Pour un art biocritique: sexualité et action politique.

Esmeralda Mancilla Valdez

▶ **To cite this version:**

Esmeralda Mancilla Valdez. Pour un art biocritique: sexualité et action politique.. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2013. Français. NNT : . tel-00986153

HAL Id: tel-00986153

https://theses.hal.science/tel-00986153

Submitted on 1 May 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PARIS 1 – PANTHÉON-SORBONNE
École Doctorale d'Arts Plastiques, Esthétique et Sciences de l'Art (APESA)

Thèse pour obtenir le grade de
DOCTEURE EN ARTS ET SCIENCES DE L'ART
Mention : Arts plastiques

Auteure : **Esmeralda MANCILLA VALDEZ**

Titre de la thèse :

POUR UN ART *BIO*CRITIQUE : SEXUALITÉ ET ACTION POLITIQUE

Titre du Tome I.
Trois *récits création* de l'Œuvre multiorgasmique
et un essai sur la fonction esthétique du *récit création* pour l'art biocritique

Thèse dirigée par Monsieur le professeur Jean DA SILVA

Soutenue le 22 juin 2013.

Jury :

Madame la professeure Anne LARUE (Université Paris 13 – Paris Nord)
Monsieur le professeur Joël GILLES (Université Lyon – Saint-Etienne)
Monsieur le professeur Miguel EGANA (Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne)

Cette thèse est dédiée à tous les volontaires qui ont offert leurs témoignages dans le cadre de l'Œuvre multiorgasmique collective ; à la dame de la rue du Bac, à Raphael, à Michael et à Gabriel ; et très spécialement à ma mère Mme. Esperanza Valdez Lupian.

Je tiens ici à remercier mon directeur de thèse Monsieur Jean Da Silva pour son humanisme et sa compréhension.

TABLE DE CONTENU

INTRODUCTION GÉNÉRALE DE LA THÈSE, p. 15

TOME I. TROIS RÉCITS CRÉATION DE L'ŒUVRE MULTIORGASMIQUE ET UN ESSAI SUR LA FONCTION ESTHÉTIQUE DU RÉCIT CRÉATION POUR L'ART BIOCRITIQUE, p. 27

Introduction au Tome I, p. 29
Introduction narrative aux récits création de l'oeuvr emultiorgasmique collective, p. 35

RÉCIT No. 1 – Le Toucher. L'œuvre multiorgasmique dans les mythes historiques du Toucher, p. 37

I. *Après la séparation* la décorporalisation mythique du sujet, p. 39
II. Autoérotisme : corporalité abjecte du péché à la paraphilie, p. 55
III. Le toucher et les mythologies de la sédentarisation poïétique du corps, p. 65
IV. Le poème de la conque et le besoin du poète, p. 73
V. Patriarcat et histoire des fluides abjects du corps: décorporalisation scientifique, p., 77
VI. Ève et la séance d'anatomie : femme *objet* de connaissance, p. 97
VII. *De l'Éducation* : décorporalisation juridique de la citoyenne Femme, p. 107
VIII. Agostino Carracci et ses négations esthétiques de la corporalité abjecte, p. 113
IX. Egon Schiele et les corporalités abjectes de sa *Jugendstil,* p. 117
X. Wilhelm Reich et les corporalités abjectes chez l'*Orgon*, p. 127
XI. Autoérotisme chez l'œuvre multiorgasmique collective, p. 139
XII. Poètes du XX^{e} siècle ayant nié esthétiquement de l'abjection phallocentrique du corps, p. 153
XIII. Ana Mendieta et d'autres artistes « exorcisant » la décorporalisation du sujet moderne, p. 167
XIV. Sciences de l'art, p. 175
XV. Dès Ana Mendieta à l'Œuvre multiorgasmique: *énergie* émancipatrice, p. 177
XVI. Souvenirs du toucher dans les récits sur le poète crucifié, p. 193
XVII. La corporalité humaine : souvenir esthétique, souvenir animal, p. 197
XVIII. (Me) toucher : souvenir esthétique primordial et égaré, p. 201

RÉCIT No. 2 - L'Art courageux. Rencontres de l'œuvre multiorgasmique, p. 209

I. Œuvre multiorgasmique et art courageux, p. 211
II. Témoignage de l'Œuvre multiorgasmique individuelle, p. 217
III. Œuvre multiorgasmique individuelle à la Sorbonne, p. 219
IV. Tao de Mantak Chia et Œuvre multiorgasmique individuelle, p. 223
V. Campagne multiorgasmique Paris 2006 : de l'individuel au collectif, p. 227
VI. Œuvre multiorgasmique collective : poïésis corporelle et collective du Sujet esthétique, p. 231
VII. Témoignages de la corporalité abjecte chez l'œuvre multiorgasmique collective, p. 237
VIII. Wilhelm Reich : un artiste du biocriticisme chez la science, p. 245
IX. De l'Ouroboros de la bioénergie aux œuvres multiorgasmiques, p. 249
X. L'Œuvre multiorgasmique et les Sciences sociales, p. 267

RÉCIT No. 3 - Correspondance avec la corporalité abstraite, p. 281

ESSAI - Fonction esthétique du *récit création* pour l'art biocritique, p. 297

Fonction esthétique du *récit création* pour l'art biocritique, p. 299
Le cas du *récit création* de l'Œuvre multiorgasmique collective, p. 305
Formes structurées et non structurées du *récit création,* p. 307
Le *récit création* du *récit création*, p. 309
Récit création « ennemi mortel » de la sédentarisation esthétique de l'art biocritique, p. 313
La *Méthode de déconstruction esthétique* : un *récit création* structuré ?, p. 314
Après la déconstruction structurée : besoin de *récit création* ?, p. 319

TOME II. THÉORIE ET MÉTHODE DE DÉCONSTRUCTION ESTHÉTIQUE POUR L'ART BIOCRITIQUE, p. 327

Introduction du Tome II, p. 329

Chapitre 1. L'*art fait avec témoignages de corporalités/sexualités abjectes* est-il un *art biocritique* ?, p. 331
Introduction au chapitre 1, p. 331
Qu'est-ce que l'*art biocritique* ?, p. 331
Types d'actions (et de liens) au sein de l'art (bio)critique, p. 332
Actions acritiques, p. 332
Actions (bio)critiques potentiellement esthétiques, p. 333
Exemple d'une action critique potentiellement esthétique, p. 333
Actions esthétiquement (bio)critiques, p. 335
Orgone (bioénergie) : exemple d'une action esthétiquement biocritique au sein de la science, p. 335
Théorie et politique queer : exemple des actions esthétiquement biocritiques (du social à la science et vice-versa), p. 339
Qu'est-ce que le *mouvement esthétique* ? Principes esthétiques de l'art (bio)critique, p. 342
Principe poïético-performatif ou de réflexivité déconstructive de l'art (bio)critique, p. 343
Principe de contradiction et de négation esthétique de l'art (bio)critique, p. 346
Principe de tension esthétique : vitalité esthétique de l'art (bio)critique, p. 352
Tension socio-historique en tant que tension esthétique de l'art (bio)critique, p. 357
Tension épistémologico en tant que tension esthétique de l'art (bio)critique, p. 361
Tension artistique en tant que tension esthétique de l'art (bio)critique, p. 368
Principe d'autreté de l'art (bio)critique, p. 370
Principe matérialiste-historique de l'art (bio)critique, p. 372
Principe d'autonomie de l'art (bio)critique, p. 372
Principe nihiliste de l'art (bio)critique, p. 376
Dimension personnelle du mouvement esthético-nihiliste de l'art (bio)critique, p. 380
Dimension structurelle du mouvement esthético-nihiliste de l'art (bio)critique, p. 382

Chapitre 2. Potentialité esthétique des corporalités et sexualités « abjectes », p. 387
Gnoséologie des corporalités abjectes, p. 387
Paramètre phallogocentrique de la bestialité corporelle : racine métaphysique de la potentialité esthétique des corporalités et sexualités abjectes, p. 390
Corporalités abjectes : *fausse conscience* de la subjectivité dans la *culture cognitive* hétérosexuelle phallocentrique, p. 397
Corporalités abjectes : outil d'*identification* (cohésion) sociale pour le biopouvoir phallocentrique, p. 401
Corporalités abjectes et *révolutions moléculaires* : potentialité esthétique des corps abjects, p. 405
Potentialité esthétique de la corporalité du fou ou du dément, p. 408
Potentialité esthétique de l'hermaphrodite, p. 410
Potentialité esthétique des « invertis » sexuels et des identités sexuelles performatives, p. 412
Potentialité esthétique des corporalités abjectes au sein de l'art biocritique, p. 419
Introduction à la potentialité esthétique des corporalités abjectes au sein de l'Œuvre multiorgasmique collective, p. 424
Potentialité des témoignages des identités sexuelles d'affirmation subjective au sein de l'art, p. 427
Potentialité esthétique de l'orgasme et de l'autoérotisme, p. 439
Art et biocriticisme n'utilisant pas de témoignages corporels, p. 446
Art et biocriticisme utilisant de témoignages corporels, p. 446
Types de témoignages des actions biocritiques au sein de l'art biocritique, p. 449
Témoignage *induit* par l'art, p. 449
Témoignage critique *induit* par un criticisme non artistique, p. 453
Témoignage *spontané* ou ethnographique, p. 453

Chapitre 3. Méthode de déconstruction esthétique de l'*art biocritique,* p. 457
Introduction au chapitre 3, p. 457
Pourquoi déconstruire esthétiquement l'art critique en tant que action (corporelle/sexuelle) biocritique?, p. 458
Méthode de déconstruction esthétique de l'art critique, p. 460
Première étape. Description (structurée/semi-structurée/non structurée) de la corporalité abjecte dont on suppose la potentialité esthétique, p. 460
Deuxième étape. Déconstruction (psychologique-sociologique) de la potentialité esthétique des corporalités abjectes, p. 461
Troisième étape. Déconstruction épistémologique du mouvement esthétique revitalisé par les corporalités abjectes (chez l'art biocritique), p. 461
Éléments psychologiques pour la déconstruction de la potentialité esthétique des corporalités abjectes, p. 462
Élements sociologiques pour la déconstruction de la potentialité esthétique des corporalités abjectes, p. 463
Paramètres psychologico-cognitifs pour la déconstruction psychologique et sociologique de la potentialité esthétique des corporalités abjectes, p. 465
Paramètre *Perry-Belenky-Clinchy-Goldberger-Tarule* : potentialité esthétique du raisonnement moral-cognitif corporalisé, p. 472
La *corporalité du silence*, p. 472
La *corporalité cognitive ou de la connaissance reçue*, p. 475
La *corporalité cognitive subjective*, p. 478
La *corporalité cognitive processuelle*, p. 482
La *corporalité de la connaissance construite*, p. 487
La *corporalité biocritique esthético-politique,* p. 490
Paramètre Kohlberg-Habermas : potentialité esthétique du niveau de communication et raisonnement moral corporalisé, p. 472
La *corporalité pré-conventionnelle*, p. 472
Corporalité orientée vers le châtiment et l'obéissance, p. 472
Corporalité d'orientation relativiste instrumentale, p. 475
La *Corporalité conventionnelle*, p. 478
Corporalité de concordance interpersonnelle, p. 479
Corporalité orientée vers la loi et l'ordre, p. 482
La *corporalité post-conventionnell,* p. 484
Corporalité liée au contrat social, p. 485
Corporalité orientée vers des principes éthiques universels, p. 487
Corporalité biocritique ou d'esthétique biocritique : *Corporalité esthético-politique ecto-conventionnel ou trans*-conventionnelle, p. 490
Principes esthétiques de la corporalité biocritique esthético-politique, p. 493

Chapitre 4. Déconstruction esthétique de l'Œuvre multiorgasmique collective, p. 503
Introduction au chapitre 4, p. 503
Recueil d'information et description générale de l'Œuvre multiorgasmique collective, p. 503
a) Les campagnes multiorgasmiques, p. 504
b) Les témoignages corporels de l'Œuvre multiorgasmique collective, p. 509
c) Images des témoignages physiques et portraits à crayon des entretiens (témoignages oraux) *avant* d'être intervenus artistiquement, p. 510
d) Images des témoignages physiques âpres d'être intervenus artistiquement, p. 515
e) Les témoignages oraux de l'Œuvre multiorgasmique collective, p. 521

DÉCONSTRUCTION ESTHÉTIQUE DU PROCESUS POÏÉTIQUE DE L'ŒUVRE MULTIORGASMIQUE EN FONCTION DE SES MOMENTS ESTHÉTIQUES, p. 522
Les moments potentiellement esthétiques de l'Œuvre multiorgasmique collective, p. 522

DÉCONSTRUCTION ESTHÉTIQUE DU PREMIER MOMENT ESTHÉTIQUE : l'Œuvre multiorgasmique individuelle, p. 525
Description du premier moment esthétique, p. 525
Tension/contradiction esthétique du premier moment esthétique, p. 525

DÉCONSTRUCTION ESTHÉTIQUE DU DEUXIÈME MOMENT ESTHÉTIQUE : la *Campagne multiorgasmique*, p. 529
Description du deuxième moment esthétique, p. 529
Tension/contradiction esthétique du deuxième moment esthétique, p. 529
Énonciateurs légitimes/illégitimes dans la discussion intime/publique sur l'orgasme et l'autoérotisme, p. 531

DÉCONSTRUCTION ESTHÉTIQUE DU TROISIÈME MOMENT ESTHÉTIQUE : le volontaire décide d'y participer en tant que « volontaire », p. 537
Description du troisième moment esthétique, p. 537
Tension/contradiction esthétique du troisième moment esthétique, p. 537

DÉCONSTRUCTION ESTHÉTIQUE DU QUATRIÈME MOMENT ESTHÉTIQUE : poïésis corporelle du témoignage physique, p. 549
Description du quatrième moment esthétique, p. 549
Tension/contradiction esthétique du quatrième moment esthétique, p. 549
Fausse conscience phallocentrique dans la poïésis des témoignages oraux et physiques, p. 551
Érotisation/désérotisation des témoignages corporaux et oraux : *fausse conscience* autour de la *donation*, p. 553
La « tache au centre » : *fausse conscience* « poïétique » dans les témoignages physiques, p. 555

DÉCONSTRUCTION ESTHÉTIQUE DU CINQUIÈME MOMENT ESTHÉTIQUE : poïésis du *témoignage oral* (entretien), p. 559
Description du cinquième moment esthétique, p. 559
Tension/contradiction esthétique du cinquième moment esthétique, p. 560

DÉCONSTRUCTION ESTHÉTIQUE DU SIXIÈME MOMENT ESTHÉTIQUE : intervention plastique de l'artiste sur les témoignages, p. 565
Description du sixième moment esthétique, p. 565
Tension/contradiction esthétique du sixième moment esthétique, p. 565
Triple tension esthétique dans l'iconographie de l'Œuvre multiorgasmique collective : de Prométhée au *Sujet x corporel et discontinu*, p. 567
Tension esthétique dans l'intervention tactile de l'artiste sur les témoignages physiques, p. 568

DÉCONSTRUCTION ESTHÉTIQUE DU SEPTIÈME MOMENT ESTHÉTIQUE : déconstruction structurée de l'œuvre, p. 569
Description du septième moment esthétique, p. 569
Tension/contradiction esthétique du septième moment esthétique, p. 569

DÉCONSTRUCTION ESTHÉTIQUE DU HUITIÈME MOMENT ESTHÉTIQUE : présence structurée de l'Œuvre multiorgasmique collective sous la forme de communications pour des congrès scientifiques, p. 572
Description du huitième moment esthétique, p. 572
Tension/contradiction esthétique du huitième moment esthétique, p. 572
Sciences acritiques & sciences critiques dans l'expérience structurée de l'Œuvre multiorgasmique collective, p. 575
Quatre types de tension esthétique entre l'art biocritique des corporalités abjectes et la science, p. 579
a) Lien de tension esthétique vis-à-vis de la *science acritique vis-à-vis du biopouvoir qui ne reconnaît pas la légitimité de la critique corporalisée de* l'*art biocritique,* p. 581
b) Lien de tension esthétique vis-à-vis de la *science critique envers le biopouvoir phallogocentrique qui reconnaît à l'art une capacité de poïésis critique mais ne lui reconnaît pas de capacité épistémologique de discussion structurée avec la science*, p. 583

c) Lien de tension esthétique entre la *science critique envers le biopouvoir phallogocentrique qui reconnaît la légitimité de la biocritique poïétisée par l'art biocritique et semble même souhaiter établir un lien de discussion avec elle, sans toutefois parvenir à le faire,* p. 585
d) Lien de tension esthétique entre la *science critique envers le biopouvoir phallogocentrique qui reconnaît à l'art une capacité de poïésis critique, une capacité épistémologique de discussion structurée avec la science, et qui établit un lien de discussion structurée avec elle,* p. 585

Trois paradigmes générant une tension esthétique vis-à-vis de l'œuvre multiorgasmique (représentante de l'*art biocritique*), p. 586
Tension épistémologique entre l'Œuvre multiorgasmique et le paradigme scientifique de la construction sociale, p. 592
Tension esthético-épistémologique entre Sujet social & Sujet esthétique au sein de l'Œuvre multiorgasmique, p. 597

DÉCONSTRUCTION ESTHÉTIQUE DU NEUVIÈME MOMENT ESTHÉTIQUE : *récit création* de l'œuvre, p. 600
Description du neuvième moment esthétique, p. 600
Tension/contradiction esthétique du neuvième moment esthétique, p. 600
Tension esthétique entre les récits création de l'œuvre (neuvième moment) et le septième moment esthétique, p. 603

Chapitre 5. *Mouvement esthétique* de l'*art biocritique des corporalités abjectes* au sein de l'Œuvre multiorgasmique collective, p. 605

Le *Sujet esthétique* de l'Œuvre multiorgasmique collective revitalisé par l'expérience esthétique du volontaire[1] de l'Œuvre multiorgasmique, p. 605
Principe poïético-politique dans l'expérience esthétique du volontaire de l'Œuvre multiorgasmique, p. 607
Principes de contradiction/négation et de tension esthétique dans l'expérience esthétique du volontaire de l'Œuvre multiorgasmique, p. 616
Principe d'altérité ou de l' « extérieur constitutif » dans l'expérience esthétique du volontaire de l'Œuvre multiorgasmique, p. 618
Principe matérialiste-historique dans l'expérience esthétique du volontaire de l'Œuvre multiorgasmique, p. 624
Principe d'autonomie dans l'expérience esthétique du volontaire de l'Œuvre multiorgasmique, p. 632
Principe nihiliste dans l'expérience esthétique du volontaire de l'Œuvre multiorgasmique, p. 636

TOME III.: RAPPORTS ESTHÉTIQUES ENTRE LES SCIENCES SOCIALES ET L'ART BIOCRITIQUE, p. 639

INTRODUCTION GÉNERALE AU VOLUME III, p. 645

Chapitre 1. Déconstruction épistémologique des rapports entre science et art biocritique, p. 661
Quelques éléments conceptuels pour une déconstruction épistémologique des rapports entre l'art et la science, p. 661
L'art critique est-il un style cognitif ?, p. 665
Paradigmes du phallocentrisme occidental moderne : Pour quoi l'art biocritique critique la science?, p. 667.
Comment fait-il l'art (bio)critique pour critiquer la science ?, p. 669

[1] Volontaire qui participe à l'Œuvre multiorgasmique en offrant un témoignage physique et oral.

L'*idéal-type esthétique porteur d'espoir* lien de tension esthétique entre l'art et la science, p. 670
Poïésis artistique de l'idéal-type esthétique au sein de l'art biocritique, p. 672
Sédentarisation (*chosification/identification*) épistémologique : risque esthétique de l'art (bio)critique, p. 674
Dialectique nihiliste & *continuité paradigmatique* : tension esthético-epistemologique entre art critique et science, p. 678
Liens esthétiques entre la science et l'art biocritique, p. 685
Potentialité esthétique des niveaux de communication entre l'art et la science, p. 687
Art et Sciences de l'art : utilisation esthétique des sciences ou scientifisation de l'art ?, p. 689
L'autocritique ou déconstruction structurées de l'art sont-elles un risque esthétique de scientifiçation de l'art?, p. 692

Chapitre 2. Art biocritique au sein de la modernité tardive, p. 699
L'art biocritique au sein de la modernité tardive, p. 699
Paradigmes épistémologiques du biopouvoir phallocentrique au sein de la modernité tardive, p. 704
La science au sein des sociétés de la modernité tardive. Le cas de la science médicale acritique, p. 711
Aproche théorique à l'ideal-type esthétique (ou plein d'espoir) de l'art biocritique au sein de la modernité tardive, p. 719
L'Art biocritique entre sécularisation et *déification* de la science, p. 724
Tension esthétique entre art biocritique et médecine moderne, p. 727
Fonction acritique (aesthétique) de la science moderne, p. 731

Chapitre 3. La fonction (potentialité) esthétique de l'orgasme. La bioénergie de Wilhelm Reich est-elle une biocritique?, p. 735
Introduction à la fonction esthétique de l'orgasme chez l'art biocritique, p. 735
La fonction aesthétique de l'orgasme au sein de la modernité tardive, p. 737
La fonction politique de l'orgasme chez l'orgonomie de Wilhelm Reich, p. 740
Les fonctions esthétiques-politiques de l'orgasme chez l'art biocritique, p. 746

Chapitre 4. La fonction (potentialité) esthétique du Prométhée de Marx. Le matérialisme historique est-il un biocriticisme ?, p. 755
Introduction, p. 755
Qu'est-ce que est le Prométhée de Marx pour l'esthétique biocritique ?, p. 756
Du Prométhée de Marx à l'art biocritique : deux moments esthétiques du matérialisme historique en Occident, p. 760
Le Prométhée du Marx : un moment esthétique du matérialisme historique scientifique, p. 760
Qu'est-ce que c'est la déification de la science pour l'esthétique biocritique?, p. 762
Déconstruction esthétique du Prométhée de Marx, p. 769
Capacité du Prométhée de Marx à établir des liens de tension esthétique, p. 771
Tension esthétique entre androcentrisme et anthropocentrisme chez le Prométhée de Marx, p. 775
Tension epistémologique entre sédentarisation esthétique et déification de la science, p. 776
Capacité du Prométhée de Marx à générer un mouvement esthétique, p. 777
Fonction esthétique du matérialisme historique dans l'art biocritique, p. 782

Chapitre 5. *Art biocritique* & les (bio)criticismes féministes/*queer* contemporains, p. 788

Art biocritique : « Qu'a-t-il été, qu'est-il devenu et qu'aspire-t-il à devenir ? », p. 788
Résumé, p. 805
Introduction, p. 805
Art critique de témoignage contemporain : Qu'a-t-il été ?, p. 790
I. Du nihilisme magico-religieux au nihilisme du « Non-être », p. 790

II. Du nihilisme fictionnel au nihilisme esthétique corporalisé par des artistes courageux, p. 793
III. La mort du corps de l'artiste. Du nihilisme corporalisé par l'artiste au nihilisme corporalisé par le sujet social, p. 794
IV. Art critique de témoignage contemporain : qu'est-il devenu ? *« Le retour du [sujet] réel »*, p. 801

Esthétique du risque dans les liens entre l'art biocritique et les criticismes féministes/*queer*, p. 805
Résumé,
Introduction,
Liens esthétiques entre l'art biocritique et d'autres biocriticismes, p. 807
Un exemple de lien esthétique entre biocriticismes, p. 809
Sur le risque de l'*identification* poïétique entre biocriticismes, p. 810
Itérabilité et risque esthétique dans les liens entre art et criticismes, p. 812
Une fenêtre à l'art biocritique contemporain invitant à la réflexion, p. 813

CONCLUSIONS GÉNÉRALES D'UNE THÈSE EN SCIENCES DE L'ART, p. 817

CATALOGUE. *PARCOURS ARTISTIQUE INDIVIDUEL VERS L'ART BIOCRITIQUE,* p. 825

BIBLIOGRAPHIE IMPRIMÉ, p. 925
BIBLIOGRAPHIE CONSULTÉ SUR INTERNET p. 935
TABLE DES ILLUSTRATIONS, p. 945
INDEX DE NOMS PROPRES, p. 961

INTRODUCTION GÉNÉRALE DE LA THÈSE

« *L'art est l'antithèse sociale de la société,*
non déductible immédiatement de celle-ci ».[2]

« *La définition de ce qu'est l'art*
est toujours donnée à l'avance par ce qu'il fut autrefois,
mais n'est légitimée que par ce qu'il est devenu,
ouvert à ce qu'il veut être et pourra peut-être devenir ».[3]

L'hypothèse générale de cette thèse est qu'il existe un *art biocritique* composé des actions biocritiques qui sont l'« antithèse [corporelle et sexuellement subjective/subjectivante] de la société ». Or tout art qui se prétend (bio)critique doit observer : 1) la capacité (et le besoin) esthétique d'établir des liens de contradiction esthétique avec : *a*) ce que l'art critique ; *b*) ce *avec quoi* l'art critique ; *c*) la position *à partir de laquelle* l'art critique ; *d*) ce qui critique la même chose que l'art (les autres (bio)criticismes) ; et *e*) ce qui sur le plan structurel contribue à la (re)production de la sédentarisation épistémologique que l'art critique ; 2) la capacité (et le besoin) esthétique d'une reconnaissance historique de *a, b, c, d* et/ou *e* ; et 3) la capacité (et le besoin) esthétique de générer un mouvement historique au sein de : a *a, b, c, d* et/ou *e.* L'hypothèse spécifique de cette thèse est que l'art qui critique à l'aide de témoignages de *corporalités abjectes*[4] appartient à cette catégorie d'art biocritique, dans la mesure où il s'agit d'un art critique dont la critique est *corporalisée* (par exemple avec des corporalités abjectes) et établit vis-à-vis de la métaphysique phallocentrique occidentale des *sociétés de modernité tardive*[5] un lien de *négation* et de *contradiction esthétique* envers les paradigmes[6] du *biopouvoir phallogocentrique*

---

[2] Adorno, (1970)/2004 : 18.

[3] Adorno, (1970)/2004: 11.

[4] « Les corporalités/sexualités construites socialement comme « abjectes » (Kristeva, 1980) sont celles qui correspondent à ce que Wittig (1992/2006) a qualifié de corporalités du « non-Être » ou du « non-Être socialement invisibilisé », des corporalités opprimées et d'opprimés, radicales et de radicaux (Marx *in L'idéologie allemande*, cité par Wittig, 1992/2006), qui ne sont prises en considération par l'économie hétérosexuelle qu'en tant qu'« extérieurs constitutifs » ou « inférieurs » au sein de la hiérarchie hétérosexuelle phallogocentrique (Butler, 1993/2010). » (Parragraphe pris de l'Introduction au Tome II ; vois aussi pages 389-396 du même Tome II).

[5] Les *sociétés de la modernité tardive* sont décrites par Giddens (1995) comme des sociétés qui ne sont pas encore postmodernes, mais présentent une modernité de transition ; elles sont caractérisées par le sociologue Bozon comme des sociétés dont « *les normes en matière de sexualité se sont mises à proliférer plutôt qu'à faire défaut, les individus sont désormais sommés d'établir eux-mêmes, malgré ce flottement des références pertinentes, la cohérence de leurs expériences intimes. Ils continuent néanmoins à être soumis à des jugements sociaux stricts, différents selon leur âge et selon qu'ils sont hommes ou femmes* » (Bozon, 2004 : 15). (Voir aussi pages 690-697 chez le Tome III)

[6] « Dans le cadre de cette recherche, nous avons utilisé le terme de *paradigme* dans son acception sociologico-anthropologique (Gleen, 1985) et historico-épistémologique (Kuhn, 1962 et Feyerabend, 1987), pour désigner les formes de construction ou de production de connaissance caractérisant chaque *style cognitif* (science, religion, art, etc.) participant au processus de production et de reproduction sociale phallocentrique de la différenciation hétérosexuelle et du paramètre de la « bestialité corporelle » (ou parametre des corporalités abjectes) en tant que facteurs socio-épistémologiques potentiellement esthétiques. Car aussi bien dans son acception

hégémonique de la pensée occidentale (le paradigme anthropocentrique, le paramètre de la bestialité corporelle[7], le paradigme binaire-hétérosexuel et le paradigme scientifique rationaliste-abstractioniste du corps).

Cela dit, le fait d'observer la capacité de contradiction esthétique d'un art n'est que l'un des aspects permettant de déterminer sa capacité de criticisme esthético-politique. Pour définir un art en tant qu'art critique, il faut également observer et rendre observable la présence des deux autres capacités (et besoins) esthétiques au sein de son exercice critique, de ses œuvres. Or pour atteindre cet objectif il faut avoir recours à une déconstruction esthétique structurée telle que celle proposée dans la présente thèse, dont l'hypothèse générale et principale est énoncée à partir de ce qui sera qualifié dans cette recherche d'*esthétique biocritique* ou d'*esthétique de l'art biocritique*, inspirée de la Théorie esthétique de Theodor Adorno[8], une

---

sociologique que dans sa définition anthropologique, le terme de *paradigme* désigne la forme et la structure légitimée de production de connaissance au sein d'un style cognitif déterminé. Kuhn définit le paradigme scientifique comme l'ensemble des hypothèses, croyances, lois et outils de sélection, de gestion et d'organisation de la production épistémologique qui caractérise la *science normale*. Dans le cas historique de la science, ce paradigme implique une résistance au changement et une sédentarisation de la pensée. Pour sa part, Gleen décrit le paradigme comme une forme de « traitement de l'information humaine » d'une culture donnée, c'est-à-dire comme un système de sélection et d'évaluation de ce qui est et de ce qui n'est pas une connaissance légitime caractérisant l'activité cognitive d'un groupe de personnes. Pour Gleen, la connaissance est la culture cognitive d'un groupe social. Cette recherche part du principe sociologique de Feyerabend selon lequel une société est composée épistémologiquement de différents styles cognitifs plus ou moins importants ; le degré de participation de chacun de ces styles à la construction d'un facteur social constitue la caractéristique principale de la culture cognitive d'une société. […] Partant de ce principe sociologique, dans le cadre de la déconstruction de la critique de l'art biocritique,[…] les corporalités abjectes sont conçues comme des facteurs potentiellement esthétiques créant une tension esthétique vis-à-vis de la domination épistémologique du paradigme (et biopouvoir) phallocentrique, et des styles cognitifs contribuant majoritairement à la *re*production sociale d'une normativité hétérosexuelle définissant ce qu'est bestialité corporelle humaine dans la pensée du sujet social en Occident. […]». (Paragraphes pris du texte intitule *Déconstruction épistémologique de la tension esthétique entre l'art biocritique et la science* (pp 649-645, Tome III).

[7] Les termes « bestial » ou « bestialité corporelle » renvoient à l'interprétation que fait Judith Butler du paramètre d'infériorité cognitive de la métaphysique phallocentrique, qui inclut tous ceux qui sont considérés comme *inférieurs* au sein de la hiérarchie hétérosexuelle ou qui sont exclus de cette hiérarchie. Ainsi cette conception binaire homme-femme de l'économie hétérosexuelle considère-t-elle comme *inférieurs* les corporalités qui assouvissent ce que le phallocentrisme qualifie d'« appétits » corporels ou sexuels : outre les animaux ou les bêtes (êtres dépourvus d'humanité), la « bestialité » concerne également les femmes (considérées comme inférieures au sein de la hiérarchie hétérosexuelle). Cette conception phallocentrique définit un paramètre d'« humanité » qui ne s'applique ni aux femmes ni aux bêtes. Butler définit le paramètre de la bestialité corporelle phallocentrique de la manière suivante : « *Dans la cosmogonie antérieure à celle qui introduit le concept de réceptacle, Platon suggère que si les appétits, ces indices de la matérialité de l'âme, ne parviennent pas à être maîtrisés, une âme – naturellement conçue ici comme l'âme d'un homme – court le risque de s'abaisser au rang de femme, puis de bête. En un certain sens, la femme et la bête sont les figures qui représentent la passion ingouvernable »* (Butler, (1993)/2010 : 79).

[8] Il est important de souligner les déterminations multifactorielles qui caractérisent l'esthétique adornienne. En effet, quiconque entend utiliser cette théorie esthétique comme un outil conceptuel dans le cadre de sa recherche, se doit de réaliser les spécifications pertinentes sur les aspects de l'art qu'il prétend analyser, car la théorie adornienne est si vaste dans son approche qu'elle aborde aussi bien des aspects liés à la communication dans l'art que des aspects poïétiques, les dimensions *micro* et *macro* de ces processus, les questions de l'autonomie de l'œuvre, de l'expérience esthétique de l'artiste et du récepteur, ou encore les processus de production de l'industrie

théorie qui part du principe que tout art est potentiellement critique, même s'il ne parvient pas nécessairement à se *légitimer esthétiquement* en tant qu'art critique. Mais qu'est-ce que l'art biocritique?

Si l'on part de la perspective de l'esthétique de l'art critique telle qu'elle est conçue dans la théorie esthétique d'Adorno, l'art n'est pas l'œuvre en tant qu'objet manifeste, mais le *mouvement esthétique* que toute expression artistique produit par son existence même en rapport avec ce qu'elle critique, grâce à la dialectique négative entre actions critiques et actions d'autocritique qui constitue la loi de mouvement de sa poïésis. Dès lors, l'art critique acquiert un caractère historique, car sa tension esthétique existe en rapport avec le moment historique déterminé qu'il critique. Par exemple : l'Œuvre multiorgasmique collective est une critique des paradigmes épistémologiques hégémoniques de la culture cognitive de la sexualité en Occident (le phallocentrisme) et une critique de la décorporalisation du sujet moderne, par conséquent la vitalité de la tension esthétique de ses critiques varie à mesure que se transforment les éléments socio-historiques qu'elle critique. Cette perspective de l'art n'est pas universaliste, elle est même anti-universaliste, car elle considère le nihilisme historique de son esthétique non pas comme un désavantage mais bien comme un besoin ontologique fondamental pour toute critique esthétique, qu'elle soit poïétisée par l'art biocritique ou par tout autre (bio)criticisme esthétique.

La position esthétique nihiliste du criticisme adornien concernant l'historicité de l'art critique peut être résumée par cette formule : « *La définition de ce qu'est l'art est toujours donnée à l'avance par ce qu'il fut autrefois, mais n'est légitimée que par ce qu'il est devenu, ouvert à ce qu'il veut être et pourra peut-être devenir* »[9]. Dans cette perspective historiciste de l'art, la *loi de mouvement esthétique* du criticisme de l'art biocritique est définie comme une série d'enchaînements esthétiques (liens de contradiction, de négation et de tension esthétique) épistémologiques entre le paradigme poïétique nihiliste de l'art biocritique et la sédentarisation épistémologique des autres paradigmes épistémologiques qu'il critique, revitalisant ainsi la transformation sociale de la sédentarisation épistémologique, des enchaînements en forme de spirale à travers la dialectique négative entre

---

culturelle, etc. Tous ces éléments sont reliés et abordés par Adorno afin de compléter une théorie esthétique qui s'apparente à une ontologie de l'action esthétiquement critique et que l'on interprète ici en tant qu'action esthétiquement critique de l'art biocritique. On peut partir de certaines questions qu'il aborde concernant l'action critique, ou, à travers sa théorie, l'art en général ; et de même qu'il n'est pas toujours nécessaire, lorsqu'on étudie un art spécifique, d'aborder tous les éléments liés aux différentes facettes de l'art, de même le fait d'étudier l'art dans la perspective de la théorie adornienne n'implique pas nécessairement que l'on aborde, et encore moins que l'on approfondisse, toutes les facettes constitutives de l'art dans le cadre du criticisme adornien. Dans la présente recherche, cette perspective permet d'aborder l'ontologie esthétique adornienne sur l'art critique en tant qu'équivalent de ce que les sciences sociales qualifient de « théorie de la connaissance ». Car ces deux approches permettent d'analyser la tension épistémologique entre les paradigmes épistémologiques phallocentriques hégémoniques de la culture cognitive sur la sexualité en Occident et le paradigme critique esthétique de l'art qui critique ce phallocentrisme avec des témoignages de corporlaités abjectes, poïétisés par des individus réels, créant ainsi une tension esthétique entre une certaine construction sociale et l'action esthétiquement critique du sujet social.

[9] Adorno, (1970)/2004: 11.

actions esthétiquement critiques et actions d'autocritique esthétique (*hors* et *au sein* de l'art). C'est pourquoi toute réflexion herméneutique sur l'art biocritique se doit de prendre en compte les aspects socio-historiques qui définissent l'art comme une « constellation de moments », les concepts esthétiques comme des moments, et l'œuvre d'art comme une partie et un dérivé de l'un de ces moments, sans parallélisme nécessaire avec l'histoire universelle, car un moment historique au sein de l'art peut abriter de nombreux moments esthétiques : c'est ce qui arrive bien souvent comme une partie de la dynamique du devenir historique et social de l'art.

Poïétiquement, les moments critiques en tant qu'œuvres d'art critiques peuvent être définis dans l'*idéal-type* de l'esthétique critique comme des moments esthétique dont la loi de mouvement est une dialectique négative, une tension entre le passé et le présent, et entre le présent (et le non-existant) des sédentarisations épistémologiques-esthétiques au sein de la société et/ou de l'art, et les actions critiques envers cette société ou cet art ; une tension entre ce qui meut l'art et ce qu'il nie et critique esthétiquement. Voilà ce qu'est l'ontologie du mouvement esthétique de l'art biocritique : une contradiction esthétique de l'art qui produit une tension esthétique au sein des relations de l'art et qui l'émancipe constamment dans son devenir à travers des enchaînements en forme de spirale, effaçant les frontières entre l'art et le réel. Car dans le cas de « l'art biocritique ou art de témoignage biocritique », la potentialité esthétique des actions biocritiques poétisées par les sujetx sociaux du réel ou en dehors d'un processus artistique devient par là même une potentialité esthétique de l'art qui inclut ces actions dans ses œuvres.

Dans cette perspective, l'art biocritique basé sur les témoignages de corporalités abjectes représente en termes adorniens un moment de la *constellation de moments esthétiques* au sein de l'histoire de l'art contemporain. Et c'est en rapport à ces moments historiques de l'art que l'on on considère, dans une perspective critique adornienne, que l'on ne peut interpréter l'art qu'à travers les fragments qui composent un moment de l'art. Or l'Œuvre multiorgasmique collective est un fragment de ce moment de l'art contemporain représenté par l'art biocritique basé sur les témoignages de corporalités abjectes.

Le concept général de l'art en tant que *mouvement esthétique* ne peut toutefois être dissocié de l'analyse de ce mouvement esthétique, car selon l'esthétique adornienne « L'art ne peut être interprété que par la loi de son mouvement, non par des invariants »[10]. Une loi de mouvement étroitement liée au nihilisme esthétique dans l'art biocritique : en effet, le nihilisme qu'Adorno expose comme un besoin esthétique de l'art critique fait partie de la loi de mouvement qu'exerce l'art biocritique, ce qui signifie que toute critique possède une vitalité esthétique qui tend à se sédentariser, et c'est précisément de cette sédentarisation ou chosification esthétique de la critique de l'art que l'art cherche à s'émanciper afin d'éviter de se transformer en *instrument*. Dans une certaine mesure, l'intention nihiliste de la dialectique négative interne à l'art biocritique (mais aussi interne à tout art critique ou criticisme esthétique) le pousse à critiquer jusqu'à ses propres

[10] Adorno, (1970)/2004: 11.

critiques, aussi bien dans leur forme que dans leur contenu. Car en raison de cette contradiction esthétique interne, ses propres œuvres établissent entre elles des liens de contradiction, de négation et de tension esthétique. C'est ce principe nihiliste de la contradiction esthétique au sein de l'art critique qui fait dire à Adorno qu'« une œuvre d'art est l'ennemie mortelle d'une autre »[11] ; dans la mesure où l'action critique esthétique se retourne contre elle-même après avoir porté sur ce qu'elle critique, cette autocritique lui permettant de s'émanciper de la sédentarisation épistémologique-esthétique de ses propres poïésis. L'émancipation esthétique au sein de l'art biocritique a été justement qualifiée par Ana Mendieta d'« exorcisme de l'art »[12].

De son coté, l'art biocritique basé sur les témoignages de corporalités abjectes établit un lien de contradiction esthétique non seulement vis-à-vis du phallocentrisme patriarcal en tant que paradigme épistémologique dominant dans la construction sociale du sujet social des sociétés contemporaines, mais aussi vis-à-vis de l'expression corporelle du sujet social identifié poïétiquement en tant que reproducteur de ce phallocentrisme. Car l'émancipation esthétique de tout art biocritique fait avec témoignages des corporalités et sexualités (potentialement) biocritiques implique une émancipation esthétique du sujet poïétisateur de ces témoignages en tant que représentant d'un sujet social à la corporalité hétéronome, mais il s'agit également d'une émancipation vis-à-vis de lui-même.

La théorie esthétique d'Adorno a ainsi permis de structurer la tension esthétique du biocriticisme basé sur les témoignages de corporalités abjectes, en tant que *tension épistémologique* entre le sens esthétique des corporalités abjectes au sein de l'art et la reproduction de la décorporalisation du sujet social construite socialement par le biopouvoir phallocentrique présent dans les discours des institucions sociales et autorités politiques, culturelles, économiques et sociales hégémoniques des sociétés contemporaines (l'Économie, les medias, le periodisme, l'Église, les religions, l'Etat, la Loi, les autorités (intenationales, nationales, etc.) des droits humains, la culture, l'éducation, l'école, les sciences, la science médical, l'art acritique, etc.). En termes épistémologiques, la décorporalisation du sujet est alors considérée par les biocriticismes contemporains (par exemple les post-estructuralistes chez les sciences) comme la « construction sociale » fruit d'un processus de production de connaissance au sein duquel interviennent différents facteurs sociaux qui le construisent, mais qu'ils (les biocriticismes) ont besoins d'apprendre à déconstruire (aussi) épistémologiquement afin de parvenir à une affirmation esthético-politique de leur actions biocritiques.

On peut en déduire le présupposé méthodologique suivant : si l'esthétique de l'art biocritique basé sur les témoignages de corporalités abjectes réside dans la critique du processus de production et de reproduction sociale du sujet décorporalisé, il est par conséquent nécessaire de déconstruire aussi épistémologiquement les potentialités esthétiques des corporalités abjectes en tant que potentialité esthétique de l'art biocritique lui-même, dont l'œuvre est un processus poïétique et non un objet. Les corporalités abjectes dans l'art peuvent

[11] Adorno, (1970)/2004: 55.
[12] Déclaration d'Ana Mendieta, 1988.

dès lors être considérées comme des actions esthétiquement biocritiques ou des actions d'autocritique, et non comme de simples instruments de contradiction. Une déconstruction épistémologique de l'art biocritique permet de observer et rendre observable « la capacité (et le besoin) esthétique de l'art pour établir des liens de contradiction esthétique avec : *a*) ce que l'art critique ; *b*) ce *avec quoi* l'art critique ; *c*) la position *à partir de laquelle* l'art critique ; mais tout particulièrement avec *d*) ce qui critique la même chose que l'art (les autres (bio)criticismes) ; et *e*) ce qui sur le plan structurel contribue à la (re)production de la sédentarisation épistémologique que l'art critique.

Or si en ce moment d'autocritique de l'art moderne – auquel participe la théorie esthétique d'Adorno – l'art a été considéré comme « l'antithèse sociale de la société, non déductible immédiatement de celle-ci »[13], la question qui se pose dans le cadre de cette recherche est la suivante : l'art biocritique basé sur les témoignages de corporalités abjectes au sein des sociétés contemporaines (ou de la modernité tardive) établit-il un lien de contradiction esthétique vis-à-vis de la définition de l'art critique dans la perspective adornienne (« *La définition de ce qu'est l'art est toujours donnée à l'avance par ce qu'il fut autrefois, mais n'est légitimée que par ce qu'il est devenu, ouvert à ce qu'il veut être et pourra peut-être devenir* ».[14]) ? On est en droit de le penser, car l'art biocritique déconstruit dans le cadre de cette recherche, bien qu'il puisse être considéré comme une « antithèse de la société », pour reprendre les termes d'Adorno, n'en est pas moins, en opposition à la définition adornienne, une antithèse immédiatement déductible de l'historicité de la production sociale des corporalités que cet art met en avant au sein de ses poïésis.

En effet, même si l'art biocritique est une « antithèse corporelle et séxuelle de la société », la potentialité esthétique de cet art peut être immédiatement déduite de cette société, dans la mesure où elle est étroitement liée à l'*historicité* de cette vision abjecte des corporalités en jeu et des identités sexuelles sur lesquelles elles reposent. Dès lors, la différence entre l'esthétique critique dans la théorie esthétique d'Adorno et l'esthétique biocritique réside dans le fait que cette dernière définit non pas une action esthétiquement critique poïétisée par l'art/ l'artiste, et à partir de l'art, *sur* la réalité critique, mais plutôt une action esthétiquement critique poïétisée corporellement, sexuellemente, biographiquement et subjectivemente *par* les vécus et la réalité des individus réels (inclut l'artiste) en tant que sujets sociaux et historiques, *au sein même* de la réalité critiquée, une définition qui implique par sa radicalité une remise en cause de l'espace artistique et des limites normalement attribuée au domaine d'action de l'art.

En termes epistemologiques, l'interprétation de l'art biocritique en tant qu'« antithèse [corporelle et sexuelle subjective/subjectivante] de la société » met en évidence « le double caractère de l'art comme autonomie et *fait social* »[15], tout en soulignant le fait que la définition et l'interprétation de la potentialité critique d'un art biocritique repose épistémologiquement sur une tension esthétique vis-à-

[13] Adorno, (1970)/2004: 18.
[14] Adorno, (1970)/2004: 11.
[15] Adorno, (1970)/2004: 15.

vis des autres criticismes produits par les sciences, quelqu'uns de *paradigmes* structuralistes, mais aussi, dans une certaine mesure, vis-à-vis des paradigmes poststructuralistes. C'est notamment le cas du paradigme constructionniste utilisé par les sciences sociales du postsructuralisme contemporain, selon lequel la réalité socio-historique est le résultat de la production et de la reproduction sociale de la réalité ; paradigme proche mais critique du materialisme historique marxiste pour lequel (comme l'affirme Karl Marx dans sa théorie sociale et économique, notamment lorsqu'il écrit) : « *Ce n'est pas la conscience des hommes qui détermine leur existence, c'est au contraire leur existence sociale qui détermine leur conscience* ». Pour sa part, l'art biocritique basé sur des témoignages de corporalités abjectes contemporaines considère que c'est l'existance corporelle et sexuelle subjective/subjectivante des individus -en tant que *sujets de désir*- qui détermine leur existence en tant que *sujets historiques*, en opposition à leur existence sociale de réproducterus culturels du phallocentrisme qui détermine leur fausse conscience hétérosexuelle et binaire légitimée par le paramètre de la bestialité corporelle du phallocentrisme. Cependant, on observe un certain nombre de coïncidences entre la critique marxiste et la critique poïétisée sous la forme d'une œuvre d'art par un art biocritique vis-à-vis de la réalité socio-historique ; des coïncidences aussi bien entre le criticisme marxiste et le biocriticisme , qu'entre le premier et d'autres criticismes : parmi ces points communs, on peut mentionner le fait que les criticismes inspirés du matérialisme historique a) reconnaissent la production sociale de la réalité ; b) considèrent qu'il s'agit d'un fait matériellement et historiquement observable ; et c) s'opposent à la production sociale de la *détermination*, à la construction sociale d'une *conscience hétéronome* (que chaque critique définit à l'aide de différents concepts) chez les sujets sociaux. Par exemple, dans l'œuvre multiorgasmique collective, l'affirmation subjective des individus réels en tant que *sujets de désir* et *sujets historiques* est poïétisée hyperboliquement à travers la poïésis des témoignages de l'autoérotisme et de l'orgasme en tant qu'expériences corporelles et sexuelles d'affirmation subjective/subjectivante des identités sexuelles et corporelles propres, non pas achevées, mais dénonciatrices de leur aspect inachevé.

Par la suite, après avoir observé épistémologiquement que l'orgasme et l'autoérotisme constituaient le nœud essentiel entre la critique de l'Œuvre multiorgasmique collective et ce qu'elle critique, l'objectif principal de cette thèse a été d'observer et de rendre observable en termes épistémologiques la potentialité esthétique de la contradiction esthétique entre le sens esthétique que cet art de témoignage donnait à ces corporalités sexuelles abjectes et le sens aesthétique qui leur était donné au sein de la société phallocentrique, en partant du principe que cette contradiction entre les deux sens antagoniques donnés à ces corporalités pouvait être considérée comme une potentialité esthétique de l'art observé.

En effet, les potentialités esthétiques des corporalités abjectes utilisées comme matériel artistique au sein des œuvres multiorgasmiques et des autres travaux artistiques de la meme artiste[16], peuvent être interprétées sous l'angle de la pensée

[16] Toutefois, la proposition esthétique générale de l'art biocritique de l'artiste lié à l'Œuvre mutliorgasmique implique des témoignages sexuels, corporaux et biocraphiques subjectifs/subjectivants d'appropriation corporelle évoquant non pas que le plaisir mais au contraire la souffrance émotionnelle et corporelle liée à l'appropriation corporelle et sexuelle

critique poststructuraliste, féministe et *queer*, comme un « fait social » incluant toutes les corporalités liées à une appropriation physique et psychologique des individus à partir d'expériences sexuelles d'affirmation subjective/subjectivante corporalisées, un « fait social » suscitant une certaine réprobation au sein des sociétés où ces expériences d'affirmation subjective ont été poïétisées. Or cette réprobation sociale face à l'affirmation subjective corporalisée et sexuelle représentée par les corporalités abjectes critiques révèle la présence – plus ou moins hégémonique – d'un type de pensée et de biopouvoir phallocentrique patriarcal dans le contexte des œuvres d'art biocritique fait avec témoirgnages de corproralités abjectes : il s'agit de la pensée hétérosexuelle et binaire légitimée par le paramètre de la bestialité corporelle du phallocentrisme métaphysique occidental.

Ainsi la présente thèse a-t-elle mis en évidence que ce qui caractérise les œuvres de cet art biocritique, c'est l'utilisation artistique de corporalités construites socialement comme des corporalités « abjectes », qui fonctionnent au sein de l'ordre social comme des catégories normatives de différenciation corporelle des individus dans la production et reproduction sociale d'une fausse conscience hétérosexuelle binaire et bestiale de la corporalité humaine.

Or afin de définir et d'interpréter avec une certaine légitimité esthétique la potentialité critique de cet art biocritique en tant que action critique envers les paradigmes épistémologiques du biopouvoir phallocentrique patriarcal, la démarche méthodologique à suivre s'imposait d'elle-même : il s'agissait d'observer et de rendre observable les capacités (besoins) esthétiques de reconnaissance matérialiste historique et de génération d'un mouvement esthétique reposant sur la contradiction matérielle et historique entre la vision abjecte de ces corporalités déterminée par le biopouvoir phallocentrique patriarcal des sociétés de la modernité tardive, et la vision esthétique de ces corporalités abjectes proposée par cet art de témoignage, notamment au sein de l'Œuvre multiorgasmique collective. Pour ce faire, il s'est avéré fort utile d'avoir recours à certaines théories de paradigmes interprétatifs de la réalité sociale tels que ceux découlant de la pensée poststructuraliste, du féministe et de la théorie *queer*, qui avaient observé et rendu observable de manière structurée la réalité matérielle et historique du biopouvoir phallocentrique patriarcal en tant que fait social.[17] C'est ainsi que nous avons pu

---

particulièrement de la femme ; c'est notamment le cas de l'œuvre intitulée *A mi hermana. De moribundas y esperanzadas* (*À ma sœur. Moribondes et pleines d'espoir*), dans laquelle l'artiste utilise un témoignage oral et physique d'appropriation corporelle d'une femme moribonde, énoncé par cette dernière face à son mari. Ou le cas du projet intitulé « Marriage égalitaire » (2012) basé sur le témoignage de deux femmes qui voyagent à l'étranger afin de célébrer un mariage civil dans un pays où cela leur est légalement possible on donnant témoignage des difficultés sociaux inclûtes. Ou même le cas du projet intitulé *Mi cuerpo es mi cuerpo. Por el derecho a decidir sobre el propio cuerpo* (*Mon corps est mon corps. Pour le droit à décider sur le propre corps)* (2012-en cours) dans lequel l'artiste utilise le témoignage oral et physique d'appropriation corporelle des femmes qui ont decide sur le propre corps dans un cas de reproduction arrêtée.

[17] Parmi ces outils on trouve les concepts scientifiques permettant d'observer et de rendre observable la construction sociale symbolique d'une corporalité « abjecte » ; des concepts issus principalement du poststructuralisme, du féminisme et de la théorie *queer*, tels que : « biopouvoir » (Foucault, 1976/1984) « économie sexuelle », « pulsions culturelles », « pulsions bioénergétiques » (Reich 1932/2007), « chosification », « aliénation », « hétéronomie » (Marx, 1849), « raison vitale » (Feyerabend, 1987) « corporalité abstraite », « sujet corporel avec des besoins » (Hinkelammert,

confirmer l'hypothèse socio-historique selon laquelle l'Œuvre multiorgasmique collective est une œuvre représentative d'un art biocritique. En effet, la déconstruction non structurée et semi-structurée des récits création de l'Œuvre multiorgasmique collective (Tome I), a mis en évidence les potentialités esthétiques des témoignages d'orgasmes et d'autoérotisme en tant qu'actions biocritiques d'individus réels d'abord devenus *sujets de désir*, puis *sujets historiques*, revitalisant ainsi une *transformation sociale* (interprétée en tant que tension et mouvement esthético-politique) permettant de lutter contre la sédentarisation épistémologique des paradigmes phallocentriques de la culture cognitive encore hégémonique au sein des sociétés au sein desquelles s'inscrivent les poïésis de cet art basé sur des témoignages de corporalités biocritiques.

Objectif épistémologique personnel commenté

La présente thèse, en plus de rendre matériellement et historiquement observable les potentialités esthétiques de l'art biocritique basé sur des témoignages de corporalités abjectes, peut être considérée comme un outil théorico-méthodologique fonctionnel pour la critique et l'autocritique structurée de tout art utilisant le corps, les corporalités et/ou les identités sexuelles socialement abjectes comme matériel artistique. Elle peut également servir d'outil à l'*autocritique structurée* (c'est-à-dire le type d'autocritique de l'art généralement développé dans les thèses de doctorat en Sciences de l'Art) pour tout artiste critique de son art souhaitant définir et interpréter avec une certaine légitimité esthétique les potentialités esthétiques de ses œuvres et de son travail artistique corporalisé, c'est-à-dire poïétisé avec des corporalités, des corps ou des identités sexuelles « abjectes ».

De plus, et il s'agit là d'un aspect tout aussi important, dans la perspective d'une sociologie esthétique[18] cette recherche peut servir d'outil d'interprétation structurée de la potentialité esthétique des expériences corporelles et sexuelles d'affirmation subjective corporalisées par sujets sociaux dehors l'art, en tant que

---

2005), « séquestration de l'expérience » (Giddens, 1995), « phallogocentrisme » (Derrida), « pensée hétérosexuelle » (Wittig, 1992), « corporalité abjecte » (Kristeva, 1980), « paradigme binaire », « appropriation corporelle », (Irigaray, 1978) « mécanismes psychiques du pouvoir » (Butler, 1997) et « dénaturalisation » du sexe et du genre (Butler, 2004), etc. À la lumière de ces contributions théoriques, il est clairement apparu que l'art biocritique des corpralités et sexualités abjectes subjectivantes ést un moment esthétique de l'art biocritique contemporaine envers le biopouvoir phallocentrique patriarcal utilisant des témoignages des corporalités abjectes afin de critiquer précisément la métaphysique phallocentrique qui légitime le sens abjecte de ces corporalités en les résignifiant en tant que matériel esthétique d'un critique corporalisée ; et que l'on pourrait aussi bien le qualifier d'« art biocritique » envers la séquestration de l'expérience corporelle, envers la corporalité abstraite, envers la pensée hétérosexuelle, envers la corporalité « abjecte », envers le patriarcat, envers le phallocentrisme, envers la pensée binaire et « naturalisateur » de genres, etc. Et dans tous les cas il s'agirait d'un art esthétiquement critique.

[18] En entendant par sociologie esthétique : l'exercice d'interprétation sociologique qui consiste à observer et à rendre observable la potentialité critique (et parfois esthétique) des corporalités et des sexualités qui – qu'elles soient ou non induite par l'art – représentent de manière spontanée au sein de la réalité socio-historique une production sociale de négation, de contradiction et de tension esthétiques vis-à-vis de la production sociale du moi social de corporalité et de sexualité hétéronome par rapport au biopouvoir hégémonique et le phallocentrisme.

actions biocritiques esthético-politiques ayant une potentialité de transformation sociale (capacité de mouvement esthétique du réel même).

Dans cette perspective *sociologico-esthétique* portant sur la production sociale esthétisée, les corporalités abjectes ou les actions corporalisées par les individus soxiaux envers le biopouvoir patriarcal et phallocentrique, pourront être par la suite reconnues comme des formes d'action et de corporalisation potentiellement biocritiques déjà présentes au sein de la société et vécues par des sujets réels en tant que poïésis corporelles de leur propre moi, de leur identités sexuelles propres, fruits de la force esthético-performative des expériences corporelles d'affirmation subjective ; des expériences corporelles et/ou sexuelles potentialement biocritiques car exigent de ces sujets sociaux, leurs poïétisateurs, le courage de nier corporellement la fausse conscience corporelle déterminée socialement par le biopouvoir hégémonique en tant que culture cognitive des individus ; des expériences corporelles et/ou sexuelles qui relèvent d'une « *action matérielle ou immatérielle menée avec effort et vigueur qui semble surpasser les forces naturelles* [et sociales] »[19] de leurs poïétisateurs, et qui en tant que telles recèlent une potentialité esthético-biocritique, et peuvent servir de matériel esthétique et artistique à un art biocritique envers la normativité symbolique du phallocentrisme. Or toutes les œuvres de cet art pourraient être reconnues comme une forme de sociologie esthétique, dans la mesure où elles relèvent d'un art qui cristallise les potentialités esthétiques des expériences corporelles potentiellement critiques présentes au sein de la réalité.

Dans le même ordre d'esprit, cette recherche pourrait servir d'outil de déconstruction esthétique afin d'identifier toute sédentarisation épistémologique d'un criticisme sociologique qui aspirerait à définir l'expérience corporelle-sexuelle de sujets réels en niant ou en invisivilisant la *force performative esthético-biocritique* des expériences corporelles et sexuelles d'affirmation subjective/subjectivante, en niant la force performative de l'historicité abjecte du corps.

Table des matières commentée

Le contenu de la présente thèse a été structuré en trois tomes representants de trois étapes du travail de déconstruction esthétique de l'art biocritique : la première étape est celle du récit création de l'Œuvre multiorgasmique (Tome I) qui constitue une définition et une interprétation de l'esthétique biocritique présentée de manière littéraire avec les arguments métaphysiques et la subjectivité de la poïésis de cette œuvre liée à la biographie de l'artiste. Le deuxième tome propose une déconstruction structurée de cette œuvre. Dans le Tome II, grâce aux déconstructions sociologique et psychologique de l'Œuvre multiorgasmique collective, nous avons pu observer :

[19] Dictionnaire de l'Académie royale espagnole, consulté sur Internet le 2 février 2010.

1) Que l'œuvre multiorgasmique collective et les moments esthétiques auxquels elle est liée reflètent un art biocritique capable d'établir des liens de tension, de négation et de contradiction esthétique vis-à-vis de :
    a) le phallocentrisme (*ce que* critique cet art) ;
    b) les corporalités abjectes d'affirmation subjective, les témoignages d'identités et de corporalités « abjectes » donnés par des individus réels (*ce avec quoi* cet art critique) ; et
    c) les sociétés occidentales de la modernité tardive (la position historique *à partir de laquelle* cet art critique).
2) Que l'œuvre multiorgasmique collective et les moments esthétiques auxquels elle est liée reflètent un art biocritique capable de reconnaître du point de vue du matérialisme historique les points a, b, et c ; et
3) Que l'œuvre multiorgasmique collective et les moments esthétiques auxquels elle est liée reflètent un art biocritique capable de générer un mouvement esthétique.

En résumé, le Tome II s'est employé à observer et rendre observable la tension esthético-politique entre les témoignages des corporalités abjectes *de l'art biocritique* et le phallocentrisme institutionnalisé, en tant que tension psycho-sociale et historique.

Le troisième tome est axé sur la déconstruction épistémologique de la tension esthétique entre l'art biocritique et certains aspects épistémologiquement sédentarisés de la réalité socio-historique dans laquelle il s'inscrit ; particulièrement aspects épistémologiquement sédentarisés par la science avec laquelle l'art biocritique trouve affinités épistémologiques. Il s'agit ici de déconstruire et de reconnaître la capacité de cet art à répondre aux trois besoins esthétiques de ses liens potentiellement esthétiques avec les sciences en tant que représentantes de *ce qui critique la même chose que l'art* (criticismes esthétiques et potentiellement esthétiques de la science) et *ce qui contribue néanmoins à la (re)production de la sédentarisation épistémologique de ce que l'art critique* (le paradigme rationaliste-abstractionniste ou réificateur de la science acritique par rapport au phallocentrisme). Pour ce faire, l'équivalence entre les dimensions esthétique et épistémologique au sein de l'art, la théorie esthétique d'Adorno, la théorie queer de Butler et la philosophie de la science de Paul Feyerabend, permetent de déconstruire l'exercice critique de l'art en tant qu'exercice de production de connaissance critique en utilisant des catégories esthétiques qui peuvent également être appliquées à la déconstruction esthétique de la production de connaissance d'autres styles cognitifs tel que celui de la science.

Le troisième tome finisse avec un catalogue de l'artiste auteure de cette thèse fait avec une sélection des travaux artistiques les plus représentatifs et utiles pour décrire visuellement son parcours plastique-artistique vers une esthétique biocritique.

TOME I.
TROIS *RÉCITS CRÉATION* DE L'ŒUVRE MULTIORGASMIQUE ET UN ESSAI SUR LA FONCTION ESTHÉTIQUE DU *RÉCIT CRÉATION* POUR L'ART BIOCRITIQUE.

Introduction au Tome I

Le tome I est une réflexion théorico-pratique sur la fonction d'un *récit création*, concept que l'auteur de cette réflexion définit de la manière suivante :

> « *Narration esthétique de la création artistique*… une œuvre d'art dont la fonction et l'intention esthétique repose sur l'autocritique d'une autre œuvre d'art qui se veut critique ; une œuvre qui peut adopter une forme structurée ou non, utiliser un langage structuré ou des formes d'expression artistique, en fonction de la capacité esthétique et critique que ces langages et formes poïétiques attribuent à l'exercice du récit esthétique, mais qui dans tous les cas reste une œuvre esthétiquement, poïétiquement et artistiquement « ennemie mortelle » de l'œuvre à laquelle elle se réfère. »

Le présent tome comprend deux parties : la première est un essai qui propose une réflexion théorique, tandis que la deuxième est composée de trois exemples pratiques de ce que l'auteur a développé comme récits création de l'une de ses œuvres d'art : l'*Œuvre multiorgasmique collective*.

La partie théorique de cet ouvrage est un essai intitulé *Fonction esthétique du récit création pour l'art biocritique*. Il s'agit d'une réflexion sur la fonction d'autocritique de cette forme poïétique de l'œuvre d'art, qui reprend le concept de la théorie esthétique de Theodor Adorno d'œuvre « ennemie mortelle » d'une autre œuvre, afin d'analyser cette capacité d'autocritique du récit création, une capacité dont la principale répercussion structurelle sur l'art biocritique consiste à revitaliser la loi de mouvement esthétique de cet art, c'est-à-dire la dialectique négative en tant que lien esthétique entre différentes œuvres d'art.

Par ailleurs, la partie théorico-narrative – ou de théorie appliquée – de cet ouvrage est intitulée *Trois récits création de l'Œuvre multiorgasmique collective*. Cette partie regroupe trois narrations esthétiques ou « ennemies mortelles » de l'œuvre en question. Dans ces trois récits, c'est la dialectique négative, en tant que mouvement esthétique, qui a permis de revitaliser narrativement ces différentes histoires réelles et fictives. La dialectique négative est également la qualité mobilisatrice qui caractérise l'art en tant que personnage historique, représenté soit par des artistes soit par des œuvres d'art au fil de ces trois récits. Des récits qui prennent la forme tantôt d'un roman, tantôt de témoignages réels, tantôt d'une fiction, mais qui dans les trois cas présentent l'esthétique de l'art biocritique sous la forme d'une spirale historique au sein de laquelle l'art en général et l'Œuvre multiorgasmique collective en particulier contribuent activement à dynamiser cette loi de mouvement.

Mais dans quelle mesure l'Œuvre multiorgasmique collective repose-t-elle sur une dialectique négative ? Dans la mesure où il s'agit d'une négation esthétique et corporalisée du biopouvoir phallocentrique patriarcal. Un biopouvoir phallocentrique patriarcal reconnu et critiqué collectivement et corporellement à travers les témoignages physico-corporels et oraux des volontaires donateurs et solidaires de l'*intention esthétique et sociale* de l'Œuvre multiorgasmique collective : critiquer (nier) esthétiquement le biopouvoir phallocentrique patriarcal à partir de la corporalité du sujet réel dénigrée par ce biopouvoir, et revendiquer

ainsi par le biais de l'art le droit au plaisir sexuel et à l'autoérotisme (entre autres usages du corps réprouvés) en tant que droits humains.

Ainsi, en un acte perlocutoire, l'artiste exprime à plusieurs reprises au sein de ces trois récits création de l'Œuvre multiorgasmique collective sa volonté d'« exorciser » l'*intention esthétique* de ses œuvres en les soumettant à une déconstruction collective. Une déconstruction collective de l'intention esthétique d'une œuvre qui renvoie à une autre œuvre d'art, basée sur une invitation publique lancée dans un contexte réel, et dont le processus créatif – la *Campagne multiorgasmique* – a consisté à recueillir des témoignages réels créés expressément et volontairement afin d'être utilisés comme matériel artistique, ce qui revient à transformer en processus créatif de l'œuvre d'art l'intention esthétique, artistique et poïétique de l'œuvre, en « exorcisant » esthétiquement la subjectivité individuelle de l'artiste à travers la dimension sociale et collective des donateurs, la poïésis de l'œuvre d'art à travers une co-poïésis, et la corporalité de l'artiste à travers la corporalité du sujet réel, le sujet social, dès lors que tous deux s'emploient à co-poïétiser un idéal de sujet esthétique, un sujet exerçant pleinement ses droits humains et qui ne semble pouvoir exister qu'au sein de l'art.

Le premier récit création (intitulé « *Le Toucher*… ») de l'Œuvre multiorgasmique collective présente une forme narrative hybride entre fiction et témoignage réel. La dimension testimoniale de ce récit création repose non seulement sur le témoignage de l'artiste mais aussi sur tous les autres témoignages de volontaires, solidaires et donateurs ayant participé au processus créatif de cette œuvre. On y trouve également des personnages mythiques, historiques, réels et fictifs. Toutefois, deux personnages se distinguent au fil de ce récit : il s'agit de deux sœurs dont le dialogue sert de cadre à la dialectique entre les dimensions personnelle et collective de la décorporalisation du sujet moderne.

Le dialogue de ces deux sœurs établit un lien de tension esthétique entre les déconstructions de leurs sexualités, suggérant à plusieurs reprises dans ce récit que l'intersexualité et pansexualité humaine peut constituer un idéal-type du sujet social esthétique. L'interaction de ces deux sœurs permet par ailleurs de dénoncer la décorporalisation mythico-historique du sujet moderne, qu'elles incarnent également tout au long du récit, parfois en tant que victimes du biopouvoir, d'autres fois en tant que bourreaux, parfois dominées, parfois dominantes, jusqu'à ce qu'elles parviennent à acquérir et à exercer leurs qualités émancipatrices dans leur quête de poétesses qui se souviennent de la capacité libératrice d'exploration de leur propre corps à travers le toucher.

En effet, ce récit fait l'éloge du toucher en tant qu'outil émancipateur du sujet social, symbolisé par « la carte sur la main » des mortels que l'auteur qualifie de « décorporalisés ». C'est ainsi que le récit création raconte les avatars non seulement du sujet moderne mais aussi de l'art biocritique, qui tente de corporaliser les sujets décorporalisés par l'évolution mythico-historique de la société occidentale.

Ce récit de l'Œuvre multiorgasmique collective développe également une hypothèse sur les antécédents historiques du biopouvoir phallocentrique patriarcal

en tant que forme de contrôle social du sujet moderne, découlant du contrôle social des pulsions bioénergétiques du corps humain et de la construction sociale des pulsions, de la sexualité et de la corporalité du sujet social : une hypothèse historique contemporaine, créée à partir d'éléments historiques et mythiques, mettant en scène une confrontation entre l'art et la science en tant qu'antagonistes face à l'émancipation corporelle de l'histoire des sujets *décorporalisés*.

Ce récit création de l'Œuvre multiorgasmique collective devient par là même une forme émancipatrice de l'art biocritique grâce à l'expression d'une critique visant cette fois le matérialisme historique, au sein d'un récit où se mêlent des faits réels et fantastiques, ainsi que le passé et le présent historique des sens attribués socialement à la corporalité humaine en Occident, où le sujet social a égaré ou oublié sa corporalité en tant que capacité poïético-cognitive, au-delà de la reproduction sexuelle, d'un sujet créateur de connaissance à partir du corps.

En résumé, ce récit création de l'Œuvre multiorgasmique est sous une certaine forme esthétique un hommage à quelques-uns des nombreux personnages au sein de l'histoire occidentale qui ont opposé une contradiction esthétique à la fausse conscience ; un hommage à ceux qui ont osé s'opposer, affronter et révolutionner, à partir de l'art, de la science ou dans leur propre existence et leur vie quotidienne, l'écrasante domination de la raison sur le corps.

Le deuxième récit création de cette œuvre (intitulé « *L'Art courageux* …») met en évidence le fait que l'art biocritique est un « art courageux », dans la mesure où il s'agit d'un criticisme poïétisé jusqu'aux ultimes conséquences à travers l'expérience des participants de l'Œuvre multiorgasmique collective, qui ont offert leur témoignages corporels et oraux malgré toutes les manifestations hostiles des forces sociales du biopouvoir phallocentrique patriarcal vis-à-vis d'une ou plusieurs dimensions du processus poïétique de cette œuvre collective, qualifiée d'œuvre ou d'art « abject » par nombre d'acteurs et de discours institutionnels issus de différents domaines de connaissance.

Le troisieme récit création adopte une forme narrative épistolaire, et évoque sous la forme d'une fiction l'avenir de l'Œuvre multiorgasmique collective, à travers la correspondance entre deux personnages à la fois réels et abstraits ; il s'agit d'une communication générant une tension esthétique entre deux co-poïétisateurs de cette œuvre : l'artiste et le sujet esthétique.

Ce dernier est l'idéal esthétique d'un sujet social que l'artiste a tenté de poïétiser artistiquement au sein de l'œuvre collective et qui dans ce récit esthétique de l'œuvre se présente comme son interlocuteur, un personnage abstrait qui écrit des lettres à l'artiste lui demandant de l'aider à recouvrer sa mémoire corporelle, qu'il cherche de manière structurée sous la forme rationalisée des livres de sa bibliothèque. Ce personnage est nommé S. C. B., un sigle qui correspond au concept de sujet social humanisé du matérialisme historique marxiste, qualifié par Franz Hinkelammert (2005 et 2008[20]) de *Sujet Corporel avec des Besoins*. Ce personnage se caractérise par sa volonté de retrouver une capacité corporelle poïético-

[20] Entretien à Franz Hinkelammert faite par l'artiste, à San José, Costa Rica, le mois de juillet 2008, chez lui.

cognitive actuellement réduite aux formes rationalistes et structurées de la science moderne ; il s'agit d'une mise en garde contre les dangers de toute scientifisation de la sexualité et de l'art lui-même, qui peut amener un sujet social, une pensée critique, et même un artiste de l'art biocritique à renoncer à sa mémoire afin de créer une identité corporelle et sexuelle abstraite.

Ainsi, chacun de ces trois récits création exprime le besoin ontologique d'autocritique de tout art biocritique qui – contrairement à la science – cherche à poïétiser volontairement ses propres processus créatifs en autant de *révolutions poïétiques*, équivalentes à ce que seraient pour la science les révolutions scientifiques. C'est pourquoi plusieurs personnages des trois récits création de l'Œuvre multiorgasmique collective soutiennent que l'art biocritique et/ou biocriticisme se différencie du criticisme scientifique dans la mesure où il poïétise la critique et la contradiction (ou négation) esthétique de ses critiques jusqu'aux ultimes conséquences de cette poïétisation.

On peut néanmoins observer dans les trois récits création de l'Œuvre multiorgasmique collective certaines constantes personnelles de l'artiste, qui dans certains cas parvient à poïétiser sa négation esthétique, mais qui dans d'autres laisse transparaître, malgré les œuvres multiorgasmiques et les récits créations, la « continuité historique » d'un sujet construit socialement qui bien que doté d'une pensée critique, n'en continue pas moins d'avoir recours à certains traits culturels dominants afin de nommer les choses et d'exprimer ses idées.

Ces constantes existaient bien avant que l'auteur ne devienne artiste ; je fais ici référence à ces questions qui font partie de la biographie de chaque artiste et qui sont bien souvent les premiers outils de fouille philosophique dont il dispose afin d'appréhender ce qui se passe dans le monde réel auquel il est littéralement confronté non seulement en tant qu'artiste, mais aussi et surtout en tant que sujet humain, mal à l'aise face à ce qu'il faut bien *nommer* pour pouvoir s'y opposer en l'affrontant, en le combattant, en le révolutionnant, en le transgressant et en le critiquant.

Car tôt ou tard on finit par comprendre que l'art est une création tellement humaine que son existence met en évidence le besoin le plus précieux de l'être humain : la liberté. L'art « le sait » et le clame de par son existence même en s'opposant, en affrontant, en révolutionnant non seulement ce qui dérange intuitivement l'artiste, mais aussi les formes poïétiques qui avaient fonctionné en leur temps comme des forces révolutionnaires et émancipatrices.

En effet, l'art en général repose sur un soupçon permanent et garde une méfiance constante à l'égard de ce qui prétend fonctionner comme une forme révolutionnaire, tant il sait que cela cessera de fonctionner un jour, car aucune formule révolutionnaire ne peut être éternellement efficace, que ce soit sur le plan social ou artistique, individuel ou collectif. De même, les récits créations de l'Œuvre multiorgasmique collective sont l'expression d'un soupçon vis-à-vis de l'art biocritique et des formes qu'adopte cette critique du biopouvoir au sein de l'œuvre collective.

L'art est épris de liberté et le clame, mais bien peu sont ceux qui l'écoutent, qui osent s'opposer, affronter et révolutionner leur propre soumission face aux forces qui dominent leur manière de penser et d'apprendre, en leur proposant une fausse conscience qui leur dicte ce qu'*est* et ce qu'*a été*, ou pire encore, ce que *doit être* le sort de l'humanité.

Ainsi, à la lecture de ces trois récits création de l'Œuvre multiorgasmique collective, le lecteur pourra sans doute reconnaître l'ennemi mortel de l'art biocritique à travers sa propre corporalité et/ou dans les usages de son corps considérés socialement comme abjects. Or cette reconnaissance constitue également une fonction esthétique du récit création au sein d'un art biocritique.

Introduction narrative aux récits création de l'œuvre multiorgasmique collective.

J'ai connu un jour un sujet admirablement esthétique. J'ai cru reconnaître en lui le *sujet réflexif* de Castoriadis (1990 et 1997); le genre de *lecteur critique*[21] défini par Derrida ; très proche de ce que pourrait être dans le domaine de la morale sexuelle ce sujet qui « se reconnaît » comme *sujet de désir*, selon les termes de la théorie du biopouvoir de Foucault (1984 : 12); ce sujet qui émancipe sa capacité de connaissance à travers l'expérience, libérant cette expérience dont Giddens (1991/1995) déplore qu'elle ait été séquestrée depuis l'Esprit moderne et jusqu'à la modernité tardive. Le genre de sujet capable de reconnaître le langage de son corps et la présence de l'énergie sexuelle qui interagit avec les règles sociales dans la construction de son *moi* ; de reconnaître les enchaînements entre les pulsions primaires et secondaires, que Reich qualifie respectivement de pulsions bioénergétiques et de pulsions culturelles. Le genre de sujet qui s'humanise en humanisant ses droits sexuels comme des droits humains, au-delà des accords internationaux, dans la pratique sensuelle de son intimité avec lui-même et avec les autretés. Le genre de sujet qui reconnaît sa sexualité comme le fruit de l'interaction entre construction sociale et autopoïésis. Un sujet que la sociologie marxiste et Franz Hinkelammert (2008) m'ont décrit comme *sujet corporel et avec des besoins*. Un sujet qu'Adorno qualifierait de sujet esthétique et que l'art biocritique a cherché à poïétiser dans ce qu'il a appelé l'*Œuvre multiorgasmique*. Il s'agissait d'un sujet critique, qui poïétisait jusqu'aux ultimes conséquences ses critiques de la séquestration de l'expérience sexuelle et de la décorporalisation du *sujet moderne*, subjectivant la connaissance objectivée, légitimant le droit au plaisir sexuel avec sa propre expérience au-delà de la théorie et du concept de la loi, reconnaissant son esprit poïétique grâce auquel il pouvait modifier les impositions sociales et l'ordre moral qui l'entravaient dans la construction de connaissance, à travers sa propre expérience sensuelle et corporelle subjectivante. Voilà le *sujet historique* chez Monique Wittig et la *force performative* de l'expérience corporelle d'affirmation subjective chez Judith Butler. Voilà le *sujet esthétique* des œuvres d'art biocritique des corporalités abjectes.

Ce sujet était capable de reconnaître le langage de son corps et la présence de l'énergie sexuelle dans la réflexivité corporalisée, cette réflexivité qu'Octavio Paz a qualifiée de réflexion *incarnée* sur l'existence humaine, une réflexivité au sein de laquelle s'enchaînent les pulsions primaires et secondaires, que seule l'expérience immédiate de ce sujet non chosifié par l'individualisme – conséquence de la décomposition de la Modernité au sein des États démocratiques de la deuxième moitié du XXe siècle – serait à même d'incarner, afin de « *montrer à* [l'autre, le sujet chosifié…] *comment sortir de cet état de fatigue* [dans lequel se trouve le sujet décorporalisé. De sorte que seule la réflexivité incarnée du sujet non chosifié pourrait être pour le sujet décorporalisé, la] *compagnie authentique qui le sauverait de sa solitude exemplaire mais insupportable* »[22], à travers la dialectique négative de leurs existences. Or ce sujet de réflexivité incarnée semblait être un être parfois unique, parfois collectif, sans race ni identité territoriale, s'humanisant par moments, corporalisant ses droits sexuels en tant que droits humains, au-delà des

[21] Cohen & Dilon (coord.), 2007.
[22] Echeverría 2006/2010: 186.

accords internationaux, dans la pratique sensuelle de son intimité aussi bien vis-à-vis de lui-même que des autretés.

J'avais déjà entendu certains témoignages sur son existence, témoignages que j'allais connaître à travers différents récits dispersés sur les continents. Peut-être des légendes, racontant et évoquant l'existence d'un feu prométhéen séquestré par la raison. Des Allégories de l'alchimie bioénergétique du corps d'un sujet moderne qui a perdu quelque chose, et d'une énergie émancipatrice disséminée comme de la poussière parmi les humains décorporalisés et en chacune des particules de l'univers.

RÉCIT No. 1
Le Toucher. L'œuvre multiorgasmique dans les mythes historiques du Toucher

I. *Après la séparation* la décorporalisation mythique du sujet.

Après les souffrances de la séparation,
Aurons-nous un temps où chaque amant
Se plaindra de ce qu'il a subi comme tourments ?
Déjà lorsque nous nous rendions visite en hiver,
Je passais mes nuits sur les brasiers du désir ;
Qu'en sera-t-il maintenant que tu t'es éloignée
Et que le destin a précipité l'épreuve que je craignais ?
Les nuits passent, et jamais la séparation ne prend fin
Ni la patience ne peut me libérer des fers de la nostalgie.
Que Dieu arrose la terre, ta demeure,
De pluies abondantes et copieuses ![23]

—*Bien avant que tu ne naisses et meures pour la dernière fois* – me racontait ma sœur – *avant que le temps ne s'organise avec des ombres, puis des sables et des quartz. Avant, lorsque le soleil et la lune s'élevaient et descendaient ensemble à l'horizon, avec des accords d'éclipses lunaires compris d'eux seuls, et qu'ils nous expliquaient ce que nous allions tous devoir ignorer afin de renaître dans des spirales au sein desquelles le temps et l'espace s'enchaînent parfois selon notre volonté, lorsque nous ne laissons pas cette volonté aux mains d'une culture hiérarchisée entre dominants et dominés.*

Avant, bien avant que Chronos ne renaisse comme fils de Psyché inséminée par Éros ou par Prométhée (elle-même ne le savait pas encore). Avant, bien avant que nous n'essayions – avec une joie procréatrice – de représenter Chronos dans des calendriers et que celui-ci ne s'enlace amoureusement avec Méduse dans l'obscurité. Attiré par les poèmes qu'énonçaient harmonieusement un à un ses serpents, en un chœur de voix androgynes et enfantines. Insufflant à Chronos le désir de se reposer au son des sanglots de voix connues en d'autres temps et d'autres vies, de ces voix que chacun conserve au plus profond de soi, chaque fois qu'il meurt et renaît.

Avant, bien avant que les serpents de Méduse n'aient de venin, lorsque leurs langues gesticulaient des mots et des poèmes issus de leur mémoire, entendus de la voix des premiers poètes pétrifiés qui ont formé la terre, les montagnes, les pics et les abîmes, et chacune des couches de la terre, avec des mots déclamés.

Avant, bien avant que Chronos ne se réveille enlacé à Méduse, et qu'un rayon de lumière ne se glisse entre les doigts de celle-ci tandis qu'elle lui couvrait amoureusement les yeux de sa main, presque maternellement. Bien avant que Chronos amoureux ne soit réveillé par ce rayon de lumière, quelques secondes à peine avant que Méduse ne s'éveille à son tour, et avant que tu ne meures pour la dernière fois en lui pétrifié, nous étions tous comme toi, ou nous te ressemblions davantage.

---

[23] Poème « Après la séparation », de Wallada Ben AL-MUSTAKFI (994-1091) en ARRIAGA, 2006: 60-61.

Mais toi, qui naissait à peine pour la première fois – et nous avec toi – tu ignorais, nous ignorions, la cause et la conséquence. Par la suite, nous avons également oublié notre propre moi et nous avons élevé sur son piédestal une série d'images qui peu à peu furent également des choses venues d'Occident, faites dans la mer et sur terre par des mains de gens nés de l'autre côté de la mer.

Depuis cette époque, ou peut-être même avant, je ne m'en souviens plus, certains se sont réveillés avec la chaleur au creux de la poitrine, avec la malédiction prométhéenne énoncée par le Soleil sur tous les humains. Dessein divin que certains fuient et avec lequel d'autres comme nous se soignent, de jour comme de nuit, en écrivant ou en créant quelque chose, des poèmes par exemple, des souvenirs ou des réflexions, des avertissements d'autres générations qui viennent nous visiter quand nous dormons et qui nous réveillent, et nous nous réveillons, effrayés.

Avant ta naissance, je me souvenais ou je rêvais – je ne saurais le dire – du moment après ta dernière mort où ils ont commencé à organiser le souvenir de Chronos. Depuis que le Soleil a commencé à chercher la Lune interminablement, faisant de Chronos des jours et des nuits. La croyant traîtresse comme le lui ont suggéré Mars et Mercure, le Soleil est convaincu depuis des lustres que c'est Lune qui a permis ou arraché le morceau de feu que Prométhée a donné aux hommes.

Se sentant trahi, Zeus a décrété la métamorphose de Soleil et de Lune, donnant ainsi naissance à l'ère hétérosexuelle. Cette ère de l'histoire où Lune, représentante de la vulve et de la fécondité créatrice, a puni toute sa descendance née sur la terre. C'est alors qu'a été assignée la douleur à la création et à la naissance vulvaire.

Mais Zeus allait reconnaître un jour la suggestion mensongère de l'esprit belliqueux de Mars et aussi les Terrestres sans vulve, ceux qui allaient hériter des malédictions du soleil et sentir une étrange absence. Non seulement de la création, mais aussi de la douleur. Car douleur et création ont été unies depuis toujours, ou depuis lors, ou depuis ce souvenir.

Mars, envahi d'un besoin de guerre, s'est fragmenté en diverses métamorphoses dans le cœur de l'homme hétérosexuel, puis dans celui de la femme et enfin du citoyen universel et du cybernaute, et il a fondé l'ère patriarcale.

Ma sœur avait tant dormi, que je ne savais pas exactement d'où provenaient toutes les histoires qu'elle me racontait ; quoi qu'il en soit, alors qu'elle venait de se réveiller, elle ne semblait pas avoir de problèmes de gesticulation. Ou du moins pas d'altérations physiques aussi extrêmes que celles que l'on aurait pu attendre chez quelqu'un dont le corps s'est reposé – à cause de la maladie ou de la fatigue – durant sept longues années, de jour comme de nuit. Sa respiration et sa position assise, mais néanmoins redressée, n'étaient pas celles du corps meurtri d'une personne venant de se réveiller, aux muscles ankylosés par l'absence de mouvement. Les muscles de sa bouche ne semblaient pas avoir été engourdis. Sa voix ne laissait pas deviner une langue sèche et ses lèvres étaient même

légèrement humides. On ne pouvait déceler son long sommeil que dans les cadavres des larmes qui gisaient aux commissures de ses yeux, mortes ou non évaporées depuis Dieu sait quand.

Cela faisait des années que je n'avais pas vu ma sœur, je ne pouvais donc pas le savoir. Mais il était clair que pendant très longtemps, ceux qui lui avions rendu visite, tous autant que nous sommes, nous avions oublié de sécher ses larmes ou de lui enlever les chassies sèches des yeux, ces squames oculaires qui se détachaient d'abord de ses cils, puis de ses joues, de sa poitrine, etc.

Elle me regarda alors et me vit en train d'observer les minuscules particules qui flottent dans toute chambre, révélées dans un rayon de lumière pénétrant par la fenêtre, et elle me demanda si je me souvenais de quand elle les avait pleurées.

Ce n'est qu'à ce moment-là que j'ai compris pourquoi les personnes affligées se plaignent en contemplant fixement le vide. Comme moi qui regardais le sol mais en réalité observais ou cherchais – je ne m'en souviens plus – le mouvement des particules reconnues dans la lumière. Mon regard se posa à nouveau sur le visage de ma sœur et je vis l'un des cadavres se détacher de ses joues, et s'évanouir en de multiples particules dès qu'il eut touché le rayon de lumière. Alors seulement je reconnus dans la lumière d'anciens pleurs.

—*Tu te souviens quand le soleil s'est uni à la douleur et la lumière aux pleurs* ?
Me demanda-elle, m'abstrayant du dernier plan auquel mène chaque particule lorsqu'on réussit à suivre son vol sans la confondre ni la perdre des yeux durant plus de dix minutes. Elle poursuivit :

> —*Il y eut une époque où la lumière même, que nous allions par la suite reconnaître comme la nature même, divisa l'existence en deux et où les dichotomies commencèrent à proliférer, régies par Mars, n'ayant cure de se détruire entre elles. Elles cherchaient l'Olympe qui déclinait moribond – ce qu'elles ignoraient – dans le cœur de l'homme nouveau animé précisément par le feu dérobé par Prométhée. Feu dans lequel l'Olympe tout entier s'était métamorphosé temporairement, afin de faire miroiter les mirages de ses palais et de ses structures aux géants qui étaient parvenus à sortir des volcans. Cela eut lieu bien avant que nous appelions la poésie instinct, el la parole nature, et que chacun invente son langage, et que tous comprennent les langues étrangères grâce aux images cybernétiques. Après tu es morte, et moi après toi, et nous sommes nées dans les têtes de Méduse, nous chantions les poèmes d'Homère et…*

Elle restait songeuse déviant son regard vers le rayon de lumière, et de ses yeux jaillissaient des larmes, fraîches et transparentes, qui coulaient en un fin ruisseau sur sa joue gauche. Je cessai de la regarder pour essayer de suivre du regard la même particule qu'elle suivait du sien, objectif auquel je renonçai dès lors que je me perdis en suivant une autre particule, dont le mouvement m'avait paru plus séduisant l'espace de quelques minutes. Je me dirigeai alors, tournant le dos à ma sœur, vers la fenêtre d'où provenait la lumière, dont les rideaux sombres ne laissaient qu'une ouverture à peine suffisante pour que puisse s'y glisser de profil un corps désireux de regarder à l'extérieur de la chambre. Mais avant même de

lever les bras pour ouvrir les rideaux et les fenêtres, et remplacer par de l'oxygène venant de l'extérieur la stupeur prisonnière de cette chambre, la voix de ma sœur vint interrompre cette tentative, nous obligeant ainsi à continuer de respirer l'oxygène déjà recyclé plusieurs fois dans la pièce.

—Il y eut une époque…

Elle continua à parler d'une voix sobre et posée, tandis que je commençais à scruter l'horizon derrière cette fenêtre, par l'entrebâillement des rideaux dont l'épais tissu évoquait celui que l'on utilise habituellement pour protéger les constructions et leurs habitants du froid, plus que de la lumière, sous les climats rigoureux. Même si ce n'était pas le cas du climat de cet endroit.

—Après que Salmacis ait abandonné le point intermédiaire et exact des chemins entre l'extrême Occident, terre de Gorgones surveillées par les Grées, et l'Asie mineure. Quand Hermaphrodite vint se baigner dans l'un des lacs de Salmacis, celle-ci se sentit irrésistiblement attirée par la beauté des mouvements de ce jeune homme provenant d'Asie mineure.

En ces temps où la beauté était comprise comme un désir de connaître, de demander et de chercher, Salmacis avait connu de nombreux étrangers et voyageurs. Certains ne faisaient que passer par ses territoires, qui sont les territoires de la question et de la tension esthétique. D'autres y passèrent à plusieurs reprises, comme ce voyageur qui lui affirma avoir fondé la ville d'Alexandrie. À la différence de ce dernier et d'autres explorateurs, Hermaphrodite était le fils de Vénus ou Aphrodite, ce qui conférait une beauté à ces explorations ; une beauté exploratoire que connaissaient les nymphes de conscience et de corporalité pansexuelle, mais qui n'avait jamais été observée chez les voyageurs de passage en ce lieu.

Car Hermaphrodite était alors un hétérosexuel qui aspirait intuitivement à apprendre à construire son propre moi à travers l'autoérotisme, en quête d'une conscience amoureuse et esthétique qui lui permettrait d'« aimer son prochain », ce qui pour les corps n'ayant qu'un seul sexe consistait essentiellement à reconnaître l'autreté en eux-mêmes, mais qui en sa conscience pansexuelle renvoyait à un amour du prochain empreint de tolérance amoureuse envers la différence corporelle, l'égalité des consciences et des capacités sexuelles.

Le bain de ce jeune homme n'était pas un bain quelconque, semblable à celui des autres explorateurs ou visiteurs du Lieu des questions. Ce bain avait éveillé chez la nymphe un attrait tout particulier lorsqu'elle vit le plaisir que semblait avoir découvert le jeune Hermaphrodite en pénétrant dans son lac et en avançant au milieu des larges nénuphars. Des plantes aquatiques caressaient son entrejambe, tandis que le niveau de l'eau lui atteignait les côtes.

De loin, Salmacis observait avec attention chaque mouvement de ce jeune homme qui frôlait l'eau de ses mains, avant de les y plonger et de les ressortir pleines d'eau afin de s'en asperger le visage. Après quoi il replongea les mains dans l'eau un bon moment et son visage se décomposa, ses joues s'empourprèrent tandis que

ses yeux cherchaient un point fixe dans le ciel. Salmacis se sentit attirée par ce regard fixé sur un point dans le ciel, et voulut connaître l'origine des convulsions qui commençaient à saisir le corps de ce jeune homme. La naïade, qui faisait partie des nymphes appréciées des dieux de la connaissance, sentit à cet instant le besoin de mettre la tête sous l'eau. Puis elle plongea toute entière dans le lac, nagea sous l'eau afin de se rapprocher d'Hermaphrodite, et découvrit ce que ce jeune homme était en train d'explorer sans avoir besoin de voir la création même.

La nymphe se trouvait pour la première fois face à un explorateur qui, bien qu'étant hétérosexuel, cherchait en se territoire des questions à découvrir le plaisir des sens ou la connaissance sensuelle. Le plaisir que l'on ne peut éprouver qu'à travers l'expérience corporelle. Une logique que ne dominaient pas les explorateurs qui passaient par ce lieu, chargés de marchandises et de preuves irréfutables de leurs découvertes.

Salmacis voulut alors s'unir à l'exploration d'Hermaphrodite, mais le jeune homme ne souhaitait pas partager ses explorations et il repoussa les avances de Salmacis. C'est pourquoi Salmacis supplia les dieux protecteurs des nymphes de l'unir à Hermaphrodite en leur exposant son objectif idéal de la connaissance : explorer avec l'autre dialectiquement et nier esthétiquement l'autoérotisme à l'aide de la masturbation partagée. Et les dieux exaucèrent son vœu, faisant de Salmacis et d'Hermaphrodite un seul corps. C'est ainsi qu'allait commencer la période des mortels où vulves et phallus naîtraient dans un même corps et où le féminin serait à la fois masculin.

Il fallait entendre ma sœur, soudain réveillée avec la voix de celui qui vient de tout comprendre ou de tout se rappeler. Tout ce qu'elle était en train de répondre à une question que je n'avais jamais prononcée, ni même imaginée. Et qu'elle s'était peut-être posée en silence – ou en rêve, je ne le sais pas –, lorsqu'elle était absorbée par le mouvement de cette particule révélée par la lumière qui entrait par la fenêtre.

Ce qui me venait à moi c'était une autre question, qui à ce moment se superposait à ce que je voyais par la fenêtre, à travers l'entrebâillement des épais rideaux. Mon subconscient m'avait fait revenir et m'installer dans ce moment où Hermaphrodite, alors qu'il était encore monosexuel, avait repoussé la participation de Salmacis à son exploration. Et je me demandais ce que pouvait bien chercher ce premier hermaphrodite ou hétérosexuel pour refuser ainsi le dialogue exploratoire avec Salmacis, nymphe du territoire de la connaissance et de la question. Ma sœur appuya alors son dos sur les oreillers qui soutenaient sa tête et je m'empressai de l'y accommoder afin de rendre plus confortable sa position de repos.

Elle appuya légèrement sa tête sur les oreillers qui soutenaient la totalité de sa colonne vertébrale, et ferma les yeux comme envahie par la satisfaction du travail accompli. Je m'assis sur la chaise qui se trouvait à côté du lit, tout près de la hauteur de la main de ma sœur qui reposait près du bord du matelas. Je reconnus alors le ton rosé de ses lunules à travers ses ongles transparents dont la longueur ne présentait aucune trace de dégradation ni même une apparence négligée.

À peine eut-elle reposé sa tête sur l'oreiller que mes yeux – qui étaient restés fixés sur ses doigts – observèrent comment sa main rose se retournait vers mon visage. Comme si la paume de sa main était un visage indépendant qui reconnaissait mon regard. Un peu comme lorsque l'on est appelé par le regard de l'autre qui nous observe en silence, comme si le regard parlait, prononçait notre nom, même sans le savoir, dans ces langues que nous avons oubliées ou qui sont conservées dans le subconscient, dans le moi collectif, et à peine nous regardent-t-ils que nous les reconnaissons.

Ma sœur commença à parler. La main inerte, le corps et le visage inertes, comme s'abandonnant à un repos affectueux, dans les bras des procréateurs ou de quelqu'un qui simplement nous aime. Sa voix adoucissait les rides creusées par le passage du temps sur ses yeux. Tel un baume ou du botox injecté, peut-être par les pores de la peau, dans ces chemins et sillons naissants aux commissures des paupières. Sûrement comme une partie de ce qu'implique le fait d'être le témoin de quelque chose.

—Il y eut une époque où le poing fut brandi avec force après que Mars eût envahi l'esprit divisé des mortels. Lorsque le feu offert par Prométhée fut séparé en dichotomies hiérarchiques entre l'homme et la femme. Ce fut l'époque de Zeus en solitude. Dépression qu'il devait s'être imposé à lui-même, comme flagellation pour la séparation d'Hermaphrodite, inversant ainsi son apothéose.

Hermaphrodite monosexuel et la nymphe Salmacis s'étant unis, Hermès et Aphrodite leur conférèrent l'apothéose et Éros naquit avec deux sexes, comme Amour. De lui allait naître le monde et les mortels de conscience pansexuelle et autres hermaphrodites, tous dotés de la capacité de créer de la connaissance corporalisée.

Puis le feu de Prométhée leur donna la passion de la création. En recevant ce don, certains des êtres incarnés – hermaphrodites et pansexuels – allaient se trouver aux prises avec un désir de domination, cherchant à limiter la connaissance des autres. De ces populations allaient naître les premiers êtres à la conscience décorporalisée, qui allaient perdre peu à peu leur capacité humaine de pansexualité.

Toutefois, la passion du feu prométhéen et le besoin de créer n'allaient pas mourir en eux. Jusqu'à l'avènement d'époques où la plupart des mortels furent des hommes ou des femmes en quête de leur pansexualité perdue.

Ils s'efforcèrent de la trouver dans la génitalité, ou dans leur moi social. Cette quête était nécessaire afin de parvenir à la reconnaissance du sujet physique monosexuel mais de conscience pansexuelle. Il s'agissait là de sociétés majoritairement composées d'hétérosexuels. Or certains commencèrent à être envahis par Mars, construisant des chemins d'exploration mondaine et hiérarchisée. Et d'autres commencèrent à organiser la connaissance, au point d'en faire une valeur de soumission. La main et le feu des mortels consolidèrent alors l'ère de Mars, où bacchanales et saturnales commencèrent à devenir secrètes, puis à se raréfier, et finalement à se vendre.

À des époques postérieures, les femmes et les hommes monosexuels de conscience pansexuelle se multiplièrent et dominèrent la diffusion de la connaissance sur Éros et Amour. C'est alors que furent créés les contes et les légendes, qui fondèrent la peur afin de contrôler le feu et la soif créatrice des mortels décorporalisés. Alors les faunes et les satires commencèrent à disparaître de la surface de la terre, il n'en naissait plus qu'un pour mille.

Certes les saturnales et les bacchanales, si fréquentes au début des temps avec toutes ces consciences pansexuelles, continuaient à se développer parmi les mortels, mais la séparation martienne de leurs consciences pansexuelles allait les amener à cacher leurs corps.

Vinrent alors des époques où seuls les hommes y assistaient, puis seules les femmes, et puis les hybrides et les hétérosexuels, selon une hiérarchie où les dominés étaient invariablement les êtres décorporalisés : ceux qui avaient perdu tout pouvoir sur leur corps en désincarnant leur connaissance, aliénés par la foi ou par la science, alors que la seule manière de s'émanciper était d'oser devenir les explorateurs téméraires de la connaissance corporelle, cette connaissance qui avait sombré dans l'oubli des territoires de la question, où se trouvait le Lac de Salmacis, ce haut lieu de la connaissance esthétique corporalisée que le patriarcat occidental, avec ses dogmes et ses hiérarchies entre hétérosexuels, avait égaré, et dont il ne restait plus que la carte sur le corps des mortels. Ils l'appelaient « la carte sur la main » et elle ne pouvait être dévoilée que par les mortels capables d'émanciper leur expérience corporelle à travers l'autopoïésis de leur propre moi, et notamment à travers l'autoérotisme.

Ma sœur fit alors une pause dans son récit, ferma la bouche et avala sa salive comme ceux qui dorment et que le sommeil repose. Puis elle se retourna, me tournant le dos, joignit les mains et les bras et, repliant son corps en position fœtale, se rendormit.

Je me permis un silence afin de revenir à ma pensée sur l'expérience de Salmacis sous l'eau ; en considérant les paroles de ma sœur simplement comme une parenthèse de son sommeil où le corps – pour quelques raisons physiologiques, mentales ou psychologiques que ce soit – se permet d'exprimer les mots en gesticulant pendant qu'il dort. Je décidai donc de rester assise afin de ne faire aucun bruit susceptible de réveiller ma sœur, et de la laisser se reposer. Toute à ma réflexion sur Salmacis, je me demandai néanmoins si ma sœur avait vraiment envie de dormir après avoir tant dormi, ou si je ne devais pas plutôt l'en empêcher, de peur qu'elle ne se rendorme irrémédiablement pour une longue période.

Salmacis s'était sûrement sentie attirée par la stimulation que le jeune Hermaphrodite exerçait sur ses zones érogènes. Alors que j'envisageais les différentes possibilités et me perdais en conjectures, j'entendis la voix fraîche de ma sœur qui m'appelait – ou qui parlait à quelqu'un dans son rêve – de l'autre côté du lit :

—Cela s'est passé dans le temple mégalithique d'Hagar Qim, construit sur l'île de Malte entre 3200 et 2500 ans avant l'ère dogmatique de Mars, lorsque les mortels d'une civilisation dominée par des hétérosexuels décorporalisés ayant perdu leur ancienne pansexualité, inspirés par le feu prométhéen, se consacraient à l'élaboration de figurines avec l'argile du lieu, afin d'en transmettre oralement la connaissance intuitivement pansexuelle de génération en génération.

Ces figurines représentaient des corps d'hommes et de femmes touchant leurs organes génitaux. Cette coutume avait également été développée par la culture Dimini de Larissa, en Grèce. Par la suite, ceux qui classifièrent l'histoire, à l'époque de l'extrême occidentalisation de l'ère patriarcale de Mars, qualifièrent cette culture de néolithique et ne trouvèrent de cette pratique que le vestige d'un homme se masturbant. Et de l'ère précédente, ils ne trouvèrent que le vestige d'une figurine de femme aux jambes relevées, l'un de ses bras soutenant sa tête et l'autre posé sur son ventre, avec la main sur sa vulve.

Toutes les figurines avaient été détruites durant la grande saturnale, lorsque le dieu Saturne avait exaucé les prières des hommes et des femmes, qui pour pouvoir continuer à célébrer des bacchanales avaient réussi à obtenir par l'intercession des sept muses l'éclat de Saturne, qui leur rendrait à nouveau la vitalité de la conscience pansexuelle. Alors, ces générations embellies par les muses et par Saturne donnèrent naissance à l'ère de la femme.

Toutefois, certaines femmes furent également visitées par Mars et montrèrent un esprit belliqueux envers les hommes, qui durant tant de générations leur avaient caché la connaissance organisée, les empêchant de se réaliser en tant que créatrices de connaissance. Cette dispute donna naissance à l'ère des Amazones, puis vint l'ère d'Atoum, dieu et créateur des premiers Égyptiens.

Atoum était également favorisé par Mars, de sorte que lorsqu'il se masturba et créa le dieu Shou et la déesse Tefnout, il voulut que ces derniers naissent uniquement de son sperme, dédaignant sa vulve. Il fut le premier dieu à mourir et se réincarner dans les mortels individualistes de l'Occident venu des dogmes. Les Égyptiens attribuaient les crues du Nil aux masturbations de ce dieu et à la fréquence de ses éjaculations.

Dans le livre de la religion catholique romaine reproductrice du patriarcat, il est écrit qu'Onan, le second fils de Juda, fut obligé de prendre pour épouse Tamar, qui avait été la première femme de son frère. Lorsque Tamar devint veuve, les dieux et le père, suivant la Loi du Lévirat, enjoignirent Onan de se marier avec la veuve. Toutefois Onan n'allait respecter cet ordre que partiellement, car bien que marié, il ne désirait pas procréer avec elle, et préférait vider sa semence dans tout autre lieu que le vagin de sa belle-sœur. Dans le passage 38:8-10 de la Genèse, il est écrit que l'Éternel punit Onan en lui donnant la mort. Par la suite, on donna le nom d'onanisme à la pratique de la masturbation, une pratique qui allait être constamment réprouvée et punie au sein des populations et des cultures de l'ère patriarcale.

Les dernières paroles de ma sœur n'allaient pas m'empêcher de revenir à Salmacis, et confondant le récit de Salmacis avec celui de Tamar, ou celui d'Hermaphrodite avec celui d'Onan, de me poser une nouvelle question sur la scène sous l'eau et l'éconduite de la nymphe. Il m'apparut clairement que seul Hermaphrodite sous l'eau, celui qui était encore un mâle et avait repoussé les avances de Salmacis, eût pu confirmer ma supputation : qu'Hermaphrodite mâle aspirait à la connaissance en solitaire – c'était authentique et probable – et que d'une certaine manière le jeune homme d'Asie mineure repoussait les avances de Salmacis – qui pour sa part avait déjà exploré cette connaissance d'elle-même – tout simplement parce qu'il n'avait ni le désir ni/ou le besoin de procréer. Il m'apparut également que seule Salmacis eût pu me confirmer si son désir de s'unir à Hermaphrodite était celui de la connaissance partagée et/ou obéissait également au besoin de procréer. Je fis une pause dans mes réflexions, en profitai pour me lever et – désormais sans aucune précaution et poussée par mon envie d'y voir plus clair dans cette sombre chambre – je me dirigeai vers la fenêtre. Ma sœur poursuivit son récit :

> *—Au cours des premières époques de mortels sans mémoire, seuls les poètes représentaient les vulves et les phallus parce qu'ils savaient qu'ils avaient oublié quelque chose. Toutes les sources d'humeurs et de fluides corporels le leur rappelait lorsqu'ils suaient, éjaculaient ou s'humidifiaient les mains et les vulves. Et ils cherchèrent durant des siècles, jusqu'à ce que fussent créés les lacs d'eau douce et que les nappes phréatiques se remplissent des sueurs et des fluides des ancêtres. Les poètes de cette époque où se formèrent les lacs laissèrent les œuvres allégoriques des sources dans leur corps et dans celui de l'autreté, pour ceux qui allaient venir s'en souviennent. Mais les époques qui suivirent l'oublièrent à nouveau, et de nouveaux poètes vinrent avec moins de mémoire, ainsi que des mortels égarés qui utilisèrent leur corps pour tenter de le découvrir, car ils se souvenaient du corps comme chemin menant à la création de leur propre moi. Par la suite, ils utilisèrent le corps d'autrui et laissèrent des autoportraits et des portraits de cette quête.*

Je me rappelai du lac, où le jeune Hermaphrodite était sans doute en train de se masturber et où Salmacis plongea afin de s'unir à lui. Pouvait-il y avoir un lien entre les histoires de ma sœur et cette fixation que je faisais sur la proposition d'union de Salmacis et le refus d'Hermaphrodite. Je pensai également aux vulves et aux phallus que j'avais vus ou visités dans ma vie, dans un livre ou en rêve, je n'en étais pas sûre, peut-être parce que je l'avais oublié. Enfin, je m'interrogeai sur les fluides des corps qui avaient dû un jour former ce lac. Et ma sœur reprit :

> *—Les dieux aussi ont un jour été mortels sans mémoire et ils se sont aussi souvenus un jour. Il existe des portraits rupestres de leur exploration et de leur volonté de se souvenir, tels que Vishnou, Bouddha, Pangu, Tangaroa, Nommo et Jésus le crucifié. Dieux qui en des époques antérieures auraient été des chasseurs de connaissance, représentés avec des phallus ou des vulves dans leurs mains, qui ne pourchassaient pas les animaux pour les tuer et les manger ; Ils les pourchassaient pour leur donner du plaisir par leurs utérus et leurs anus jusqu'à en mourir, tandis que ces derniers les pénétraient également. Comme ils pourchassaient les animaux, ils furent connus en Occident comme les « chasseurs de la préhistoire », sur la base d'une mauvaise interprétation des peintures*

rupestres. Car ces hommes et femmes hétérosexuels étaient avant tout des chasseurs de connaissance. Ils ne voulaient pas manger de viande – même s'ils le firent – ils ne cherchaient qu'à mêler les fluides d'animaux avec les leurs, afin de mieux se souvenir de ce qu'ils pressentaient avoir oublié.

Les chasseurs hommes et femmes étaient des poètes qui se rappelaient que dans le corps se trouvaient les sources, dont les fluides révèleraient la carte du chemin vers la connaissance.

Les dieux durent alors chercher dans leurs générations de mortels décorporalisé(e)s la combinaison de fluides qui leur révèlerait quelque chose. Eux-mêmes ne savaient pas quoi, ils se souvenaient seulement en tant que poètes qui étaient nés que les lagunes, les cascades, les sources et les rivières du corps devaient être mélangées, mais ils ne savaient pas si seulement celles de leurs corps entre elles ou celles de leurs corps avec celles des animaux, et de quels animaux ; ou s'il fallait mêler les fluides d'un animal aux fluides de la terre, ou ceux de la terre aux leurs, et cætera. Il existait tant de possibilités et de combinaisons potentielles, qu'il était – et fut – très difficile de parcourir le chemin menant au souvenir de l'alchimie désirée de la connaissance qu'ils avaient oubliée. Et c'est ainsi que les poètes cherchèrent à mêler leur urine, leurs mucosités nasales, leur chassies, leur cérumen, la sécrétion du nombril, leurs sécrétions anales et leurs excréments, leurs fluides vaginaux et leur sperme, leur urine, leurs sueurs corporelles, leurs larmes, leur salive, jusqu'à ce qu'ils en arrivent au sang. Des civilisations entières se consacrèrent à chaque fluide, comme les Aztèques, qui cherchèrent à mêler le sang de milliers d'hommes et de femmes aux éléments de la terre. Il y eut également des générations entières qui cherchèrent à mêler le sang d'animaux aux fluides de leurs corps et vice-versa.

Avant et après sont nés d'autres empires et civilisations qui s'employèrent à mélanger les fluides humains entre êtres du même sexe, comme ce fut le cas en Grèce et à Athènes, où prévalait la quête du mélange des fluides séminaux et anaux entre mâles. D'autres civilisations se consacrèrent à mêler ces derniers et d'autres fluides corporels à l'occasion de coïts entre phallus d'animal et vulve de femme ou d'Hermaphrodite, mais aussi entre phallus d'Hermaphrodite ou d'homme et vulve d'animal ; mais ils ne parvenaient pas à retrouver le souvenir de la conscience pansexuelle, jusqu'à ce qu'un jour, après des générations d'exploration et de quête, naquissent les poètes qui mêlèrent la salive aux fluides de leur vulve ou du sperme de leur propre corps. Et ils mêlèrent la salive au coït et se rappelèrent que leur main – l'autoexploration, le toucher – était le premier instrument et que leur propre corps était le premier espace d'un chemin qu'ils avaient achevé de parcourir sur leur peau, sur la peau des autres, des animaux, du monde et des humains.

Au cours de l'histoire occidentale, d'autres poètes allaient essayer de se souvenir du lien bioénergétique entre l'être humain, le macrocosme, la carte sur la main et la masturbation produisant les fluides du corps qui permettaient de la dévoiler.

Les organisateurs de la connaissance avaient dessiné une carte intitulée The Castle of Perseverance *au début du XV^e^ siècle, où « figure un cercle, celui de la*

terre, entouré d'eau. Au centre se dresse un château sous lequel est placé le lit de l'humanité. La première carte imprimée du monde, en 1472, adopte la même configuration »[24]*.*

Or ce plan n'était qu'une interprétation géographique permettant de trouver la carte, qui déjà à cette époque était bien cachée dans la main des organisateurs de l'histoire et du temps. Malgré cela, une renaissance allait venir où des poètes continueraient à naître avec la mémoire dans le corps, donnant forme à la carte dont ils se souvenaient en la figurant sur leur propre corps. Certains allaient se souvenir et exprimer en images l'univers entier avec ses étoiles et ses constellations, unissant la terre et le ciel à travers le corps humain.

Les cartes de ces poètes ne se contentaient pas de nier le microcosme palpable de la dualité Âme-Corps promue par la médecine occidentale ; ils niaient également le microcosme non palpable diffusé par les autres organisateurs de la connaissance, ceux de l'Église.

En ce XV^e^ siècle naîtraient des poètes dotés de vulve et de phallus, quelques hermaphrodites et d'autres seulement pourvus d'une vulve ou d'un phallus. Mais les seules cartes conservées furent celles faites par les poètes avec un phallus, tandis qu'étaient invisibilisées et oubliées les cartes étudiées, écrites, découvertes ou racontées par des femmes ou par des hommes ou des femmes ayant une conscience lesbienne, homosexuelle, bisexuelle, intersexuelle, pansexuelle ou par toutes les autres sexualités de la biodiversité n'appartenant pas à l'hégémonie hétérosexuelle et ne jouissant pas des privilèges attribués aux hommes par les sociétés de tendance phallocentrique.

Malgré les portraits, les cartes furent cachées sans que ceux et celles qui étaient nés des générations sans mémoire ne pussent se souvenir ne soit-ce que de la sueur dans leur mains. Certains attribuaient la carte à la connaissance de l'anatomie organisée par la médecine et d'autres au poète crucifié. Aucun d'entre eux ne se souvenait réellement de la carte, ni de sa capacité pansexuelle, ni de la sueur, ni du toucher.

Puis ils oublièrent à nouveau, et les poètes qui s'étaient souvenus que les fluides éclairaient la carte dont avaient hérité les mortels à lumière de la lune, se réincarnèrent en chiens durant de nombreuses générations de l'extrême occidentalisation. Bien des poètes naquirent et moururent comme des chiens, cherchant sans cesse à mêler leurs fluides avec ceux d'autres chiens, cherchant sans cesse à renifler, lécher et pénétrer afin de trouver le mélange exact de fluides qui leur permettrait de retrouver le chemin de la création de la pensée où le désir pansexuel était l'aspiration du moi et l'hétérosexualité une exception temporelle chez chaque être humain ; or par la suite la conscience pansexuelle fut considérée socialement comme une aberration et l'hétérosexualité comme la Loi naturelle et la norme.

[24] Muchembled, 2005 : 105.

Car les chiens, et les animaux en général n'avaient pas oublié, eux, où menait le chemin, c'est pourquoi ils désiraient récupérer la carte. Et c'est ainsi que durant des milliers d'années, les poètes furent des chiens qui s'obstinaient à lécher les peaux et les sécrétions des autres, animaux et humains, constellant sans cesse de nouvelles étoiles le firmament.

À peine eus-je ouvert les rideaux, que j'entendis le bruit feutré et succinct des draps frôlant son corps, ou peut-être devrais-je dire, le bruit du corps se mouvant sous les draps, ou le bruit des deux se touchant, se caressant l'un l'autre. Je me retournai et mon corps reconnut la source de ce bruit, ma sœur venait d'étirer les jambes sous le tissu qui la recouvrait. Son mouvement avait à peine interrompu mes spéculations sur Salmacis et le jeune homme Hermaphrodite. Analogie entre le corps « caché » sous l'eau de ce lac ou les draps de ma sœur, et l'horizon extérieur, caché lui aussi, et dont les rideaux de cette chambre m'avaient permis d'entrevoir quelques fragments par la fente qui laissait entrer le rayon de lumière. Analogie entre mon envie d'ouvrir les rideaux ou les draps et l'envie de Salmacis d'ouvrir l'eau, ou en tout cas de mettre la tête sous l'eau et d'« ouvrir » le lac avec son corps, en nageant à la rencontre du jeune Hermaphrodite. Je retournai à ma chaise, commençai à parcourir des yeux la silhouette du corps de ma sœur, et l'imaginai en train de nager. Depuis combien de temps ma sœur n'avait-elle pas nagé, je me perdis dans cette question. Alors, comme si ma sœur eût deviné mes spéculations la concernant, elle me dit :

—Dans l'ère de l'extrême occidentalisation, lorsque tous les mortels croyaient avoir organisé toute la connaissance sur la terre et le ciel, ils en vinrent à croire qu'ils avaient soumis Chronos, le fils de la Lune qui régissait les temps du corps de la femme. Et l'ère pansexuelle qu'ils avaient reçue en don lorsque des générations entières se consacrèrent à célébrer par l'art le simple processus de connaissance, leur fut alors refusée. Plusieurs sources de leurs corps se tarirent, les odeurs se perdirent et il fut difficile de les retrouver.

Et moi, je continuai à parcourir son corps des yeux, jusqu'à ce mon regard se pose sur le rythme régulier de sa respiration, le mouvement de va et vient du thorax, à peine perceptible à travers les draps. Elle continua à parler, tandis que j'observai comment la lumière qui entrait par la fenêtre commençait à illuminer son corps de la taille aux pieds.

Ma sœur fit une pause et je m'aperçus que la lumière qui rentrait par la fenêtre, qui était parvenue à illuminer la moitié de son corps, s'était éloignée de sa taille ; à peine restait-il la trace d'un ton orangé sur le sol, filtrant sous les rideaux. Ma sœur s'étira, poussant de sa tête les oreillers que j'avais disposés auparavant afin qu'elle puisse y caler son dos. Un oreiller retombait du côté du lit opposé à celui où je m'étais assise. Je m'empressai alors de retirer les autres susceptibles de gêner la position dans laquelle je supposais qu'elle souhaitait se mettre. Cet acte répondait à une spéculation inspirée d'une logique quelconque et je ne demandai pas à ma sœur – maintenant je me demande pourquoi je ne l'ai pas fait – si elle souhaitait que je lui retire les oreillers, je le fis tout simplement, et apparemment avec raison, car elle ne protesta pas. On aurait dit que nous étions toutes les deux concentrées sur le silence, ou prêtes à jouer le scénario d'une pièce de théâtre. En automate,

j'avais enlevé les oreillers pour qu'elle se repose allongée de tout son long, telle une ligne de chair au milieu de ce lit solitaire ; comme si le côté automatique et apparemment peu courtois de mes gestes eût été impérativement dicté par le corps de ma sœur, qui me disait que cela lui serait plus confortable, sans interrompre ses paroles. Et effectivement, une fois qu'elle se fût étirée, son visage s'inclina légèrement, et se tourna d'à peine trois centimètres dans ma direction, le regard néanmoins posé sur la fenêtre auréolée de lumière orangée. Elle ferma à nouveau les yeux et dit :

—Les lignes des mains des mortels n'ont pas toujours été sèches, ou n'ont pas toujours autant tardé à se relubrifier. Il y eut des époques où les pores de la peau sur la paume de la main possédaient la vertu dont les mortels avaient hérité des faunes, mâles et femelles. Des mortels décorporalisés naissaient de l'échange de connaissances entre des faunes et des femmes et des hommes poïétisateurs d'une conscience pansexuelle, au cours des bacchanales et des saturnales, des fêtes où s'étaient construites les premières reconnaissances sur la pansexualité oubliée par les générations sans mémoire. À des époques telles que celle-ci, les pores sur les paumes des mains se resserraient – par un certain mécanisme physiologique originaire du faune – jusqu'à se fermer, et se dilataient pour figurer les lignes de la main. Chaque faune mâle ou femelle avait une histoire différente et avait parcouru des chemins différents, et sur les paumes de ses mains figuraient la mémoire collective et les chemins de cette histoire que chacun devait parcourir. Mais les faunes mâles et femelles naissaient sans lignes, et il leur fallait célébrer la connaissance de la peau pansexuelle à travers des saturnales et des bacchanales pour que la peau leur dévoile le chemin à parcourir. Peu à peu, tout au long de leur vie, les lignes et les chemins sur les paumes de leurs mains allaient être dessinés par la sueur, qui ne suintait que des pores où naissaient les chemins à découvrir. Les faunes léguèrent leurs cartes aux hommes, aux femmes et aux hermaphrodites, lesbiennes, pansexuelles et des autres formes poïétiques de la sexualité humaine dévoilant également les cartes de la mémoire collective des faunes et des mortels. Mais les hommes sans mémoire avaient oublié qu'aux époques antérieures et postérieures à l'origine de la séparation du corps pansexuel, les cartes sur les mains des dieux et des mortels étaient partagées, et les femmes et les hommes allaient devoir les découvrir avec le toucher, en combinant le mouvement —en dialectique négative avec l'expérience corporelle partagée— et les fluides de son autoérotisme…

Je perdis un moment le fil du discours de ma sœur et repensait à Salmacis et Hermaphrodite mâle, me demandant comment avait pu être les lignes de leurs mains. Puis je revins aux paroles de ma sœur.

—… substances que les corps des uns et des autres, des hommes, des femmes et des hermaphrodites, lesbiennes, pansexuelles et des autres formes poïétiques de la sexualité humaine pouvaient produire. Et bien que les êtres décorporalisés sans mémoire s'en souvenaient à leur naissance en ressentant le besoin de se toucher, par la suite les sociétés occidentales le leur faisaient oublier en fonction d'un ordre social, moral, culturel, politique et même scientifique : le patriarcat occidental, poïétisateur de l'oubli de la capacité pansexuelle et de la carte sur la main permettant au sujet social dominé de se souvenir des capacités corporelles

et poïétiques susceptibles de l'humaniser et de l'émanciper. En cet Occident patriarcal certains, favorisés par l'expérience et l'exploration, parvinrent à s'en souvenir, mais la plupart n'allaient pas vouloir le révéler. Au sein de la vie quotidienne de l'extrême occidentalisation, la création ou capacité poïétique de l'être humain s'est trouvé réduite à la simple procréation. Et au cours d'une certaine étape historique, les êtres décorporalisés satisfaisaient le fantasme de leur besoin créateur en procréant et en élevant des enfants comme unique loi de la vie. Ils confondirent d'abord la transcendance spirituelle et la sanguine, puis ils la nièrent en s'égarant dans la dialectique non négative de la solitude qui poussée à l'extrême amène le sujet à craindre les autretés, sédentarisant l'individuation nécessaire à la construction du moi dans l'individualisme.

Ceux qui confondirent la transcendance spirituelle et la sanguine humiliaient, rabaissaient et méprisaient les renégats de la procréation parentale, considérés comme infertiles et égoïstes, sans raisons de vivre et dont la mort n'affectait pas l'équilibre idéal de leurs mondes individualistes, comme si la paternité et la maternité sanguine ou d'enfants adoptés étaient la seule forme de transcendance, et la raison la plus digne ou justifiée de rester en vie en ce bas monde était de s'efforcer à garantir le bien-être des descendants. Il y eut néanmoins des étapes au sein des sociétés de l'extrême occidentalisation où la pensée dominante était celle des « infertiles » ; en tant que pensée idéale et légitime de la raison moderne d'un sujet rationnel. Dans ces sociétés où l'infertilité sanguine était dominée par la fertilité rationnelle, les sujets allaient s'égarer dans l'individualisme de la non procréation charnelle et, obnubilés par la création structurée de la raison, juger les procréateurs de « primitifs », « prémodernes », « réactionnaires ». Or ils dépendaient les uns des autres pour s'émanciper de leur propre sédentarisation corporelle, les uns décorporalisés par la raison moderne en tant que sujets rationnels et les autres décorporalisés par la corporalité exclusivement reproductrice du modèle patriarcal.

Je repensai alors à Salmacis et aux mains du jeune homme d'Asie mineure sous l'eau. Ma sœur venait d'achever une phrase et ouvrant les yeux, elle regarda mon visage, puis soupira et referma les yeux et les lèvres. Nous restâmes toutes deux en silence.

[IMAGES D’AUTEUR PAS DISPONIBLES SUR LA VERSION D’INTERNET]

[IMAGES D'AUTEUR PAS DISPONIBLES SUR LA VERSION D'INTERNET]

II. Autoérotisme : corporalité abjecte du péché à la paraphilie

—À partir des points cardinaux de la croix, ma sœur, ont été créés les dogmes et la philosophie du crucifié à l'origine de l'ère la plus occidentalisée, qui s'est ensuite transformée en idéologie et endoctrine par les ecclésiastiques qui justifiaient une vie sédentarisée dans l'esclavage expiatoire de prétendus péchés imprimés dans la chair de tout mortel et de tout être humain décorporalisé.

Renier la chair et ses facultés de plaisir sexuel s'apparentait alors à une bénédiction. Les sorcières et les possédés étaient considérés comme des renégats, des nomades, des êtres incarnés créateurs d'une connaissance mortelle, non engendrée par la nature divine mais issue de la volonté humaine dont le règne a une fin.

Entre les années 354 et 450 de l'ère de la performance de la crucifixion, l'un des gouvernants, appelé Père de l'Église latine, du nom d'Augustin d'Hippone, né à Thagaste et mort à Hippone, car il était mortel même s'il s'adressait avec autorité au reste des mortels, leurs prêchant la doctrine selon laquelle l'attouchement des zones érogènes et génitales et autres formes de stimulation ou de contact avec le corps – contactus partium corporis – tout comme les relations sans pénétration, étaient des péchés pires que la fornication, le viol, l'inceste ou l'adultère. Car la doctrine énoncée par lui et par l'Église latine, classifiait la connaissance du corps pour les mortels et considérait toute exploration ou tentative de créer de la connaissance non assignée par la doctrine de l'Église catholique et romaine, comme un péché ; puis cette doctrine sous-classifia les péchés du corps en « péchés contre nature » (pecatus contranatura) et « péchés naturels » (pecatus natura).

Je me souviens qu'une certaine année après 672 de l'ère de la croix sédentarisée, un homme nommé Bède, également connu sous le nom de Bède le Vénérable, allait diffuser comme doctrine son interprétation de la classification des péchés et l'écrire dans un livre intitulé « Penitential »[*]*. On allait par la suite parler de cela en latin au cours d'un procès dont je fus moi-même témoin. Depuis lors, les secrets de la liberté poïético-cognitive de la corporalité du sujet se cachent derrière les troubles que seuls les poètes ont su reconnaître comme mémoire corporelle parmi les générations monothéistes.*

Un jour, mille trois cent ans après l'écriture du Nouveau Testament *sur la performance et les œuvres du crucifié et avant l'*Autre Testament, *au sein de l'une des générations de mortels sans mémoire, l'un des organisateurs de la connaissance, le théologien italien nommé Thomas d'Aquin (né en 1224 et mort en 1274), écrivit et catalogua « l'attouchement stimulant » comme un vice. Et les vices devinrent non plus seulement des affronts envers Dieu, mais aussi des affronts contre les organisateurs de la connaissance, puis contre la vie même ; et l'on promut et endoctrina la vie avec des dogmes, où tout était noir ou blanc, bon ou mauvais, vertu ou péché.*

[*] Saint Bède ou Bède le Vénérable (672 – 27 mai 735) impose dans son livre « *Penitential* » sept ans de pénitence aux femmes ayant forniqué *per machina* (c'est-à-dire à l'aide de phallus artificiels).

Thomas précisait dans sa Summa Theologiae *qu'aussi bien toucher et stimuler ses organes génitaux, que pratiquer le coït avec des animaux et entre personnes du même sexe, étaient des conduites pécheresses, fondées et motivées – selon cette doctrine monothéiste – par l'obscurité et le mal. Car selon la doctrine de l'Église latine, qui organisait les connaissances sur la révélation du plan du connaissance sur le corps menant à Ithaca, l'existence de la vulve et du phallus sur les corps de femmes et d'hommes n'avait d'autre but que d'accomplir le don de la procréation hétérosexuelle, que leur avait octroyé le monothéisme. Les assignations aux hermaphrodites, lesbiennes, pansexuelles et des autres formes poïétiques de la sexualité humaine disparurent, et leur existence fut effacée des règlements et de l'histoire de la mémoire collective. Le plaisir ou la jouissance éprouvée en touchant la vulve, en stimulant le phallus, avec sa propre main ou celle d'autrui, d'animal ou d'humain, tout cela fut sévèrement puni. D'une manière générale, toutes les stimulations des organes génitaux à l'aide de quelque instrument que ce soit – fabriqué ou appliqué – à l'extérieur ou à l'intérieur, allaient demeurer des pratiques classifiées comme des péchés. Les censeurs chez l'Église catholique affirmaient que l'aspect obscur et pécheur de l'acte résidait dans l'infertilité, et que cela s'appliquait également au « coitus interruptus » assisté d'instruments, ou même au retrait du phallus de l'homme visant à déverser sa semence hors de la vulve. Car les phallus ne devaient être introduits dans la vulve qu'à des fins de fertilité, et celle-ci ne pouvait être substituée par aucun autre orifice du corps féminin, masculin, animal ou inanimé. Dès lors, les caresses sur leurs peaux – les plus douces du corps – seraient le péché que l'Église allait s'employer à éradiquer chez ses fidèles. Puis vinrent des générations dont les pores de la peau se fermèrent, et même les pores qui lubrifiaient les rivières sur les paumes s'asséchèrent. Leurs mains ne conservèrent plus qu'un chemin de lignes et une carte érodée, vouée à disparaître peu à peu, semant la confusion chez les mortels qui étaient nés oubliés et en oubliant.*

Peu après les écrits de Thomas d'Aquin, durant les années que les Occidentaux ont appelées XIV^e^ siècle, sur la terre baptisée Europe par ses habitants désireux d'adopter l'amour d'un seul dieu, au cours de ce siècle, toutes les populations vivant sur ces terres connurent ce qu'elles appelèrent la Peste noire, comme une exigence de métamorphose en forme de spirale nihiliste sur le corps que l'histoire même, avec le ciel et la terre, eût désignée pour soi et pour les mortels. Néanmoins les hommes qui gouvernaient la connaissance, à travers le monothéisme et la doctrine, renforcèrent le clair-obscur du dogme afin d'occulter toute possibilité de reconnaissance pansexuelle des mortels. De sorte qu'une fois venue la Peste noire de contagions insoupçonnées et ignorées par les populations d'Europe, les hauts dignitaires et les gardiens de la connaissance proclamèrent la véracité de la faute et du péché résidant dans le corps, dans la chair et dans la peau des mortels. Depuis lors, le toucher fut assimilé au péché par cette civilisation patriarcale, car selon ces hauts dignitaires, les organes sexuels, le phallus et la vulve, étaient un don divin fait aux hommes et aux femmes uniquement dans le but de procréer et ne devaient être utilisés qu'à cette fin exclusive.

Ce genre de contraintes et de dogmes sur les usages du corps ont toujours constitué des formes de biopouvoir – ou de contrôle social à travers le corps – permettant de gouverner un groupe social et même de créer ou d'éliminer une race ou une société à partir de la morale que les religions du biopouvoir imposent comme l'organisation sociale qui convient à la sédentarisation du biopouvoir. Le contrôle du biopouvoir peut s'exercer de différentes manières, comme par exemple lorsque des gouvernants encouragent la fertilité et la croissance démographique d'une population donnée afin de peupler un territoire ou d'imposer la domination d'un groupe racial sur un autre, ou lorsqu'au contraire les autorités tentent de limiter voire de punir la croissance démographique, en violant l'intimité des sujets hommes et femmes afin de leur imposer différentes techniques contraceptives. Or à l'instar de la fertilité, le plaisir sexuel est une capacité corporelle dont le contrôle reflète l'emprise du dominant sur le dominé.

Voici un exemple concret de contrôle du biopouvoir phallocentrique patriarcal au sein d'un régime monarchique en Occident : en l'an 1532 – si l'on se base sur les années du calendrier de l'histoire établi par les Européens eux-mêmes – un empereur appelé Charles Quint promulguait son « Code pénal » visant à organiser les sujets qu'il gouvernait et ceux qu'il aspirait à gouverner après les avoir conquis avec l'aide et le concours de Mars. Ces règles condamnaient à la peine de mort les personnes coupables d'avoir stimulé leurs organes sexuels, c'est-à-dire de s'être masturbées, d'avoir eu des relations sexuelles avec des personnes du même sexe ou même d'avoir évité, après des relations hétérosexuelles, la procréation à l'aide de contraceptifs, d'infusions ou de lavements.

Mais ni le Code pénal *de Charles Quint ni la* Somme théologique *de Thomas d'Aquin allaient empêcher certains groupes d'hommes et de femmes de continuer à chercher connaître, en se masturbant en cachette – ensemble et entre personnes du même sexe –, le secret du chemin de la connaissance, afin de confirmer les légendes sur la capacité pansexuelle innée de tout mortel physiquement monosexuel, que les mortels à la conscience décorporalisée étaient parvenus à faire nier jusqu'aux personnes nées physiquement avec deux sexes tels que les hermaphrodites. Des témoins de ces pratiques d'autoérotisme laissèrent, au nom de la connaissance, des témoignages écrits de ce à quoi ils avaient assisté et peut-être même, dans certains cas, participé. L'un de ces témoins, du nom de Pierre l'Arétin, grand ami du Titien, allait écrire et publier en 1534 l'ouvrage* Ragionamenti*. Dans cet ouvrage, il décrivit une scène où un groupe de nonnes commençaient à se toucher les poitrines par-dessus leurs habits, se caressant les doigts, certaines allant jusqu'à passer leur tête sous les robes de leurs compagnes. Puis, comme en un cocon abritant deux corps, une troisième dénouait l'habit et enlevait le sien, la seconde lui ouvrant un espace au sein de la robe-cocon. Et dans ce récit, les cocons de tissu se décousaient, certains finissaient même en lambeaux, jusqu'à ce que la chambre, ou le patio, abritât un enchevêtrement de chair douce, soyeuse et blanche aux dizaines de jambes et de bras, dévorant les phallus en cuir et en verre que certaines tenaient à la main. Phallus auxquels un poète, en 1592, allait donner le nom de « dildos »*[*].

[*] Le terme anglais « dildo » apparaît pour la première fois dans la littérature dans le poème *The Choice of Valentines* de Thomas Nash, écrit en 1592 (Nash 1567 dans mybebook.com/…/nash…choice-of-valentinesor…nash… dildo/ebook8638.pdf).

Mais l'Église latine, désormais dérivée en Christianisme en cette époque de dogmes, ne fut pas étrangère à ces évènements, en diffusant l'idée que le dieu, dont elle avait déformé la philosophie, était présent dans les corps en tant que vertu procréatrice, de sorte que chaque mortel était observé par Dieu jusque dans ses gestes les plus intimes. Car Dieu, leur Dieu, était partout. Et tout cela parce que l'exploration sexuelle mettait en péril le secret caché dans les mains, dans es auto-attouchements des mortels, car les fluides qui s'y produisaient…

*Malgré la domination ecclésiastique, il y eut des poètes réincarnés en scientifiques ou en étudiants de médecine qui, au cours de la première moitié du XVI^e^ siècle, se proposèrent d'encourager leurs compatriotes parisiens à tourner leur visage et leur regard vers leurs organes génitaux. Ils réalisèrent des installations de rue à Paris avec des images du corps humain peintes ou imprimées sur du papier, qu'ils collaient sur les murs de la ville, et même sur les corps des pendus. Il s'agissait d'œuvres composées d'une ou de plusieurs grandes feuilles de papier, collées et repliées de telle sorte qu'elles formaient des pamphlets contenant une image à grande échelle. Ces installations étaient connues sous le nom d'*anatomical fugitive sheet *ou* planches volantes d'anatomie*, et elles étaient très prisées par la population, car les planches montraient les parties internes du corps humain. Et même si la plupart n'étaient pas signées, j'ai vu un jour ce genre d'images dans l'imprimerie parisienne de Jean Ruelle, et un siècle plus tard, dans celle de Remmelin.*

Au cours de ce même siècle, les questions corporalisées, c'est-à-dire celles que posait le corps, étaient pédagogiquement passées sous silence par les membres de l'Église. Par conséquent, la censure des connaissances que les novices, les religieuses, les moines, et les prêtres obtenaient sur leurs corps n'étaient pas dignes d'être consignées. On ne divulguait qu'une interprétation visant à contenir les ardeurs du peuple, mais jamais les interprétations littérales de la poésie du crucifié, comme celle appelant à « s'aimer les uns les autres », qui si elle était exécutée littéralement, entraînerait les sans mémoire à célébrer de nouvelles bacchanales et saturnales, faisant ainsi resurgir le souvenir de l'instrument et de l'espace, du toucher et de ses sources et de la chair en tant que source de connaissance.

Il y eut néanmoins des ecclésiastiques qui appliquèrent à la réalité le principe de s'aimer les uns les autres, même si je te le répète, ma sœur, ces expériences ont toujours été éliminées de l'histoire publique des ecclésiastiques.

Un jour, je reçus une lettre de Karlheinz Deschner[25]dans laquelle il me racontait qu'un jour de 1783 qu'il était allé visiter un couvent en France, il vit comment après l'heure de la prière sortait de la cuisine de ce couvent une douzaine de religieuses portant – deux par deux – des bassines en bois qu'elles déposèrent dans les couloirs des dortoirs. Ces bassines étaient emplies de phallus élaborés avec des tripes d'animaux, et à la base de chaque membre en érection pendait une paire de petits testicules. D'autres, moins nombreux, étaient des phallus

[25] Personnage homonyme de l'historien allemand né en 1924, qui a écrit sur l'histoire de la sexualité au sein du christianisme.

d'animaux, mais tous, les uns comme les autres, étaient emplis de lait tiède. Les bassines débordaient de lait et les phallus étaient distribués dans toutes les chambres, dont s'échappaient en chœur les gémissements de femmes excitées exfoliant à l'unisson leur douleur ou leur plaisir. Car ces cris et gémissements auraient tout aussi bien pu être entendus à l'occasion d'une scène de flagellation intense que lors d'une scène coïtale. Ce qui est sûr, me précisait Karlheinz, c'est que ces phallus n'étaient pas assez longs et rigides pour servir d'instruments de flagellation. Et que le lait tiède que contenaient les faux phallus dressés devait gicler à l'intérieur de l'utérus, après que les religieuses les eussent fait entrer et sortir de leurs vulves à un rythme soutenu afin de s'exciter elles-mêmes. Elles s'excitaient de la sorte jusqu'à ce que leur respiration contenue, et décrite par elles-mêmes comme une sorte d'asphyxie, s'accumule dans leur gorge. Jusqu'à ce que semblant se détacher de leur nombril et de la racine de leur clitoris, jaillisse une clameur et l'exigence de leur vagin appelant le phallus avec une urgence mouillée. Alors ces femmes l'introduisaient et le frottaient à l'intérieur jusqu'à ce que le phallus de lait explose avec elles, en un cri d'égarement ou d'exfoliation sonore[26]*.*

Mais ce genre de témoignage ainsi que toute consignation des connaissances sensualisées allaient être censurés. C'est ce qui advint également au cours de ce même XVII[e] *siècle, avec les écrits du philosophe, mathématicien, logicien et linguiste espagnol Juan Caramuel Lobkowitz, qui après s'être enquis des bénéfices des « bijoux de religieuse » et des divertissements orgiaques en tous genres auxquels se livraient les novices et les religieuses, affirma dans sa* Theologia Moralis Fundamentalis *que la masturbation ou la stimulation génitale pouvait être bénéfique pour la santé dans certaines circonstances. Caramuel allait néanmoins être condamné par le pape Innocent X, le même siècle où furent condamnés les précepteurs de Louis XIII, en France, accusés d'avoir enseigné au jeune roi à se masturber.*

Dès le XVII[e] *siècle, dans le courant de l'année 1726, un texte tomba entre mes mains intitulé* Onania, ou l'odieux péché de l'auto-pollution*, écrit par Balthasar Bekker, chirurgien d'origine suisse-allemande*[27]*. Dans cet ouvrage, Bekker prodiguait des conseils spirituels et physiques à ceux qui avaient été « souillés » par cette pratique, ainsi que des mises en garde afin de convaincre les jeunes de l'éviter à tout prix. Il affirmait que le masturbateur était un malade, dont les pratiques masturbatoires allaient inévitablement entraîner d'autres maladies,*

---

[26] Le véritable texte de l'historien Karlheinz Deschner, que l'on peut trouver dans le chapitre Sexualité et Christianisme de l'ouvrage « Opus Diaboli (Quatorze essais irréconciliables sur le travail de la Vigne du Seigneur) » a été écrit au XX[e] siècle, et dit ceci : « À défaut d'hommes, les nonnes, à qui on refusait jusqu'à la présence d'un père confesseur, devaient bien souvent se contenter d'enfants, de quadrupèdes ou d'engins complètement inanimés mais procurant du plaisir, de facture parfois très primitive, mais aussi des phallus artificiels dont les bourses testiculaires étaient emplies de lait que ces dames, simulant une éjaculation, faisaient jaillir au paroxysme de la tension, froid ou chaud, dans le vagin plus ou moins virginal. Ce n'est pas pour rien que ces substituts étaient appelés en France « bijoux de religieuse ». En 1783, à la mort de Marguerite Gourdan, la plus célèbre des entremetteuses du XVIII[e] siècle – et de surcroît fabricante d'artifices de consolation des plus raffinés –, on retrouva chez elle des centaines de commandes de ces fameux « bijoux » passées par des couvents français. » (Hemmler, 2006 : 32).

[27] Potenziani, 2006 : 216-217.

telles que des déformations et des défigurations physiques. À cause de ce genre de textes de la médecine, à partir du XVIII^e siècle, toutes les anormalités physiques visibles allaient alimenter la suspicion chez les populations de cette ère patriarcale.

Près de quarante-cinq ans plus tard, en 1760 à Venise, un autre texte allait me parvenir, intitulé L'Onanisme, ou Dissertation physique sur les maladies produites par la masturbation*, signé par un médecin suisse du nom de Samuel Auguste Tissot, membre de la Société médico-physique de Bâle. Dans son ouvrage, Tissot affirmait que « la masturbation est plus pernicieuse que les excès commis avec les femmes, même avec des prostituées »[28]. Parmi les maux causés par la masturbation, Tissot incluait dans son livre les troubles visuels, l'épilepsie, la perte de mémoire, la tuberculose pulmonaire, l'apparition de bosses, les maux de dos, le teint pâle, l'acné, sans oublier la gonorrhée et la syphilis. Après Tissot, Léopold Deslandes allait publier à Paris en 1835 un traité intitulé* De l'onanisme et des autres abus vénériens considérés dans leurs rapports avec la santé*, où il affirmait que la masturbation était un délit sexuel.*

Les textes stigmatisant la masturbation allaient proliférer tout au long du XVIII^e siècle, à tel point que même le proxénétisme était considéré, en comparaison, comme une pratique « médicalement sensée ». Avec de tels textes, la masturbation aussi bien de l'homme que de la femme allait être de plus en plus sévèrement réprouvée, ce qui eut dans doute pour effet de renforcer l'assiduité de la clientèle des maisons closes du XVIII^e siècle. Ce fut également l'un des siècles où proliférèrent les maladies vénériennes contagieuses telles que la syphilis dans toute l'Europe.

Les arguments ignominieux contre la masturbation allaient voyager d'Europe en Amérique du Nord et s'étendre à toutes les cultures et tous les mortels des territoires conquis, dominés et colonises par les pays européens. Chez Nord Amérique, les arguments contre la masturbation furent même soutenus par les signataires de la Déclaration d'Indépendance des États-Unis d'Amérique en 1776[29]. Les tentatives de refoulement des connaissances sur le corps obtenus par l'autoérotisme eurent des échos jusque dans les procès contre les monarchies de ce XVIII^e siècle. Ce fut le cas des procès contre la monarchie française et notamment du procès de Marie-Antoinette, qui fut mise à disposition du tribunal révolutionnaire le 14 août 1793.

En effet, le réquisitoire à l'encontre de Marie-Antoinette officialisa l'interdiction morale de la masturbation dans le contexte de l'époque. Car au cours de ce procès, le dauphin et fils de Marie-Antoinette lui-même – sur les conseils de Fouquier-Tinville, magistrat et homme politique français, accusateur public de ce tribunal –, allait témoigner contre sa propre mère et contre sa tante Madame Elisabeth. Le dauphin allait accuser les deux femmes de l'avoir incité à la masturbation en l'obligeant à participer à certains jeux sexuels. Avec ces procès contre la masturbation, la République allait contribuer à stigmatiser cette pratique sexuelle comme une pratique abjecte qui n'est « pardonnée » à personne,

[28] Michael, 1994 : 160 *in* Rowan, 2000 : 115.
[29] Carter, 2001 : 213 ; Stengers & Van Neck, 2001 : 55-56, 75, 90,107 ; Stolberg, 2000 : 37.

pas même à la monarchie. Ce rejet du corps et de la sensualité de l'expérience allait produire des générations de mortels coupés de la sensualisation de la connaissance, dont ils auraient tant eu besoin. Une léthargie culturelle dont allaient hériter non seulement les générations suivantes de cette culture française, mais aussi celles de nombreuses autres cultures occidentales ou occidentalisées, au sein desquelles l'Esprit désensualisant de la Modernité rationaliste allait s'imposer et dominer bien au-delà du XXIe siècle.

C'est en 1805, soit huit ans après le procès de Marie-Antoinette et de Madame Elisabeth, qu'allait être achevée la rédaction du Compendio moral salmaticense *publié par l'Église*[30]*. Ce compendium moral qualifiait la masturbation de vice contre nature, interdisait l'autostimulation génitale et condamnait le toucher. L'ouvrage posait et répondait ainsi à la question : « La pollution* [masturbation] *est-elle intrinsèquement mauvaise et interdite par le droit naturel ? Dire le contraire est condamné par Innocent XI dans les termes suivants :* Mollities jure naturae prohibida non est : unde si Deuz eam no interdixisset, saepe esset bona, & aliquuando obligatoria sub mortali *»*[31]*.*

Avant et après le Compendio moral salmaticense, il y eut d'autres traités de médecine soutenant les mêmes thèses, et traitant de la masturbation comme si elle faisait partie des maladies sexuellement transmissibles. Je me souviens notamment de l'ouvrage du médecin français Auguste Vidal, mais aussi des écrits de Jean Astruc publiés en 1740[32]*, de ceux de Ludwig Dieterich, d'Henri-Marie-Joseph Desruelles et de Jean-Baptiste Baillière, dont les textes allaient être publiés dans différentes villes d'Europe entre 1797 et 1885, et qui tous considéraient la masturbation comme quelque chose d'abject.*

C'était l'époque où la syphilis attirait l'attention de nombreux scientifiques qui, bien que soucieux de trouver un remède à cette maladie vénérienne, ne songeaient guère à remettre en question le paradigme hétérosexuel de la science médicale lorsqu'il s'agissait de structurer leurs questions et le résultat de leurs observations et de leurs expériences. Il ne leur vint pas plus à l'idée de remettre en cause le dogmatisme avec lequel la masturbation avait été classifiée et qualifiée de pratique sexuelle abjecte.

Parmi d'autres médecins du XIXe siècle ayant écrit des traités sur les maladies vénériennes, je me souviens de Marie-Nicolas Devergie, qui publia ses textes à Bruxelles et à Londres en 1837 ; de Charles-Paul Diday et Auguste Théodore Vidal de Cassis, qui publièrent leur ouvrages à Paris au cours de ce même siècle ; de Ludwig Dieterich et Antonio Fernández Carril, dont les textes publiés en allemand furent par la suite traduits en espagnol et édités par la Veuve & les Fils de Antonio

---

[30] Le *Compendio moral salmaticense*, rédigé par Marcos de Santa Teresa et publié en 1805, est un résumé du *Compendium salmaticense*, lui-même inspiré du fameux *Cursus theologicus* des carmes de Salamanque. Le *Compendio moral salmaticense* recense les règles morales préconisées par la Cure romaine et constitue une véritable référence pour le comportement social et religieux de l'époque. (Marcos DE SANTA TERESA 1805 *in* http://www.filosofia.org/mor/cms/cms.htm).

[31] « Que la pollution soit interdite non seulement par le droit divin, mais aussi par le droit naturel est une chose évidente, car elle est contraires aux fins de la nature, qui aspire à la génération et à la progéniture » (Marcos DE SANTAN TERESA, 1805 *in* http://www.filosofia.org/mor/cms/cms.htm).

[32] Díaz Rojo, 1995 : 7-8.

Calleja en 1844. Je me souviens également du traité du docteur Alfred Fournier, chargé en 1870 de la Chaire de dermatologie et de syphilologie à l'Hôpital Saint-Louis à Paris, ainsi que de son fils. Tous deux, père et fils, firent le lien entre la propagation de la syphilis et la prostitution, et considérèrent la masturbation comme un mal congénital des descendants de syphilitiques. Le fils Fournier affirmait en effet que l'autoérotisme chronique pouvait être une maladie héréditaire transmise aux enfants de syphilitiques, tout comme la tuberculose et le delirium tremens[33].

Je me souviens également du psychiatre allemand Richard von Krafft-Ebing, qui publia en 1886 une étude médico-légale sur les perversions sexuelle intitulée Psychopathia Sexualis*. Cet ouvrage maintes fois réédité et traduit connut un grand succès populaire, bien qu'il ait été écrit dans un langage très technique et même avec quelques passages en latin. Dans cet ouvrage, Krafft-Ebing établit une classification des pathologies sexuelles des personnalités antisociales, proposant aux médecins légistes et aux juges de diviser ces pathologies en quatre grandes catégories : la paradoxie, l'anesthésie, l'hyperesthésie et la paresthésie. Le terme de « paradoxie » désignait la présence d'une libido intempestive chez le jeune enfant ou la personne âgée, étapes de la vie qu'il qualifiait d'« étapes inadéquates » pour le désir sexuel. Par la suite, aux XX^e^ et XXI^e^ siècles, les sexologues et les intérêts capitalistes des laboratoires pharmaceutiques internationaux allaient venir à bout de ce mythe divulgué en son temps par la science médicale. La seconde catégorie était l'« anesthésie » ou absence de libido. L'« hyperesthésie » désignait une libido exacerbée, et la « paresthésie » une libido portant sur un objet inadéquat. Il considérait comme « inadéquat » le désir sexuel entre des corps du même sexe – c'est-à-dire l'homosexualité et le lesbianisme –, ainsi que le fétichisme, le sadisme, le masochisme et la pédophilie, entre autres. Krafft-Ebing affirmait que la pédophilie était la conséquence d'une impuissance sexuelle, fruit de la masturbation, avec une subsistance de la libido*[34]*. Pour ce psychiatre, tout désir ou pratique sexuelle n'ayant pas pour fin ultime la procréation était considérée comme une déviation ou une perversion sexuelle. C'est ainsi que le viol, par exemple, même s'il s'agissait d'un acte classifié comme aberrant, n'était pas considéré comme une pathologie ou une perversion dans la mesure où il pouvait engendrer une grossesse.*

Krafft-Ebing allait être considéré par la science médicale des siècles qui suivirent comme le père de la classification de la psychopathologie sexuelle. Il allait également contribuer à renforcer la réprobation de la masturbation et du toucher, en qualifiant la masturbation de « déviation sexuelle » ou de « paraphilie ». Au cours des siècles suivants, les organisateurs « séculaires » de la science médicale se chargèrent de disqualifier les « découvertes » de Krafft, les qualifiant de « pseudo-scientifiques ». Malgré tout, aussi bien la science médicale dominante que les populations de l'extrême occidentalisation allaient continuer à considérer la masturbation, l'autoérotisme, l'homosexualité et le sexe oral et de

---

[33] Potenziani, 2006 : 272.

[34] Von Krafft-Ebing, 1887 *in* : Heirs of Hippocrates N° 2031. http://fm.iowa.uiowa.edu/fmi/xsl/hardin/heirs/record_detail.xsl?-db=heirs&-lay=WebLayout&-recid=2237&-find

nombreuses autres pratiques sexuelles comme des « paraphilies » ou des pratiques pathologiques jusqu'à la charnière du XXIe siècle.

Toutefois, au XIXe et même au XXe siècle, les organisateurs de la connaissance, médecins adeptes de la nouvelle pensée ou promoteurs de la médecine moderne, en vinrent également à préconiser des recours et des méthodes chirurgicales contre la masturbation. L'une de ces techniques fut la circoncision, recommandée par certains médecins et nutritionnistes tels que John Harvey Kellogg et Sylvester Graham, habitants des États-Unis d'Amérique, qui considéraient la masturbation comme un vice synonyme de dégénération. Ces nutritionnistes allèrent jusqu'à énumérer 39 signes de dégénérescence chez le masturbateur, parmi lesquels je me souviens d'avoir lu : un appétit capricieux, le tabagisme, l'habitude de se rogner les ongles, la transpiration excessive, la somnolence et l'obésité, le cancer de l'utérus, des émissions nocturnes, des maladies urinaires, l'impuissance, l'épilepsie, la folie, la débilité physique et mentale, « l'obscurcissement de la vision » »[35]

Graham et Harvey-Kellogg recommandaient même aux parents de surveiller leurs enfants dans l'intimité de leur toilette et durant leur sommeil. Dans les cas où l'enfant, l'adolescent ou le jeune homme était surpris en train de se masturber, ils recommandaient de pratiquer la circoncision. Et pour les filles, ils conseillaient l'application de phénol (acide carbolique) sur le clitoris, qu'ils considéraient comme un « excellent moyen de calmer toute excitation anormale »[36]*. Ces méthodes chirurgicales visant à dissuader les jeunes gens de se masturber furent également recommandées par d'autres textes de médecine publiés en Europe, tels que celui du président du Collège royal des Chirurgiens d'Angleterre intitulé* Circumcision : Its Advantages and How to Perform It*, ou encore celui du médecin protestant italien Peter Charles Remondino, qui après avoir émigré aux États-Unis publia en 1891 un livre sur la circoncision, dans lequel il décrivait les avantages de cette pratique pour le circoncis, comme le fait d'éviter la masturbation et de prévenir l'alcoolisme, les maladies rénales, les rhumatismes, l'épilepsie ainsi que de nombreuses autres maladies*[37]*. Le Dr. H.G. Naylor allait prodiguer le même genre de conseils dans un article médical publié en 1901 en la Revista Pediatrics*[38]*, suivi l'année suivante par un autre article du Dr. W.G. Steele, également publié dans une revue médicale scientifique. Ces textes et bien d'autres contribuèrent à conforter une vision réprobatrice de la masturbation dans de vastes secteurs de la société, aussi bien en Amérique qu'en Europe et ses colonies.*

Les mythes sur les maux découlant de la masturbation véhiculés par des ouvrages écrits par la science médicale, ou pseudo-médicale, allaient perdurer jusqu'au XXIe siècle sous la forme de plaisanteries ou de moqueries, relayées par la vox

---

[35] J. H. Kellogg, *Plain Facts for Old and Young*, F. Segner & Co, Burlington, Iowa, « Treatment for Self-Abuse and Its Effects » *Plain Facts for Old and Young (1881 edition)*, disponible dans le Projet Gutenberg.

[36] J. H. Kellogg, *Plain Facts for Old and Young*, F. Segner & Co, Burlington, Iowa, « Treatment for Self-Abuse and Its Effects » *Plain Facts for Old and Young (1881 edition)*, disponible dans le Projet Gutenberg.

[37] Potenziani, 2006 : 301.

[38] Naylor, 1901 : *Revista Pediatrics* 12 :231 en Potenziani, 2006 : 324.

populi *de certaines cultures imprégnées, dépendantes ou héritières de l'Esprit de la Modernité.*

III. Le toucher et les mythologies de la sédentarisation poïétique du corps.

— Au cours des ères patriarcales, toute l'organisation ecclésiastique de la connaissance sur le corps allait fonder l'oubli de la carte, du toucher, et dévaloriser les fluides du corps humain. Effet d'oubli chez les mortels, qui serait ensuite légitimé par la science médicale occidentale en une tentative de stérilisation du toucher et de l'expérience corporelle. Les caresses sur la peau, ma sœur, la masturbation et l'autoérotisme, allaient se perdre. Le toucher était le souvenir suprême, l'instrument de l'autoérotisme, mécanisme privilégié permettant de se souvenir de la carte sur la main. Mais la plupart des mortels se souvenaient à peine du fait qu'il leur fallait trouver quelque chose, ils ne savaient pas quoi, ils pressentaient juste qu'ils devaient chercher quelque chose qui avait dû leur appartenir : leur capacité à participer à la création de leur propre moi que le biopouvoir occidental du patriarcat leur avait dérobé, à certains plus qu'à d'autres. La main était l'instrument principal pour chercher et l'espace où trouver le début du chemin, mais les générations sans mémoire remplirent l'espace de propriété, faisant de l'instrument un gardien de ce qui leur appartenait, et leur était étranger ; puis de ce qui est privé et de ce qui est public. En cette ère patriarcale, les mains cessèrent d'être un instrument intime et devinrent un instrument public et gouverné ; les hommes et les femmes – à l'exception des poètes – oublièrent l'existence de la carte, et les lignes de la main s'asséchèrent et s'effacèrent. Seuls les vrais poètes naissaient avec la ligne du soleil bien nette, tracée au beau milieu de la paume de leurs mains, unissant en elles le ciel et la terre ; et en elles s'évaporaient les mers, les rivières et les lacs.

C'est ainsi qu'allaient et venaient les contradictions entre les producteurs de la connaissance sur le corps humain, car la production de connaissance était en soi le moteur du mouvement de la spirale historique. Mais c'est avant tout la contradiction esthétique en tant que loi de mouvement esthétique de la critique – et tu le sais bien, ma sœur –, qui détermine le rythme des mutations historiques ou la sédentarisation menant à l'extinction totale et la contradiction entraînant la mutation du temps.

Au sein de la spirale historique, la tendance dominante a parfois été magico-religieuse, parfois empirico-rationnelle, parfois poétique, tout comme d'autres tendances qui se sont consumées ou ont bifurqué. Certaines générations ont préféré vénérer Rê, d'autres Noun, d'autres Atoum, d'autres la trinité complète, d'autres aucun de ses éléments, et ainsi de suite, selon ce qui était dicté par la participation des mortels. Je me souviens juste qu'aucune forme de connaissance n'a cessé d'exister, et que celles dont on a oublié l'existence, ce sont les manières de penser qui ont été invisibilisées, éclipsées, isolées, humiliées et méprisées. Car les Grecs, ma sœur, n'ont pas été les seuls producteurs de connaissance sur le corps, comme l'ont cru les mortels sans mémoire : tout au plus ont-ils été les fondateurs d'un paradigme sédentarisateur de plus au sein de la spirale historique.

Le toucher, le frôlement et la palpation allaient se perdre dans les avatars d'une liberté mal conquise par l'Esprit moderne. Une manière de penser qui en Occident irait jusqu'à considérer le corps comme une machine que l'esprit pouvait

contrôler. Or cette manière de penser avait déjà existé. Elle s'était formée à plusieurs reprises à des moments différents de la spirale du temps historique. Elle était le fruit d'une série d'enchaînements entre différentes formes de la pensée humaine. Des connaissances contrôlées et structurées par les organisateurs de la connaissance en faveur des mortels dirigeant l'ordre social de chaque époque, chaque génération, chaque civilisation et de chaque ère de cet univers égaré de sa mémoire.

Car tout ce qui est un jour – ma sœur – a déjà été, sous d'autres formes et enchaînements. La spirale du temps cherche toujours à nous aider à nous souvenir, même si l'on n'y parvient pas toujours. En tant que mortels, nous avons tendance à confondre notre reflet dans le passé et l'avenir avec des spectres aux dimensions oniriques, des fantaisies ou des légendes ; ou encore avec des affirmations structurées de ce qu'il ne nous a pas été donné de connaître, mais que d'autres ont organisé pour nous en tant que connaissance. Quant à ceux qui se souviennent de tout, on les qualifie généralement de fous, d'inadaptés à la société, d'anormaux, de bizarres, de détraqués, ou de malades mentaux ; et ils peuvent être fiers de l'être, car ils sont les seuls à témoigner du souvenir complet de la liberté qu'offre la carte sur la main.

Je te dis ça, ma sœur, parce que l'aspiration à l'émancipation du corps chez les mortels est la nécessité même du souvenir de quelque chose qu'ils ont oublié qu'ils cherchaient. C'est une nécessité qui persiste et a persisté durant des générations tout au long des périodes patriarcales, antérieures et postérieures à celle du poète crucifié. Car cette performance de la crucifixion a avant tout été un tournant décrété par les organisateurs ecclésiastiques de la connaissance, venus de l'avant-dernière ère du temps sédentarisé dans l'hétérosexualité.

Or parmi les peuples s'étant souvenus de la carte, le peuple égyptien l'avait déjà fait près de trois mille ans avant cette performance. Car le Corps et l'Esprit, entrelacés dans l'existence de tout mortel, se sont toujours exprimés à travers le besoin de connaître et de créer de la connaissance ; et ce besoin ne peut disparaître complètement au fil du temps. Il ne peut que se réduire à sa plus simple expression, avant de proliférer à nouveau sous une forme plus rationnelle ou plus corporelle, en fonction de ce dont la dialectique de la spirale historique a besoin en vue de l'émancipation poïétique, cognitive et corporelle des êtres incarnés ou décorporalisés, selon les cas.

Ainsi, on peut observer chez les divinités vénérées par chaque civilisation une tendance à la sédentarisation ou au nomadisme, à l'absence de critique ou à la critique et à l'autocritique au sein de la culture d'une société. Car tandis que dans certaines cultures les dieux justifient ou légitiment le mouvement (la critique et l'autocritique), dans d'autres ils le punissent et légitiment au contraire l'immuabilité ou l'immobilité d'une position acritique, aliénée et sédentarisée dans un territoire où les questions n'ont pas leur place.

Par exemple, au sein de la civilisation égyptienne – environ 2700 ans avant la crucifixion du poète – le travail d'un médecin, prêtre et architecte égyptien du

nom d'Imhotep[39] allait se distinguer. Les connaissances de médecins égyptien tels qu'Imhotep allaient revêtir une telle importance dans cette civilisation, que l'on ne considérerait plus ce dernier comme un médecin mortel mais comme une déité, et ce jusque dans d'autres civilisations telles que la grecque. Outre Imhotep, d'autres médecins égyptiens ont également été vénérés par des civilisations à tendance patriarcales telles que la grecque, la romaine et celle dérivée de la crucifixion. Parmi ces médecins, on peut mentionner Hesyrê, Ny Ankh Sekhmet ou encore Irj, qui était également ophtalmologiste, et spécialiste du ventre considéré comme le gardien de l'anus. La connaissance de ces médecins, avec leurs interprétations et leurs papyrus, allait également parvenir aux Grecs à travers une série d'enchaînements inévitables de la spirale historique.

Imhotep a par exemple été l'auteur de l'un des plus anciens papyrus sur la médecine rationnelle qu'aient connu les organisateurs de la science médicale occidentale moderne. Le papyrus de Smith, découvert à Louxor, a également été attribué à Imhotep. Ces deux papyrus d'Imhotep contiennent des écrits sur la chirurgie, le traitement des blessures, la guérison de maladies avec des traitements à quatre-vingt-dix-neuf pour cent rationnels, sans oublier plus de quatre-vingt-dix descriptions anatomiques et plus de deux-cents examens de diagnostics, et c'est à peine si je ne me souviens d'un traitement ayant recours à des remèdes magiques. Les connaissances transcrites dans les papyrus d'Imhotep ont influencé les Grecs, qui les ont transposées à leurs déités, en les attribuant notamment à leur dieu Esculape.

Les connaissances d'Imhotep furent également connues du sage grec du nom de Thalès de Milet, qui avait voyagé en Égypte au VI^e^ siècle avant la crucifixion. La médecine égyptienne allait néanmoins perdre de sa force au fil des générations de cette civilisation grecque, et de son importance en tant que réponse mystique, ésotérique ou métaphysique. Par la suite, on verrait proliférer à nouveau les réponses mystiques, ésotériques et métaphysiques comme une nécessité des mortels de l'époque, qui avaient eux aussi fini par oublier la carte sur leur mains.

Si les connaissances d'Imhotep représentaient la domination de Rê – ou de la raison – dans la création de la connaissance sur le corps, il y eut également d'autres peuples, générations ou époques de cette civilisation égyptienne où dominaient Atoum et Noun, c'est-à-dire où primait l'expérience corporelle sur la raison. Je me souviens du cas de prêtres et de mortels dans la ville d'Héliopolis ou Onou-Iounou (entre 2400 et 1300 avant la première performance du crucifié) au cours de la cinquième dynastie égyptienne, qui se rappelèrent de la carte sur leur main et de la manière de la dévoiler sur leur peau. Ils s'en rappelaient si bien qu'ils considéraient la carte, les fluides corporels et la masturbation comme des divinités.

Pour les mortels d'Héliopolis, la création se synthétisait dans la masturbation car cette pratique condensait la dialectique corporelle de la création de la connaissance qui leur rappelait l'existence de la carte et leur dévoilait son contenu. Les Égyptiens de cette ville laissèrent des témoignages, sur des images

[39] Multanosky, 1967 : 58,63, 78-88.

gravées et des papyrus, de la capacité créatrice de la pratique consistant à mêler les fluides produits par les sources génitales du corps au moyen de la masturbation.

La représentation visuelle sur les papyrus et les gravures illustrait ce dont ces mortels étaient parvenus à se souvenir de la carte sur leurs mains. Les papyrus évoquaient l'esprit poïétique existant chez les mortels, et la carte à découvrir sur leur propre corps, en représentant pour la première fois en Égypte une déité avec un corps de mortel. C'est avec l'image d'Atoum qu'ils expliquaient la dialectique esthétique entre ce qu'ils reconnaissaient comme principe masculin et féminin au sein de la création. Cette civilisation, ma sœur, fut l'une de celles qui se souvinrent le mieux du contenu de la carte, mais elle n'en dénatura pas moins par la suite ce que la carte lui avait révélé. Car Noun n'était pas seulement masculin, ni seulement sperme. Car l'Océan primordial – la carte le dit – est dialectique négative en équité entre les autretés sexuelles : la pansexualité humaine. Non pas en tant que forme hétérosexuelle de la connaissance, mais en tant qu'enchaînement de contradictions entre l'individu et l'autreté, entre la connaissance poïétique et celle apprise, entre le passé et le présent de chaque mortel. Ce n'était pas seulement Atoum qui créait. Atoum était la méthode de la création, le processus lui-même, l'action de créer, la masturbation, l'expérience, le toucher, mais il n'était pas autonome : il faisait partie d'une trinité aux côtés de Rê et de Noun. Rê était la conscience de l'individu dialectiquement lié à l'univers entier, tandis que Noun était la matière dotée d'une intelligence propre, la matière de la création. Car ce n'est qu'à travers la dialectique entre ces divinités reconnues dans *et* à travers *le corps du mortel, que le mortel peut créer et se souvenir du corps et de son langage, des fluides et de toute la connaissance sur sa réponse sexuelle, concentrés sur la carte de ses mains.*

Pour que les mortels se souviennent de la carte, la dialectique entre les trois divinités égyptiennes ne devait inclure aucune domination de l'une sur les autres : ni de Noun sur Rê et Atoum, ni d'Atoum sur Noun et Rê, ni de Rê sur Noun et Atoum. Car si l'une d'entre elles venaient à dominer les autres, cela débouchait sur une sédentarisation de la loi du mouvement de la spirale historique. Et bien que le poète crucifié se soit souvenu et ait poïétisé la dialectique de la trinité en équité entre ses éléments, sa poésie allait par la suite être manipulée par les ecclésiastiques qui n'étaient pas des poètes, et étaient dominés par Mars.

La trinité des Égyptiens, comme la poésie du crucifié, rappelait aux mortels l'importance de la dialectique entre réflexivité et corporalité dans la création de la connaissance. Le souvenir et le dévoilement de la carte dont seuls les poètes se rappelaient. Aussi bien la trinité égyptienne que celle suggérée par le poète crucifié témoignaient de la capacité créatrice existant chez les mortels. Puis de la solitude au sein de la création ou de l'autopoïésis en tant que connaissance expérimentale antérieure à la création avec des autretés. Comme il était advenu avec les corps de Salmacis et d'Hermaphrodite monosexuel, qui se sont par la suite unis en un seul corps.

Ainsi la création même de tout poète allait également être précédée de la rencontre dialectique avec la solitude, et j'entendis un jour Atoum lui-même me

dire : « Je suis Atoum lorsque je me manifeste seulement dans le Noun, mais je suis Rê en mon apparition lumineuse, au moment même où il se prépare à gouverner ce qu'il a créé ». Atoum me fit alors part de la tendance de Rê à gouverner Noun. C'est une tâche difficile d'émancipation de soi-même qui était décrite dans les paroles avec lesquelles Atoum évoquait les tout premiers fragments que la carte lui révélait. « Alors mon esprit se montra efficace, le projet de la création se dessina devant moi et, étant seul, je fis ce que je voulais faire ».

Atoum me parlait de cette nécessité de créer qu'est la volonté de connaissance, l'esprit poïétique qui habitait en moi – et qui habite en toi ma sœur –, en tous les poètes de l'histoire. « Je me suis uni à moi-même, pour qu'ils sortent de moi-même, après avoir produit l'excitation avec ma main, et réalisé mon désir par ma main, et après que la graine soit tombé de ma bouche ». Atoum et la trinité entière se souvenaient de la main, du toucher, de la masturbation, de la poïétique et de la réflexion des mortels dévoilée par la carte.

Les organisateurs de la connaissance sur la trinité égyptienne et le poète crucifié parvinrent à oublier avec les mortels l'enchaînement dialectique entre l'esprit poïétique et le langage corporel exprimé par tous les fluides et toutes les expressions du corps, telles que la sueur, les larmes, la salive, le sperme, le fluide vulvaire, entre autres. Ils oublièrent complètement la carte, empêchant la venue des générations composées de mortels pansexuels décorporalisés, qui leur étaient désignées.

Atoum avait raison de me mettre en garde contre le danger de stagnation, ou de sédentarisation, qui pèse sur les mortels de toute ère au cours de laquelle l'une des divinités de la trinité domine sur les autres durant plus de sept générations.

Avant et après ce peuple adorant Atoum, Rê et Noun dans la ville égyptienne d'Héliopolis, il y eut d'autres générations, civilisations et ères qui se souvinrent de la carte. Certaines se souvenaient ou privilégiaient la peau, le corps et la main, d'autres l'esprit créateur ou la volonté intellectuelle de créer, d'autres encore s'égaraient dans l'une des extrémités du souvenir tels que l'observation, la réflexion ou l'action même de créer.

Il existe également au sein de la trinité hindouiste ou Trimūrti une dialectique négative ou contradiction esthétique entre divinités, contradiction esthétique qui permet d'expliquer l'émancipation historique des mortels et l'évolution du mouvement historique en spirale, et non de manière linéaire comme en Occident. Cette contradiction esthétique au sein de la trinité divine hindouiste se produit grâce à Shiva, le dieu destructeur dont l'existence crée une tension esthétique dans l'histoire des mortels en maintenant un lien de contradiction esthétique avec les autres formes divines de la trinité hindouiste : Vishnou, le dieu préservateur, et Brahma, le dieu créateur, équivalent de Noun au sein de la trinité égyptienne.

Il y eut différentes versions de la création universelle, car de même que chez les Égyptiens, les différents adeptes de chacune de ces formes de la Trimūrti avaient tendance à attribuer la création universelle au dieu de leur préférence. Ainsi, les adeptes de Vishnou disaient que Brahma était surgi d'une fleur de lotus qui

flottait sur l'océan du nombril de Vishnou endormi, et qu'en dormant Vishnou avait généré cette existence universelle, cosmique, à partir d'un monde onirique. D'autres affirmaient que les trois dieux étaient surgis de l'œuf cosmique pondu par la déesse Ammavaru. Quoi qu'il en soit, leur existence ne représentait pas tant la création cosmique que le souvenir oublié des mortels, nécessaire à leur émancipation. Car cette trinité et les autres, bien que mal interprétées par les mortels, ont surgi du souvenir de la mémoire oubliée reflété sur la carte de la main. L'existence de chacun de ces trois dieux de la trinité hindouiste est le souvenir de la nécessité et de la capacité poïétique qu'ont les mortels à s'émanciper de l'histoire qui leur est imposée, à travers la contradiction esthétique.

Des contradictions esthétiques similaires entre les représentants des trinités sont également divinisées sous la forme de déités représentatives de la mort dans les cosmogonies précolombiennes d'Amérique telles que celles des Incas, des Mayas ou des Aztèques. C'est notamment le cas, chez les Aztèques, de la déesse Coatlicue, déesse terrestre de la vie et de la mort et mère des dieux.

La divinité intégrant la création et la contradiction esthétique au sein d'une trinité divine a été perpétuée chez les sans mémoire par ceux qui se sont souvenus de la carte et ont créé ces déités afin de rappeler aux mortels l'esprit poïétique. Parmi celles qui me reviennent à l'esprit, il y a la trinité sumérienne, formée d'An, dieu du ciel, d'Enlil, dieu de la terre, et d'Ea, dieu des eaux. Et aussi la trinité syrienne, formée de Baal Shamin, Aglibôl et Malakbêl ; la trinité assyrienne, composée de Sîn, Shamash et Ishtar ; la trinité persane, formée d'Oromazes (Ahura Mazda) ou principe du bien, du démon Ahriman (Ahra Mainyu) ou principe du mal, et de Mithra, l'intercesseur ou médiateur, divinité persane de la lumière et gardien de la Justice et de la vérité ; je me souviens également de la trinité phénicienne, formée d'El, Baalat et Adonis ; de la trinité chinoise de l'empereur Jade, Lao Tseu et Ling Pao ; de la trinité japonaise de San Pao Fuh. Les Mayas croyaient à la trinité d'Hunab-ku, créateur de l'univers, son épouse Ix Axal Uch, et son fils Itzamná ; les Aztèques, à la trinité d'Ometecutli, Omecihuatl et Quetzalcoatl ; chez les Incas, la trinité était formée d'Inti, Pacha Mama et Viracocha ; chez les Chibchas, de Chimininagua, Bochica et Chia. La trinité du capitole romain était composée de Junon regina, Minerve augusta et Jupiter optimus ; pour les Grecs, la trinité philosophico-platonicienne était formée de l'Être, de l'Idée et de la Matière, et il existait aussi une trinité de la bonté, de l'intellect et de la volonté. Cette dernière allait être le fondement de la trinité promue par les interprètes du crucifié. Et en plus de celles-là, de très nombreuses trinités furent créées comme autant de mythologies païennes. Et toutes expliquaient la création à travers la contradiction entre les éléments, entre les dieux, entre les forces, la contradiction étant une nécessité pour la création et un souvenir de la capacité émancipatrice du mortel. La mutation en tant que mort non pas physique mais esthétique et constante de la conscience imposée socialement, en tant que mort constante du soi culturel et corporel ou en tant que mort du moi imposé par l'ordre social, mutation découlant de la contradiction esthétique entre le sujet et tout ordre social qui cherche à le brider en tant que créateur de connaissance, désincarnant ses réflexions à travers des usages du

corps reproducteurs du biopouvoir phallocentrique patriarcal ou des usages du corps décorporalisés par la raison qui privilégie une corporalité abstraite.

Or en privilégiant l'un des éléments des trinités, toutes ces formes de pensée isolaient les divinités et éliminaient ainsi la dialectique entre elles, éloignant encore davantage les mortels de leur mémoire égarée. Ces mortels ne renaissaient que pour recommencer leur quête, une et cent fois, voire des milliers de fois, en fonction de l'ère ou de la génération au sein de laquelle ils renaissaient. Je me souviens parfaitement que la sédentarisation a toujours été punie par davantage de sédentarisation, qui efface les fragments de la carte découverts, conquis, reconnus ou retrouvés par l'expérience corporelle ou par l'esprit. Car le souvenir de la carte doit être créé par enchaînement et dialectiquement à travers l'esprit et la création corporalisée en chaque mortel.

Par la suite, les mortels ayant hérité de la cosmologie des trinités sédentarisèrent le pouvoir de la création dans le masculin et ce faisant, ils ne parvinrent qu'à oublier un peu plus la carte. Ils désensualisèrent la connaissance, dévalorisèrent les caresses génitales, la masturbation sous toutes ses formes et endormirent chez les mortels la volonté créatrice de l'esprit poïétique avec lequel ils naissaient tous. Car ce n'est qu'en se souvenant de la carte et en dévoilant son contenu que le mortel incarnait la création.

C'est ainsi que ça s'est passé, ma sœur, de nombreuses fois au cours de l'histoire, la carte a été oubliée et retrouvée graduellement ; cette carte qui fait honneur à la mort esthétique de la conscience du sujet en tant que mutation nihiliste, une émancipation du sujet vis-à-vis de tout ordre – politique, social, culturel, religieux ou scientifique – qui prétend étouffer sa créativité corporelle. . Ces changements universels – l'oubli et le souvenir – sont toujours graduels, car il en va ainsi de la création même de la connaissance. Une création parfois dominée par la construction sociale, parfois assignée aux divinités. D'autres époques allaient se succéder dans la spirale du temps, avec des étapes d'épistémologies plus corporalisées et empiriques, et d'autres qui les contrediraient.

Les générations occidentales ou occidentalisées de la civilisation patriarcale du crucifié n'abordèrent pas la dialectique de l'individuation esthétique de la pansexualité perdue, et leurs générations – qui se succédèrent jusqu'au XXII^e^ siècle – en vinrent à sédentariser à l'extrême la domination de Rê sur Noun et Atoum, la domination de la raison sur le corps et l'expérience. C'est pourquoi les mortels des ères patriarcales sont appelés « mortels sans mémoire », car ils ont égaré la loi du mouvement de l'histoire universelle, composée d'enchaînements qu'ils seraient eux-mêmes en mesure de poïétiser, mais ils l'ont oublié.

Mais les religions monothéistes dominantes au sein des ères patriarcales ne furent pas les seules à interdire ou à condamner la masturbation chez les mortels ; en effet, certaines cosmogonies polythéistes – avant et après le poètes crucifié – en hiérarchisant leurs déités, ont privilégié les éléments masculins ou appartenant au mâle. Il y eut également des générations, des ères, des époques, des villes, des cultures et des âges polythéistes au cours desquels les éléments privilégiés étaient ceux de l'hermaphrodite ou de la femme.

Mais il y eut des civilisations – ma sœur – qui s'efforcèrent de se souvenir de la carte en mêlant les fluides des corps avec ceux de la terre et avec les éléments naturels de l'univers. Ce furent les générations occidentales de mortels qui avant d'être occidentalisées privilégièrent le Noun des Égyptiens, les éléments de la nature. Chez ces mortels, la méthode pour se souvenir était la dialectique entre ce qui est extérieur et ce qui est intérieur au corps, les deux matières étant des composantes de l'univers naturel et leur peau le lien dialectique entre ces composantes de la création.

Néanmoins les grandes religions monothéistes des ères patriarcales ne furent pas les seules à interdire ou à mépriser la masturbation chez les êtres décorporalisés, il y eut également des cosmogonies polythéistes – avant et après le poète crucifié – qui hiérarchisèrent leurs déités en privilégiant les éléments ou les qualités de la masturbation masculine. Je me souviens notamment des mortels de la culture Tumaco La Tolita du VI^e^ siècle avant la crucifixion du poète, habitants du littoral sud-américain. Ces mortels, qui allaient jusqu'à décorer d'allégories phalliques le manche de leurs poêles, maintenaient vivant l'intérêt quotidien envers la réponse sexuelle du coït et ils estimaient nécessaire le coït de l'homme avec la terre. Ces civilisations orientèrent leurs recherches de la carte vers les mélanges de fluides entre corps hétérosexuels, et s'exprimaient de manière directe et quotidienne sur le désir sexuel entre hommes et femmes, sans trop se soucier des hermaphrodites ni des intersexuels. Ils n'étaient pas certains d'avoir la carte sur leurs mains. Parmi les pratiques qu'ils réalisaient en cherchant à se souvenir de quelque chose, l'une d'entre elles consistait à introduire leur pénis en érection dans de la terre et de se masturber et même d'éjaculer en elle, croyant que cette pratique permettrait de fertiliser la terre comme elle fertilisait la femme[40]*.*

Mais aussi bien chez les monothéistes que chez les polythéistes, la sédentarisation de la spirale du temps a obscurci et occulté les étapes durant lesquelles les mortels avaient privilégié les éléments d'hermaphrodites ; car il y eut des étapes où chez les populations aux corps monosexuels prédominait la conscience intersexuelle et d'autres où était au contraire invisibilisée l'existence de toute pensée homosexuelle, intersexuelle, féministe, lesbienne ou gay. Avec cette négation ou ce silence sur la spirale historique, on a fait croire aux mortels que le patriarcat et la supériorité et la domination des éléments masculins sur le reste des mortels avaient existé de tout temps dans l'histoire des univers.

IV. Le poème de la conque et le besoin du poète.

[40] Potenziani, 2006 : 52.

Je sentis que je me réveillais. Je me trouvai face à un homme à la peau sombre virant au bleu, comme j'ai vu virer au bleu le ciel des horizons les soirs de pleine lune. Un serpent aux écailles blanches comme le lait, de ses six têtes, lui soutenait le corps, et les six têtes déclamaient des poèmes dans des langues différentes, que je compris toutes. Avec deux de ses mains, l'homme malaxait et étirait son pénis, l'une le caressait à un rythme accéléré et le comprimait entre ses doigts avec force, tandis que l'autre semblait sucer le lait maternel avec de petites lèvres dédoublées. Il passait périodiquement d'un style de caresses et de va-et-vient serrés, à un autre doux comme des suçons, qui naissaient à la jonction du pénis et des testicules, et se répétaient lorsque la tête du phallus surgissait d'entre les doigts inférieurs et les paumes de ces mains. Puis, lorsque son phallus vertical se dressait vers le ciel et que les veines de son cou semblaient sur le point d'éclater, il contenait l'éruption de sa source et demeurait immobile quelques secondes en me regardant. Il répétait ces exercices, avec des pauses durant lesquelles nous soutenions nos regards tandis qu'il approchait une conque de son oreille, comme s'il attendait que je lui dise quelque chose. Il répéta maintes et maintes fois ces exercices, étirant et caressant sans cesse son phallus, me regardant dans les yeux et écoutant le poème que lui disait la conque ; il les répéta tant et si bien que nous vîmes naître de la source le lait qui allait ensuite former un anneau. Il tendit alors sa main vers la mienne et m'offrit la conque, tandis qu'il baignait le reste de ses mains du lait jaillissant de son phallus. Le serpent polyglotte déclamait des mots et des synonymes, puis il élabora des énoncés, et lorsque l'homme à la peau bleue dû me montrer les paumes de ses mains moites et couvertes de lait, les six têtes du serpent chantèrent un poème dans lequel les corps de Salmacis et d'Hermaphrodite pratiquaient l'autoérotisme face à face, avant de recueillir les fluides de leurs propres corps et de les mêler dans les paumes de leurs mains sans s'enlacer ni pratiquer le moindre coït. J'approchai alors la conque de l'une de mes oreilles, tandis qu'au creux des paumes de ces quatre mains se reflétaient des rivières et des lignes de lumière qui m'éblouirent, et tout devint resplendissant. Tout était absolument blanc, et juste à cet instant je sentis la conque toucher la peau de mes oreilles et une voix entrer dans ma tête comme un chant.

C'était bien la voix de ma sœur qui sortait de cette conque que je sentais contre mon oreille alors que je restais aveuglée.

> — *C'est pourquoi nous sommes quelques-uns à sentir une urgence du temps ; nous ne savons pas quoi, car nous ne trouvons rien, mais nous cherchons, comme les amoureux, ceux dont « le cœur leur dit qu'ils ne trouveront jamais » et qui ne trouvent pas mais cherchent, car les amoureux se préoccupent de l'amour… Les amoureux, comme nous les poètes, ressentent le besoin de la conscience intersexuelle, de l'autoérotisme de la femme, de la visibilité des sexualités issues de la biodiversité sexuelle, des autres pensées sur le corps et leurs corporalités enchaînées à la vie quotidienne, dévoilant une intimité émancipatrice de l'espace public, de l'ordre social qui empêche l'individu – lesbienne, intersexuel, transsexuel, travesti, transgenre, homosexuel, femme, homme, et autres – de se sentir créateur, de se poïétiser comme créateur d'une pensée sociale à partir de la création et de la revendication de son propre moi, afin d'humaniser ainsi le sujet social. Car c'est cela et seulement cela qui permettrait de dévoiler la carte sur a main des mortels : nous le pressentons, ils s'en souviennent, nous nous en*

souvenons, amoureux et poètes au sein de la spirale du temps. Même si nous imaginons ne jamais le trouver.
…
L'amour est le prolongement perpétuel,
toujours le prochain pas, l'autre, et puis l'autre…
Les amoureux ne peuvent pas dormir
parce que s'ils s'endorment les vers les dévoreront…
Les amoureux sont fous, ils ne sont que fous,
sans dieu et sans diable…
Personne ne doit se résigner.
Ils disent que personne ne doit se résigner.
Les amoureux rougissent de toute conformation.
Vides, mais vides de part en part,
la mort fermente derrière leurs yeux,
et ils marchent, ils pleurent jusqu'à l'aube
des trains et des coqs prenant leur douloureux congé.
Ils sentent parfois le parfum d'une terre qui vient de naître,
l'odeur de femmes qui dorment une main sur le sexe, satisfaites,
le parfum de sources tendres et de cuisine…[41]

Son volume augmenta progressivement, j'ouvris les yeux et je vis tout bleu à nouveau, et la peau de mon oreille ne touchait pas une coquille de calcium, mais une conque formée par les doigts de ma main droite ; une conque prolongée par le dos de la main et jusque par mon bras. Et juste au moment où j'ouvris de nouveau les yeux, j'entendis la voix de ma sœur dire « je t'aime ». Une fois revenue à moi, je ne sus plus si ma sœur l'avait dit ou si je l'avais rêvé. Il est vrai que parfois on ne dort pas complètement, ni profondément, et on continue à entendre ; il est tout aussi vrai qu'on dort parfois si profondément qu'on continue à penser en rêve, et on continue à faire les choses qu'on faisait avant de dormir, au-delà du corps, « là où il n'y a ni espace ni temps » – dit ma sœur à voix haute – comme complétant ma pensée, que je n'avais pourtant pas formulée à haute voix. Je me dressai pour détendre mes muscles et marchai de nouveau vers la fenêtre, la lune allait être pleine dans les trois jours, et elle resplendissait déjà avec assez de lumière, une lumière semblable à celle qui m'avait éblouie quelques minutes plus tôt dans le rêve. Je restai debout face à cette fenêtre et après deux exhalations ou soupirs – d'apparente nostalgie de ma part –, en une étrange coïncidence, j'entendis deux soupirs de plus exhalés par ma sœur, de ceux avec lesquels on exfolie les plus belles époques de la mémoire. Elle reprit :

—Toutefois, la carte n'allait pas toujours se trouver seulement sur deux mains, car il y eut une époque de grâce où les mortels naissaient avec quatre bras. Les hommes et les femmes à quatre bras furent les générations de Vishnou[42]. La

[41] Extrait du fameux poème de Jaime Sabines, *in* Sabines, 1997 : 31-32.

[42] La littérature des Védas, comme les hymnes du Rig-Véda élaborés vers la fin du 1er millénaire avant J.-C., attribue déjà à la figure de Vishnou quelques caractéristiques du dieu qui organise le cosmos. « Vishnou, dieu Solaire et salvateur par excellence, qui réside au ciel et dont la lumière envahit tout l'univers, est en général représenté comme un jeune homme avec quatre bras tenant chacun un attribut : la coquille (shanka), le disque (chakra), la clef (gada) et le Lotus (padma). » Bussagli, 2006 : 10-11.

dernière fois, ce fut six mille ans avant la performance du poète crucifié. Des hommes et des femmes venaient depuis des générations de la terre d'Hermaphrodite mâle, l'Asie mineure, d'où Ils disparaîtraient par la suite à cause des voyageurs venus du territoire patriarcalisé. Les hommes pourvus de quatre bras et quatre mains formèrent les générations des Vishnous, hommes et femmes à quatre mains qui disparurent après que l'on eut coupé deux de leurs quatre bras aux femmes vishnous. Dans l'histoire des hommes aux souvenirs oubliés, seule demeura la mémoire d'un Vishnou masculin. Par la suite, les dernières générations des hommes sans mémoire se connaîtraient les Vishnous que grâce aux objets qu'avaient gardés les organisateurs de la connaissance produite par les poètes vishnous, tels que la conque du temps.*

Une fois, après être née pour la seconde fois au sein des dernières générations de l'ère du poète crucifié, je visitai une librairie à Paris où je vis un portrait du dernier Vishnou ; à l'époque les femmes n'avaient déjà plus que deux bras, et tous s'obstinaient à représenter la lune avec la peau blanche et deux bras.

Ma sœur resta un moment silencieuse, puis exhala un soupir sonore. J'ouvris les yeux dans la pénombre de la chambre, et je me trouvai sur une chaise, la main sur mon bras droit reposant sur le matelas, frôlant à peine le bras de ma sœur. Je me rappelai alors que j'étais là à l'accompagner – quoiqu'il serait plus juste de dire que c'était elle qui m'accompagnait en silence – car dès qu'elle sentit que je m'étais réveillée, elle me dit qu'en d'autres temps la lumière de la lune dévoilait le chemin menant au secret de la connaissance à ceux et celles qui la laissaient illuminer les paumes de leurs mains. Je me levai et me dirigeai vers la fenêtre dans l'intention de voir la taille de la lune. Elle qui éclairait d'une lueur bleutée une partie de la chambre. Ayant approché mon visage tout près du rebord de la fenêtre, à peine à un demi pas de la vitre, je me trouvai face à la lune, qui était haute dans le ciel. Et je songeai au lac, à la carte du microcosme, à Salmacis nageant vers Hermaphrodite, à leurs sueurs, et à leurs mains ; et je tournai les paumes de mes mains vers la lumière. Puis il y eut un laps de temps dont je ne me souviens plus et dont j'essaie de me souvenir.

[IMAGES D'AUTEUR PAS DISPONIBLES SUR LA VERSION D'INTERNET]

V. Patriarcat et histoire des fluides abjects du corps : décorporalisation scientifique.

Je me réveillai au bord d'un lac et vis comment je me submergeais dans l'eau, pas à pas et sans hâte. J'observai comment les pieds s'enfonçaient dans un sable d'eau douce puis dans l'eau qui couvrit mes chevilles et remonta le long de mes jambes. Je continuai à avancer dans le lac tandis que l'eau recouvrait mes cuisses. Je m'arrêtai lorsque le niveau de l'eau atteignit ma taille et plongeai mes mains dans l'eau, c'est tout ce dont je me souviens. Car j'étais dans le lac mais il y eut un laps de temps que je pressens ou que je sens que j'ai oublié, une parenthèse entre le moment où je suis entrée dans le lac et ce moment de réflexion. J'entendis alors une voix féminine qui me dit : « Je suis Lao Tseu, te souviens-tu de moi ? » Il y eut un moment de silence, mais je ne me retournai pas pour voir le visage de celui qui prononçait ces paroles. Je restai concentrée sur cette scène en mouvement qui se déroulait sous l'eau, à laquelle participaient mon corps et ma main. Puis la voix féminine ou peut-être même androgyne reprit : « Nous faisons tous partie du cosmos, avant de faire partie de quoi que ce soit d'autre. Cherche dans le mouvement, échappe à la sédentarisation cognitive, esthétique, poïétique, corporelle. »

Je me vis alors me réveiller dans cette chambre où se trouvait ma sœur, et je me réveillai à nouveau. J'étais de nouveau dans le lac et j'entendis Lao Tseu, nos corps étaient proches et nous voyions nos visages se refléter dans l'eau. Lao Tseu me dit : « Maintenant que tu as inondé le bassin et que tu y as plongé les paumes de tes mains, dévoilons la carte ». Lao Tseu saisit ma main et la retourna, je lui montrai l'autre, et l'effroi nous voilà la vue au point de nous aveugler. Je ne demandai rien à Lao Tseu, nous restâmes muets devant ce qui avait été dévoilé et demeurâmes en silence sans nous toucher. Maintenant je me souviens que je l'entendis s'éloigner peu à peu en marchant sur le lac, jusqu'à un silence parfait. Je ne sus pas s'il était entré dans l'eau ou s'il avait marché jusqu'au bord, le dernier son qui m'en était parvenu étant trop lointain pour m'en rendre compte. J'approchai alors mes mains de mon visage, je sentis un espace vide entre leurs lignes et entendis un son semblable à celui de deux coquillages qui en sortait. Je portai la paume de ma main droite à mon oreille, comme on le ferait avec un coquillage afin d'écouter la mer contenue à l'intérieur. Une voix féminine me parla à nouveau, ce fut d'abord celle de Lao Tseu, puis celle de ma sœur, qui disait : « La loi du temps est toujours en forme de spirale, comme les empreintes de tes doigts. Il te faudra être mutation, destruction et construction de manière permanente, afin de maintenir la spirale en mouvement ». J'avais entendu la première partie de cette phrase en rêve et j'écoutai à présent la deuxième partie réveillée. Ma sœur poursuivit :

> *—Mahomet m'a dit un jour : « celui qui quitte sa maison à la recherche du savoir marche sur le sentier de Dieu» et c'est ce que je fis, égarant le corps, soit deux des parties de la Trinité. Puis il me dit : « Allez chercher le savoir aux besoins jusqu'en Chine » et c'est ce que je fis, ma sœur, jusqu'au jour où je me réveillai en sentant l'impérieuse nécessité d'une carte, d'un guide. Peut-être une habitude structurelle héritée de la science. Je me souvins alors du fait que j'avais oublié le chemin menant au savoir. Parce que le savoir peut être structuré et avoir besoin d'être*

déstructuré ou l'inverse, mais jamais il ne doit se sédentariser sous une forme ou ignorer le besoin de dialectique vis-à-vis des autres formes de connaissance, et encore moins invisibiliser leur existence. Car rien ne fut « avant », et rien ne fut « après », tant il est vrai que tout – absolument tout, ma sœur – a déjà été. Car la construction de la connaissance fait partie du mouvement de la spirale historique, et c'est à peine si l'on parvient à s'y engager – que ce soit en tant que producteur ou organisateur de science ou en tant que simple mortel –, comme si l'on était pris dans un tourbillon. C'est pour cela que je te dis que la médecine des Grecs a déjà été, tout comme a existé la médecine palestinienne, fortement influencée par la mésopotamienne. Et au sein de toutes ces médecines, aussi bien celles-là que l'égyptienne, il y eut différentes tendances de production de connaissance qui s'invisibilisaient les unes les autres dans leurs contradictions au fil des enchaînements historiques. Quelques-unes dominant les autres à certaines époques, dans certaines cultures et durant quelques générations. C'est ainsi que la connaissance de certains poètes, scientifiques et mortels se trouva éclipsée par les enchaînements de domination de ceux qui consignent l'histoire. Ce fut notamment le cas d'Asclépiade de Bithynie, qui vécut un siècle avant l'ère du crucifié et contesta la théorie hippocratique des humeurs, affirmant que le corps était constitué de particules déconnectées. Asclépiade interprétait le corps sain comme un dynamisme entre particules. Et cette théorie des particules le rapprochait de ce qu'avait écrit Lao Tseu, trois siècles avant lui et en Chine. Tant il est vrai que l'« avant » et l'« après » peuvent à peine prétendre servir de référence spatiale immédiate, et ne sont jamais un absolu dans la spirale du temps.

Ainsi, certaines théories de la science médicale orientale et occidentale ont cherché à concevoir la maladie sociale en analogie avec la maladie du corps, mais celles qui faisaient perlocutoirement honneur à la circulation, à la mutation, au mouvement, à la mort et au nomadisme social en analogie avec le corps ont généralement été invisibilisées par la mémoire historique et sociale dominante.
Parce que la domination sociale est toujours liée au désir de sédentarisation du pouvoir chez ceux qui l'exercent, comme c'est le cas dans les monarchies ou les Etats démocratiques en décomposition, contrairement à l'ordre social légitimé par la mutation qui reconnaît le nihilisme de tout ordre social – y compris des ordres justes - et reconnaît dans les révolutions sociales des symptômes évidents de la mutation de toute forme de vie, qu'il s'agisse d'un groupe humain ou d'un sujet individuel.

Car de même que le corps a besoin de mouvement et que sa santé dépend de la bonne circulation et de l'évacuation de ses fluides corporels, de même toute forme d'organisation sociale implique un besoin de mutation, de mort et d'abandon des formes de gouvernement qui montrent leur putréfaction en limitant les actions et les pensées de tous ou quelques-uns des sujets qu'ils gouvernent.

Ainsi la théorie d'Asclépiade contribuait-elle partiellement au souvenir de la carte, en mettant l'accent sur la circulation, le mouvement, la mutation comme des éléments de santé corporelle, contrairement à la sédentarité, l'inaction, ou la restriction de mouvement, conçues comme une maladie du corps.

les théories de la médecine au sein de la spirale historique des ères patriarcales en Occident, ma sœur, ont davantage contribué à la domination du corps qu'à son émancipation. Leurs connaissances ont servi d'arguments pour humilier, mépriser et rabaisser les mortels, et tout particulièrement ceux avec conscience décorporalisée, ceux dont le corps ne possédait pas les caractéristiques physiques et comportementales du varon, le dominant chez la civilisation patriarcal.

Le patriarcat, ma sœur, est l'ordre social sédentarisateur et hiérarchisant d'une cosmogonie de tendance hétérosexuelle, au sein de laquelle les éléments corporels et non corporels représentant la masculinité ont été investis d'une supériorité omniprésente à tous les niveaux de réflexion sur la réalité, dominant la production et l'organisation de la connaissance et invisibilisant la connaissance produite par les dominés, c'est-à-dire les femmes mais aussi toutes les autres sexualités issues de la biodiversité sexuelle.

Mais le fondement d'inégalité n'est pas la seule ni même la principale caractéristique du patriarcat qui pousse les mortels à oublier complètement la carte. Ce sont les facteurs sédentarisateurs et acritiques présents dans l'idiosyncrasie, la cosmogonie et la production de la connaissance sur le corps, qui altèrent la loi de mouvement de la spirale historique et produisent des cultures sédentarisées dans un modèle où seul l'un des deux genres reconnus par le patriarcat jouit d'une liberté qui lui permet d'exercer les capacités poïétiques et cognitives de sa corporalité. Une sédentarisation qui s'opère au détriment de l'émancipation des mortels, lesquels, en agissant comme de simples reproducteurs, cessent d'être des créateurs.

La sédentarisation patriarcale basée sur l'inégalité entre les genres produit des cultures poïétiquement et cognitivement sédentarisées, elle produit des sujets sédentarisés qui en tant que dominés tendent à éliminer de leur mémoire leur capacité à se reconnaître – corporellement et socialement – comme des co-poïétisateurs de l'histoire qui est présentée comme leur étant assignée, une histoire au sein de laquelle ils sont supposés servir de reproducteurs culturels de la résignation, de la soumission, une histoire qui les instrumentalise comme reproducteurs des normes et des formes épistémologiques considérées comme légitimes par le biopouvoir.

Le patriarcat, ma sœur, c'est la sédentarisation poïético-cognitive des sujets, qui s'exerce au détriment de leur émancipation potentielle en tant qu'êtres décorporalisés, et qui les empêche d'être les créateurs de l'histoire, de leur propre histoire, qui est l'histoire de la connaissance conquise – d'abord de manière individuelle puis de manière didactique – à travers l'expérience corporelle et cognitive de l'autreté. Un exemple de connaissance sédentarisée est celle qui n'a eu de cesse de considérer comme abjects les sécrétions et les fluides du corps, en se basant sur des arguments divers et variés tout au long de l'histoire occidentale. En effet, au sein de cette civilisation, même pour les patriarcats sécularisés, le simple fait de toucher les organes génitaux et leurs fluides est un péché, évacuer certains fluides est un péché ; tandis que l'excès d'humidité corporelle, le fait d'avoir une vulve, un clitoris, un plaisir orgasmique, des menstruations et même une certaine couleur d'urine, n'est désormais plus un signe de méchanceté

diabolique et de péché originel, mais un signe de maladie, d'infériorité, de faiblesse et/ou de stupidité.

Tout au long des vingt siècles de l'ère du crucifié – et même après l'avènement de l'esprit de la Modernité – les connaissances sur le corps produites par la science médicale occidentale servirent avant tout à légitimer l'ordre moral imposé par les religions ayant des fondements patriarcaux. Ces connaissances de la science médicale furent utilisées par l'Église comme autant d'arguments fondamentalistes expliquant la supériorité des hommes sur le reste de la biodiversité des mortels. Pour la science médicale occidentale, la masturbation et les caresses sur le corps et ses orifices ainsi que le mélange des fluides corporels devaient être censurés et restreints par un ordre et un régime sanitaire basé sur différentes interprétations de la théorie humorale d'Hippocrate.

La théorie des quatre humeurs d'Hippocrate affirmait que la prédominance ou le déséquilibre d'une humeur par rapport aux autres expliquait les tempéraments et l'apparition des différentes maladies chez les mortels. Les quatre humeurs correspondaient aux quatre éléments : l'eau, l'air, le feu et la terre. Et chacune de ces humeurs correspondait à des qualités spécifiques telles que l'humidité, la sécheresse, la chaleur et le froid.

Pour Hippocrate, de même que l'équilibre entre les quatre éléments expliquait l'harmonie au sein du cosmos, de même la santé de l'humain ou microcosme pouvait être comparée à l'harmonie des quatre éléments au sein du cosmos. Selon cette théorie, les maladies des mortels étaient causées par les déséquilibres entre les humeurs ou par l'absence de l'une d'entre elles. Ainsi, tout traitement thérapeutique d'une maladie était essentiellement axé sur les caractéristiques des fluides corporels des malades et de leur évacuation. C'est ainsi qu'un ordre social avec un régime sanitaire fondé sur la théorie hippocratique des humeurs allait tenter de surveiller et de contrôler l'évacuation de tous les fluides corporels des mortels, aussi bien des bien portants que des malades.

Selon Hippocrate, la prédominance de chacune des humeurs expliquait également le tempérament des personnes, l'affect psychique et la manière individuelle dont chaque mortel réagit face aux stimuli environnementaux. Les quatre tempéraments étaient le colérique, le sanguin, le mélancolique et le flegmatique. Ceux dont les humeurs étaient dominées par le sang présentaient des caractéristiques physiques et psychiques correspondant au printemps et à l'air. Les qualités ou tendances de leurs organismes étaient d'être tempérés et humides. Tandis que leurs qualités psychiques étaient d'être courageux, optimistes et aimants. En raison de ces caractéristiques organiques et psychiques, ils étaient également qualifiés de « sanguins » ou « d'artisans ».

Le second genre de tendance humorale chez les humains était, selon la théorie hippocratique, celui des personnes chez qui prédominait l'humeur connue sous le nom de bile. La théorie humorale expliquait que les corps et les caractéristiques psychiques des personnes présentant une prédominance de la bile correspondaient à l'été et au feu. Les sujets biliaires étaient connus pour être idéalistes et colériques, en raison d'une tendance psychique à la colère. Quant à

leur organisme, il présentait des caractéristiques de sécheresse et une température tempérée.

Chez d'autres personnes, prédominait l'humeur connue dans la théorie hippocratique sous le nom de bile noire. Ces personnes partageaient les caractéristiques qu'Hippocrate associait à l'air et à l'automne. Leur organisme avait tendance à présenter des qualités physiques de froideur et de sécheresse, tandis que leurs qualités psychiques étaient la mélancolie et des talents de gardiens, c'est pourquoi ils étaient connus comme de bons gardiens, sujets à la mélancolie. Car leur caractéristique tempéramentale prédominante était une tendance à l'abattement, la somnolence et la dépression.

Enfin, il existait d'autres personnes dont le corps avait tendance à présenter un déséquilibre humoral dominé par l'humeur connue sous le nom de flegme. Les personnes à prédominance physique flegmatique présentaient selon Hippocrate des caractéristiques analogues à celles de l'hiver et de l'eau. Leurs corps montraient une tendance à la froideur et à l'humidité, tandis que leurs tendances psychiques étaient d'être flegmatiques et rationnels, autrement dit des personnes connues pour leur tempérament calme ou indifférent.

Cette théorie des humeurs fonctionnait comme un argument permettant de légitimer la supériorité masculine, en considérant les caractéristiques physiques féminines comme un signe universel d'infériorité sociale, intellectuelle, physique, etc. Car en dépit de la prééminence de la raison abstraite et soi-disant sécularisatrice de la connaissance sur le corps prônée par la science médicale moderne, la théorie des humeurs – qui avait été le pilier de cette science – allait avoir la vie dure : or selon cette théorie, la suppuration de fluides ou de sécrétions corporelles en général était un signe de maladie chez tout individu. Ainsi, les personnes dont l'état ordinaire ou habituel était l'humidité ou l'expulsion de fluides et de sécrétions par leurs orifices corporels étaient classifiées comme des personnes ayant de moindres aptitudes psychiques et physiques dans la vie intellectuelle et quotidienne, en raison d'une faiblesse découlant de leurs états d'humidité corporelle. C'était bien entendu le cas des femmes, avec leur menstruation cyclique et mensuelle.

Ces théories de la science médicale occidentale allaient faire de la menstruation un argument de plus afin de justifier d'un point de vue « scientifique » l'ordre patriarcal de supériorité de l'homme sur la femme et sur toutes les personnes dotées d'une vulve, qu'elles soient lesbiennes, bisexuelles, intersexuelles, pansexuelles ou homosexuelles de conscience. C'est de là que vient la vielle tradition de la vie quotidienne qui consiste à dire qu'une femme est malade lorsqu'elle a ses règles. Et c'est aussi de là que vient l'idée d'une infériorité incarnée dans un aspect physique inné, comme le simple fait d'être une femme.

L'application du même paramètre humoral chez les sujets sains que chez les sujets malades servit d'argument pour légitimer durant des siècles la conception considérant l'excès de certains fluides chez la femme saine comme une caractéristique de sa faiblesse, de sa fragilité et de son infériorité vis-à-vis de

l'homme ; et cela parce qu'elle possédait un corps qui, quoique sain, avait tendance à évacuer davantage d'humeurs que celui de l'homme.

Cette théorie considérait notamment la menstruation comme un exemple d'excès humoral chez la femme. C'est ainsi qu'au cours des vingt-et-un siècles de cette ère, l'hétérosexualité fut érigée en caractéristique omniprésente des paradigmes de connaissances sur la sexualité humaine. C'est ainsi que fut éclipsée l'existence des hermaphrodites y du reste des formes sexuelles de la biodiversité différentes de la masculine, telles que la pansexualité des êtres monosexuels. C'est ainsi que fut imposée une vision abjecte de la masturbation. C'est ainsi que furent dévalorisés les humeurs et les fluides du corps, et notamment les menstruations. La science médicale occidentale a ainsi contribué, à l'aide de la théorie des humeurs et de ses dérivés, à imposer l'idée d'une invraisemblable supériorité masculine.

Cela générait une inégalité au sein de la biodiversité reposant sur la construction analogique de la connaissance sur le corps. Analogie entre le cosmos et le microcosme, entre l'univers naturel et le corps, ou entre ce dernier et l'esprit. Car malgré la prééminence de la raison sur le corps caractéristique de l'esprit de la science médicale moderne, la théorie des humeurs – qui fut le pilier de cette science – proposait une explication similaire des humeurs chez les sujets sains et chez les sujets malades ; elle cataloguait ainsi les personnes saines aux corps humides comme des personnes malades, présentant sur les plans psychiques et physiques des aptitudes à la vie intellectuelle et quotidienne moindres ou inférieures.

La théorie humorale allait s'imposer dans l'imaginaire collectif du XXI^e^ siècle, sous la forme de mythes, de plaisanteries, de moqueries ou de légendes, qui contribuèrent à cristalliser l'idiosyncrasie collective et à reproduire un ordre social sédentarisé durant des siècles : le patriarcat.

Des générations entières, les unes après les autres, continueraient à naître avec une mémoire oubliée, et cela s'accentua après le XV^e^ siècle ; les mortels naissaient confus, perdus entre les dualités dogmatiques de la religion et de la science. Ce furent les générations dont la connaissance était organisée en hétérosexualités de dualité dogmatique entre le mal et le bien, entre le ciel et l'enfer, entre l'esprit comme créateur de la connaissance et le corps comme objet de la connaissance. Et dont il ne resta qu'un corps subordonné au cerveau. L'Église condamnait de plus en plus sévèrement les péchés et les interdits liés au corps.

Toute la science sur le corps est une connaissance créée avec des structures masculines, et non pas par un dieu, ni avec la participation de Salmacis, d'Hermaphrodite, de faunes ou de Zeus. Car la connaissance scientifique sur le corps créée par la médecine occidentale ne s'est jamais souvenue ou niait l'existence de la dialectique de la trinité créatrice pourtant présente, en tant qu'esprit poïétique, en chacun des mortels issus des générations qui allaient lui naître comme mortels sans mémoire.

Au XXI^e^ siècle, les mortels sans mémoire avaient encore accès à des textes de la science médicale écrits avant et après la crucifixion, dans lesquels les

organisateurs de la connaissance – ecclésiastiques et séculaires – écrivirent sur la masturbation, le toucher, les orifices corporels et leurs fluides, les considérant le plus souvent comme autant d'aspects abjects de la corporalité chez le mortel. Des textes grâce auxquels la science médicale occidentale parvint à imposer dans l'imaginaire collectif le qualificatif de « péché » pour se référer à la masturbation, associé aux qualificatifs de « délit sexuel », de « maladie » et de « risque ». Les ecclésiastiques, quant à eux, ne cessèrent de participer tout au long de l'ère patriarcale du crucifié à l'organisation de la connaissance médicale sur le corps, et d'écrire des textes allant à l'encontre de la dialectique entre les éléments de la trinité ou de l'esprit poïétique.

Aussi bien l'école méthodiste représentée par Soranos d'Éphèse que l'école pneumatique représentée par Rufus d'Éphèse allaient s'opposer en partie à la théorie des humeurs, avec le soutien éphémère de l'école éclectique menée par Arétée de Cappadoce. L'école pneumatique de Rufus d'Éphèse s'opposait à la théorie humorale dans la mesure où elle différenciait les maladies héréditaires des maladies acquises socialement. Ces dernières préfigurant le paradigme des constructions sociales établi par les sciences sociales aux XX^e^ et XXI^e^ siècles.

Or c'est précisément à cause de cette contradiction entre l'héréditaire et l'acquis qui apparaissait comme une critique de la théorie humorale hippocratique, qu'un certain nombre de connaissances ou d'apports de Rufus d'Éphèse n'eurent pas davantage d'écho au sein de la science occidentale. Les connaissances passées sous silence étaient avant tout les plus dérangeantes pour les autorités ecclésiastiques patriarcales. Car les enseignements de Rufus privilégiaient une construction pragmatico-empirique de la connaissance, légitimant le toucher et les perceptions sensuelles et sensorielles du corps comme autant de formes d'apprentissage. Or le modèle de production de connaissance sur le corps assurant le mieux la sédentarité du patriarcat, soutenue par les ecclésiastiques, était plutôt le modèle empirique d'Hippocrate, celui des humeurs.

Ce fut le cas d'Ugo Benzi ou Hugues de Sienne, qui publia à Padoue en 1473 un ouvrage où il relatait des histoires de cas afin d'explorer les caractéristiques de l'influence pathologique et psychologique des différents types de fluides corporels. Cependant, ses récits – bien que qualitatifs – servirent surtout à renforcer une culture populaire considérant les fluides corporels comme des éléments abjects du corps, renforçant ainsi la théorie des humeurs du modèle empirique d'Hippocrate.

Je me souviens également de médecins qui pratiquèrent une expérimentation phénoménologique et qualitative, reconnaissant sur leur propres corps les effets de certaines substances ou pratiques médicales. Ce fut notamment le cas de Santes de Ardoynis, un médecin de Venise qui publia des travaux analysant les éléments actifs des drogues et leurs effets, en se basant – à l'instar de Benzi – sur ses expériences personnelles ; mais aussi d'autres auteurs tels que Ferdinando Ponzetti, qui allait par la suite devenir secrétaire apostolique, puis cardinal.

Je reconnais, ma sœur, que les expérimentations de Benzi, d'Ardouin et de Ponzetti, qui employaient des méthodes qualitatives et sensualisées comme réponse corporelle à leurs expérimentations, semblent démontrer que quelques

ecclésiastiques étaient parvenus à se souvenir ou à se rapprocher du souvenir de la carte. Cependant, la structuration dogmatique de leurs « découvertes » démontrait que s'ils s'étaient souvenus de la carte, ou de son existence, ils ne l'avaient néanmoins pas explorée et étaient restés fidèles à la structure ecclésiastique à laquelle ils appartenaient au cours de cette réincarnation.

De nombreux médecins menant comme Benzi, Ardouin et Ponzetti des recherches qualitatives allaient ainsi organiser les résultats de leurs expérimentations scientifiques sur la base d'une morale chrétienne, ou du moins avec des arguments très peu dérangeants pour le patriarcat de l'Église catholique.

En cette Europe à la charnière des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, quelques poètes et poétesses, penseurs de la science et de la philosophie du siècle des Lumières, allaient se souvenir de quelque chose en cherchant à trouver la carte à travers l'Esprit. Mais nombre d'entre eux, la plupart, allaient ignorer le corps. Les poétesses avec des corps sans vulve – comme tu t'étais réincarnée – continuèrent à pressentir que la chair avait quelque chose à leur dire et cherchèrent à écouter le corps.

Une poète du XX^e^ siècle du nom de Simone de Beauvoir allait mettre en évidence, dans son œuvre, la vision dévalorisante des humeurs et des fluides de la femme dans l'imaginaire collectif des mortels dotés de phallus. Beauvoir m'a dit un jour : « Ils imaginent que leur pénis gonflé restera pris dans le fourreau des muqueuses »[43] *.*

Concernant la dimension abjecte du contact des fluides produits par les orifices génitaux ou du mélange de ces fluides à l'occasion du coït, je me souviens de l'opinion d'un médecin perse connu sous le nom d'Avicenne et ayant eu une grande influence sur la médecine occidentale, qui affirmait dans ses textes publiés au X^e^ siècle que la rétention du sperme provoquait des aveuglements, des nausées et des maux de tête, ainsi que des douleurs urétrales, entre autres maux. Toutefois Avicenne ne prônait pas à travers l'évacuation du sperme une dialectique de l'esprit poïétique entre mortels avec phallus, mais plutôt une évacuation contrôlée et sans plaisir. Il affirmait que le coït recommandé pour préserver la santé était un coït sans plaisir. Il soutenait en tant que médecin que le plaisir affaiblissait celui qui l'éprouvait et le pratiquait et qu'un coït voluptueux consommait la puissance de l'appétit sexuel, détériorant ainsi la santé de l'homme. Il recommandait par ailleurs aux hommes de se tenir éloignés de tous les fluides vaginaux de la femme, les mettant en garde contre les dangers que ces derniers étaient supposés représenter pour la santé masculine.

Ces mises en garde contre les dangers des fluides corporels – et plus particulièrement ceux de la femme –, furent réitérées par d'autres textes anonymes du milieu du XIII^e^ siècle, tels que celui intitulé Secreta mulierum et vivorum*, qui alertait ainsi ses lecteurs :*

[43] Beauvoir, 1949 : 164.

> «…les femmes sont à ce point pleines de poison durant la période de leurs menstruations qu'elles empoisonnent les animaux par leur seul regard ; elles infectent les enfants dans leur berceau ; elles salissent les miroirs les plus propres ; et chaque fois que les hommes ont des contacts sexuels avec elles, ils deviennent lépreux et parfois cancéreux. Et comme un démon ne peut être évité que s'il est connu, ceux qui souhaitent l'éviter doivent s'abstenir de ce coït impur, et de nombreuses autres choses qui sont enseignées dans ce livre. »
>
> « Une femme qui a ses menstruations doit cacher sa chevelure car durant cette période sa chevelure est empoisonnée. Elle est par nature froide et humide, car durant les règles le défaut de chaleur naturelle tend à faire bouger le corps vers l'arrière. Les cheveux des hommes ne peuvent générer de serpents, parce que chez les hommes, les humeurs sont bien digérées, de sorte que leur chevelure n'est pas empoisonnée et ne pourrit pas aussi rapidement que celle des femmes. » [44]

À l'instar du Secreta mulierum, de nombreux autres ouvrages littéraires du Moyen Âge associèrent la corporalité de la femelle animale à celle de la femme, afin d'en renforcer l'aspect repoussant. Ce fut notamment le cas de l'ouvrage intitulé Historia naturalis*, publié en 1295 et écrit par le Franciscain Juan Gil de Zamora – en latin Johannes Aegidius Zamorensis –, également connu sous le nom de frère Egidio, qui fut l'un des principaux intellectuels chrétiens du Moyen Âge et qui occupa plusieurs postes académiques prestigieux en France et en Espagne.*

Juan Gil de Zamora fut à la fois témoin et partie prenante de la lutte contre l'averroïsme menée par l'Église catholique de l'époque, qui interprétait moralement les œuvres d'Aristote dans une perspective chrétienne, contrairement aux philosophes tels qu'Averroès, qui les avaient interprétées en cherchant à concilier l'aristotélisme avec l'Islam. Juan Gil de Zamora allait occuper de hautes fonctions et établir des liens étroits avec la monarchie espagnole, et notamment avec Ferdinand III, Alphonse X et Sanche IV.

*L'*Histoire naturelle *de Juan Gil de Zamora établissait une hiérarchie entre les animaux mâles et femelles, soulignant avec emphase la supériorité naturelle des premiers sur les secondes. Je me souviens notamment d'avoir lu ce texte :*

> « L'agnelle est la fille du mouton. Son corps est plus menu et elle a moins de force que l'agneau. Elle a moins de chaleur ; en revanche, elle possède un plus haut degré d'humidité naturelle que l'agneau, en raison de sa complexion féminine, comme le dit Isaac dans Les Diètes. Sa chair, durant l'allaitement, est plus visqueuse à cause de l'abondance d'humidité, qui est due aussi bien à son âge qu'à sa complexion. C'est pourquoi sa viande génère des substances lymphatiques et visqueuses difficiles à digérer et, une fois digérées, difficilement assimilables par les membres à cause de leur

[44] *Secreta mulierum* (2ème moitié du XIIIe s.) citation puisée de Lemay, 1992 : 60, 96, et basée sur une traduction de Montserrat Cabré, exposée par cette dernière à l'occasion de l'un de ses cours à l'Université Pablo de Olavide (Séville, Espagne).

> viscosité. Isaac affirme qu'elles descendent facilement vers l'estomac à cause de leur lubricité…
>
> L'agnelle est plus innocente et craintive que l'agneau, car la femelle possède moins de chaleur naturelle que le mâle, raison pour laquelle la femelle est moins hardie. Elle ne possède pas de cornes, qui lui seraient par ailleurs superflues, car elle ne saurait qu'en faire en raison de sa timidité naturelle, comme le dit Avicenne. »[45]

Ce texte illustre clairement l'usage moralisateur que les intellectuels chrétiens – tels que Juan Gil de Zamora – faisaient de l'interprétation de la nature, de la faune, de la végétation, du monde minéral et astral ; au point que leurs ouvrages sur le corps humain et animal regorgeaient d'analogies morales et d'allusions au péché et à la vertu du bon chrétien. Pour ne prendre qu'un exemple, je peux te mentionner la description des pierres précieuses faite par le même Juan Gil de Zamora – dont j'ai oublié de te préciser qu'il avait été reconnu comme docteur en Théologie par l'Université de Paris – : dans ses descriptions, Juan Gil de Zamora a systématiquement recours à des analogies moralisatrices entre les pierres précieuses et les vertus du bon chrétien, tout en citant des sources classiques telles qu'Aristote et Pline l'Ancien, ainsi que d'autres ouvrages isidoriens et médiévaux. Il en va de même de la description qu'il fait des animaux, des opinions d'autres philosophes, et bien entendu de l'anatomie humaine. Toutes les informations sur les autres auteurs et philosophes, chrétiens ou Arabes, Grecs ou Romains, qu'il utilise dans ses descriptions de la nature sont interprétées et lui servent à présenter les vertus morales propres à l'homme chrétien, comme étant celui qui cherche à plaire à Dieu, et dont les traces peuvent être décelées dans toute la nature, depuis les pierres jusqu'aux mortels.

Dans son Histoire naturelle*, Juan Gil de Zamora s'emploie également à décrire les caractéristiques abjectes de la nature qui selon lui n'ont pas l'heur de plaire à Dieu. Les ouvrages de ce franciscain, comme ceux d'autres intellectuels de son époque, se basaient sur une interprétation morale de la rationalité, et « contribuèrent à diffuser auprès du grand public européen chrétien une moralisation chrétienne des questions naturelles, à travers des textes qui n'étaient pas ouvertement évangéliques, mais qui étaient des ouvrages littéraires proposant une approche rationnelle de tous les problèmes liés à la nature, aussi bien de l'homme que du monde qui l'entoure ».[46]*

Certains organisateurs de la connaissance occidentale allaient répandre la théorie de Galien et Hippocrate selon laquelle tous les fluides du corps sont du sang, et se consacrer à explorer le corps pour dominer sa vie et éviter tant que faire se peut sa décomposition. Ils diffusèrent une définition du corps comme étant « empli de fluides mais ouvert à l'air qui le traverse, ses frontières étant poreuses. Tous les liquides y circulant, sperme, lait, sœur, larmes, etc., peuvent se transformer les uns dans les autres et devenir du sang »[47], voilà ce qu'ils ne cessèrent d'affirmer, eux et leurs disciples, génération après génération. Et qu'un

[45] Gil de Zamora (1295) in MARTÍNEZ VÁZQUEZ, 1998 : pp 177-186.
[46] García Ballester, 1983 : 347.
[47] Laquear, 1990 : 19-20.

poète confus de la Grèce antique avait raison de rappeler que « l'homme est considéré comme le terrain d'une lutte incessante entre le corps et l'âme », et d'exclure de la question et de la réponse, de la philosophie et de la conscience corporelle du sujet les individus de sexe féminin, qui furent classifiés comme des femmes et des hermaphrodites, lesbiennes, intersexuelles et autres formes poïétiques de la sexualité humaine.

Les générations qui suivirent en Occident asséchèrent les sources du corps ; elles allaient confondre leurs odeurs, les cacher, les occulter et nier jusqu'à leur existence.

Les fluides, leur source et leur production, ne furent considérés par ces scientifiques et penseurs que comme des fractions de la machine, une position reflétée dans l'organisation de leurs explorations chirurgicales du corps humain. Ce fut notamment le cas d'un médecin né en 1505 en Nouvelle Zélande, du nom de Levinus Lemnius, qui organisa ses explorations dans un texte amplement diffusé et connu dans toute l'Europe, où il réaffirme les caractéristiques de froideur et d'humidité au sein d'une dualité de l'hétérosexualité quasi dogmatique. Dualité hétérosexuelle où « peurs et interdits s'attachent plus encore au corps de la femme qu'à celui de l'homme »[48]. Lemnius défendait l'idée que « la femme abonde en excréments, et qu'à cause de ses fleurs (règles) elle rend une mauvaise senteur, aussi elle Empire toute chose et détruit leurs forces et facultés naturelles »[49]. Il assurait en outre que l'humidité et la froideur du corps de la femme, exprimées de manière plus concrète dans ses sécrétions menstruelles, étaient contagieuses. Contrairement à celles de l'homme, dont il qualifiait la chaleur corporelle de vaporeuse, douce et suave et « quasi comme abreuvée de quelque odeur aromatique »[50].

Certains médecins allèrent jusqu'à affirmer que l'urine des femmes était moins colorée que celle des hommes en raison de leur froideur corporelle[51]. Ces connaissances étaient diffusées comme une connaissance de la mémoire collective, et les générations sans mémoire qui allaient suivre penseraient qu'il s'agissait de leurs souvenirs légitimes. Des souvenirs que même de grands poètes allaient reprendre à leur compte, comme l'illustre la phrase où l'auteur du Marchand de Venise établit la comparaison suivante : « qu'un corps viril qui saigne ressemble à celui d'une femme »[52].

Les idées platoniciennes allaient réduire la question à la lutte de l'âme ou l'esprit de l'homme contre le corps féminin. Lutte qui allait s'intensifier en Occident durant de nombreux siècles, entre les ecclésiastiques conservateurs et d'autres théologies monothéistes et patriarcales non libératrices de la conscience et de la capacité poïétique corporelle du sujet social des sociétés décorporalisées. « La théologie calviniste y a largement contribué en poussant le chrétien à dominer ses besoins

[48] Muchembled, 2005 : 106.
[49] Levinus Lemnius (1574) cité par Muchembled, 2005 : 106.
[50] Muchembled, 2005 : 107.
[51] James Hart (1625) cité par Muchembled, 2005 : 107.
[52] Muchembled, 2005 : 107.

physiques et ses désirs pour éviter les ravages du péché »[53], et certains calvinistes allaient reconnaître cela dans l'organisation de leurs connaissances. Ce fut notamment le cas de Sir Thomas Browne en 1642, lorsqu'il écrivit dans son ouvrage Religio Medici « Lucifer tient sa cour dans ma poitrine »[54]. À la même époque, dans la région qui fut territoire gaulois, puis catholique, puis français, et bien avant que ces régions et leurs alentours ne fussent dévorés par Neptune, les organisateurs catholiques de la connaissance – ou catholiques français du XVII^e siècle – assurèrent également avoir décelé la marque de Satan dans la froideur et l'humidité du corps des femmes poètes. Ils les appelèrent sorcières, et commencèrent à les exorciser en leur faisant vomir des démons, des crapauds et des serpents – allusions métaphoriques à leurs intestins et autres organes internes – qui jaillissaient de leurs corps lacérés et torturés avec des pinces, des pointes, des chaînes, et des mutilations d'extrémités, quand la mort n'avait pas lieu sur le bûcher public. Ce fut l'histoire de l'exercice misogyne de la Sainte Inquisition déployée ouvertement par l'Église catholique, durant plus de cinq cent ans, depuis le moyen-âge et jusqu'aux XVI et XVII^e siècle dans certaines colonies espagnoles.

De son côté, la science a également représenté une forme de biopouvoir phallocentrique patriarcal ou de contrôle social sur le corps de la femme. Quatre éléments seraient constitutifs de la connaissance organisée sous le nom de Médecine en Occident : le chaud, le sec, le froid et l'humide ; « Les deux premiers définissent l'adulte viril, les deux autres sa compagne »[55]. Et les différences entre eux allaient être évoquées par certaines civilisations et cultures comme des dualités justifiant une Loi naturelle hétérosexuelle de privilèges phallocentriques. Chez les Occidentaux sans mémoire, cette dualité allait évoquer l'hétérosexualité en tant que nature de l'être humain et des animaux. Une méthode d'organisation de toute la connaissance dont ils allaient se souvenir – ou du moins essayer de se souvenir – sur eux-mêmes, sur leurs corps, sur leur histoire et celle du monde, une telle organisation sociale donnant en outre une cohérence à la Loi naturelle défendue par l'Église catholique romaine jusqu'au XXI^e siècle.

Au cours des XVI^e et XVII^e siècles, les organisateurs de la connaissance allaient accentuer la dualité entre homme et femme ainsi que la séparation entre l'âme – ou l'esprit – et le corps, et toutes leurs générations allaient adopter cette dualité comme seul et unique souvenir. De plus, ces arguments et d'autres de la science médicale occidentale à tendance patriarcale n'étaient pas exclusivement réservés aux producteurs occidentaux de la connaissance sur le corps ; de nombreux textes arabes et perses avaient également joué un rôle important dans leur formation et dans la construction sociale de l'inégalité des genres au sein du modèle patriarcal, ces textes ayant souvent été traduits par des ecclésiastiques de cette tendance.

Parmi les auteurs arabes et perses traduits en latin par l'Église, je me souviens d'Al-Majusi également connu sous les noms de Masoudi et d'Haly Abbas, d'Abulcasis ou Al-Zahrawi, de Rhazès de Bagdad, de l'Andalous Averroès, du Perse Avicenne, d'Ibn Wafid dit Abenguefith de Tolède, d'Al-Kindi né à Kufa,

[53] Muchembled, 2005 : 104.
[54] Sawday, 1995 : 97.
[55] Muchembled, 2005 : 102.

d'Elluchasem Elimithar qui vécut à Bagdad et de l'Irakien Ibn Butlân. Tous producteurs de connaissance médicale sur le corps, entre le X e et le XII e siècle, dont les textes allaient également traiter de la diététique des humeurs, des fluides corporels, de la dynamique du corps et particulièrement d'hygiène publique. Parmi les textes sur l'hygiène publique, je me souviens de la diététique d'Ibn Butlân, dont les textes et les illustrations figurent dans l'ouvrage Tacuinum *ou* Tacuini Sanitatis*.*

Le Tacuinum *était une sorte d'agenda avec quarante-et-une règles ou canons concernant l'évacuation, l'ingestion et la dynamique du corps, accompagné d'illustrations montrant des hommes vomissant, déféquant, ivres, se lavant, constipés, éjaculant, pratiquant le coït, se purgeant, et évacuant divers fluides.*

Le Tacuinum *proposait une série de règles que les hommes devaient suivre tous les jours afin de préserver leur santé, une sorte de règlement basé sur des normes de salubrité publique. L'ouvrage contenait des descriptions concises des usages, des risques, des effets et des propriétés de chaque élément humoral. La première des six recommandations du* Tacuinum *pour préserver la santé était le traitement de l'air ou la manière de respirer. Le deuxième conseil concernait la consommation adéquate des aliments et des boissons. Le troisième, le bon usage du mouvement et du repos. La quatrième mettait en garde contre l'excès de veille. Le cinquième conseil portait sur l'élimination et la rétention des humeurs. Quant au sixième, il traitait de la régulation de la personne grâce à la modération, à la maîtrise des états d'âme et des émotions telles que la joie, la peur, l'angoisse, la colère, etc.*

Après Trotula, au XIII e siècle, d'autres auteurs importants allaient apparaître au sein de la médecine européenne tels que le théologien allemand Albert de Bollstädt dit Albert le Grand, membre de l'ordre dominicain et maître de Thomas d'Aquin, autre grand théologien de l'Église catholique[56]. Les deux ecclésiastiques, dont les œuvres allaient être amplement diffusées, renforcèrent et légitimèrent du point de vue de la science les mythes dévalorisant sur les flux et les sécrétions corporelles, à grand renfort d'affirmations misogynes, reproduisant en outre le paradigme invisibilisateur de l'hermaphrodite et du reste de la biodiversité sexuelle. Des affirmations qu'ils allaient soutenir à l'aide d'arguments superstitieux, moralistes et astrologiques. Par la suite, à partir du XVI e siècle au cours de ce qui fut appelé la Renaissance, la science médicale sembla faire de grand progrès en ce qui concerne les maladies des femmes et la sexualité reproductive, c'est du moins ce que pourrait laisser croire la prolifération de textes tels que l'Encyclopédie de Gynécologie de Konrad Gesner.

Au cours de ce même siècle, plus précisément en 1566, le Suisse Caspar Wolf allait réunir au sein d'une autre encyclopédie différents textes de médecine sur la femme écrits par des médecins et des mortels décorporalisés, parmi lesquels Theodorus Priscianus, Cléopâtre, Moschion, Nicolas de la Roche, Trotula… Il y avait aussi des textes de Louis Bonaccioli traitant de la conception, de

[56] Albertus Magnus, 1598 *in* Heirs of Hippocrates N° 89. http://fm.iowa.uiowa.edu/fmi/xsl/hardin/heirs/record_detail.xsl?-db=heirs&-lay=WebLayout&-recid=165&-find=

l'avortement involontaire, de l'accouchement, du soin des enfants et d'autres sujets, des textes de Gesner, d'autres de Jacques Dubois, traitant de la menstruation et des maladies de l'utérus, sans oublier ceux de Gironamo Mercuriale sur la stérilité et l'inflammation de l'utérus, ainsi que d'autres auteurs dont je ne me souviens plus des noms.

Les anatomistes du XVI e siècle allaient généralement adopter et défendre un « modèle calorifique de la sexualité ». Un modèle aristotélicien, explicatif de la reproduction humaine, lié à la théorie hippocratique des humeurs, classifiant comme elle les caractéristiques anatomiques et de fonctionnement corporel de la femme comme des éléments constitutifs d'une certaine infériorité de naissance de ce genre.

Parmi les anatomistes et les médecins qui défendirent le modèle calorifique, je me souviens d'un certain Levinus Lemnius, né en Nouvelle-Zélande, qui écrivit que « l'origine du désir se trouve dans le cerveau et le foie, mais que l'homme obtient une érection grâce à un effet de chaleur supérieur venant des artères du cœur »[57]. Lemnius avait assurément une conception élevée de l'érection, selon laquelle le pénis obtient sa rigidité d'une chaleur supérieure, ou d'une âme, qui descend du cœur de l'homme jusque dans son pénis. Lemnius croyait que l'esprit poïétique – pour lui l'esprit de Dieu – provenait du cœur de l'homme et se concentrait dans le sperme pour donner vie à un nouvel être à l'intérieur de l'utérus de la femme. Tous ces collègues médecins, et pas seulement les organisateurs ecclésiastiques, écrivaient dans leurs traités et leurs manuels de conduite que l'unique fonction de la sexualité était la reproduction ; et que le processus de la reproduction humaine lui-même expliquait biologiquement la supériorité de l'homme.

La plupart des anatomistes de l'époque, à l'instar de Lemnius, soutenaient la conception aristotélicienne de la reproduction humaine, expliquant que l'œuf se formait dans l'utérus grâce au sperme masculin. Toutefois, certains remirent en question l'idée aristotélicienne de l'esprit créateur concentré dans le sperme (idée développée et provenant de la Grèce antique)

Je me souviens que dans la Grèce antique, la masturbation de la femme à l'aide d'olisbos ou phallus artificiels était une pratique acceptée pour les femmes au foyer reléguées à la natalité et à l'administration dudit foyer. Et il semble que les hétaïres et les concubines pouvaient également la pratiquer[58]. Toutefois, dans cette civilisation prévalait également une tendance à dévaloriser les fluides des femmes ou à ignorer leur masturbation en tant que méthode de création de connaissance. On doit au philosophe Aristote certains des arguments de cette civilisation en faveur d'une supériorité des fluides masculins – et notamment du sperme – par rapport aux fluides corporels d'autres mortels tels que les femmes. Pour ce scientifique grec, le sperme – qui n'est qu'une des composantes de Noun ou Océan primordial – était le transmetteur de la volonté créatrice, équivalent à ce qu'était Rê pour les Égyptiens de la Ve dynastie. La croyance selon laquelle le sperme provenait du cerveau et transportait le contenu de l'âme ou psyché, formant et modelant le fœtus à l'intérieur de l'utérus de la femme constituait la

[57] Muchembled, 2005 : 108-109.
[58] Potenziani, 2006 : 53.

croyance la plus extrême des ères patriarcales. Sa vision d'une suprématie de l'homme sur le reste des mortels allait fructifier sous différentes formes et mutations idéologiques, tout au long de la spirale historique postérieure à la crucifixion du poète. Cette vision aristotélicienne a contribué à effacer un peu plus la carte chez les mortels et à sédentariser et ralentir la loi du mouvement de l'histoire vers l'émancipation. Cette idée fut adoptée et renforcée par les organisations ecclésiastiques de la connaissance qui se revendiquaient de la poésie du crucifié. Ceux-là mêmes qui après la mort du poète, se dressèrent contre la révélation de la carte que ce dernier avait désiré faire partager aux mortels à travers sa performance, avec la corporalisation de sa critique qu'il poussa jusqu'à ses ultimes conséquences.

Au cours du XIII^e^ siècle après la performance de la crucifixion, le théologien Thomas d'Aquin allait développer des arguments similaires à ceux d'Aristote sur le pouvoir créateur du sperme. Thomas d'Aquin affirmait que l'esprit poïétique en tant que capacité créatrice chez les mortels était un attribut exclusif des hommes, et inexistant chez les femmes. Il assignait au corps de la femme une existence de matière avec laquelle on crée, dépourvue de capacité créatrice, d'âme, d'intellect ou d'esprit poïétique. Voilà pourquoi une œuvre d'art créée avec les fluides vaginaux de la femme constitue la contradiction la plus littérale et synthétisée de l'essence fondatrice des patriarches d'Occident.

Les considérations des Grecs – répétées par les ecclésiastiques de l'ère du crucifié – allaient également contribuer à effacer un peu plus la carte sur la main des poètes et des mortels, car du fait que le sperme était considéré comme l'essence de quelque chose de sacré, toute pratique impliquant sa perte devait être surveillée et punie, afin d'éviter qu'il ne soit répandu sans fins créatrices, comme c'est le cas avec l'autoérotisme. Ainsi, le théologien Thomas d'Aquin considérait la pratique la masturbation chez l'homme comme un délit moral qui reviendrait à répandre en vain l'esprit de dieu. Ces conceptions réduisant la capacité créatrice au seul fluide sexuel de l'homme furent également utilisées pour affirmer que l'absence de sperme chez la femme expliquait le fait que son cerveau soit plus petit, plus faible que celui de l'homme. Certains ecclésiastiques allèrent même jusqu'à affirmer que cette absence de sperme dans le corps de la femme pouvait expliquer que les femmes soient dépourvus de cerveau, d'intelligence ou d'âme, et à plus forte raison de volonté créatrice ou d'esprit poïétique[59].

Toutefois, au cours du XVI^e^ siècle, alors que Lemnius soutenait l'idée aristotélicienne du sperme créateur ou donneur de vie, d'autres médecins remirent en cause cette idée d'esprit créateur concentré dans le sperme ; ce fut notamment le cas du médecin néerlandais Reinier de Graaf, pour ne citer que lui.

Après avoir obtenu son diplôme de médecin à l'université d'Angers et s'être fixé à Delft, en Hollande, De Graaf publia en 1672 les recherches entamées depuis 1666 par deux autres médecins néerlandais, Swammerdam et Van Horne, sur l'anatomie des systèmes reproducteurs masculin et féminin. Tous trois s'opposaient à la doctrine aristotélicienne et soutenaient que l'ovule existait déjà

[59] Potenziani, 2006 : 136.

dans l'ovaire avant la présence du sperme. Pour étayer sa thèse, Reinier de Graaf décrivit en détail dans son œuvre la circulation du tractus génital féminin : la menstruation.

L'histoire de la science médicale de l'ère patriarcale du crucifié est avant tout l'histoire des arguments ayant servi à sédentariser la loi du mouvement de la spirale historique. Car cette science a grandement contribué à légitimer socialement et scientifiquement un ordre social patriarcal misogyne et invisibilisateur de la biodiversité sexuelle, fondé sur ce que les ecclésiastiques de l'Église de la performance appelaient la Loi naturelle. Loi morale d'origine évangélique qui s'est par la suite appuyée sur des arguments fournis par la science médicale. Loi selon laquelle les caractéristiques physiques d'un nouveau-né constituent un signe ineffable de supériorité ou d'infériorité. De fait, pour les ecclésiastiques de l'Église monothéiste occidentale le créateur était doté de caractéristiques exclusivement masculines, il n'est donc pas étonnant qu'ils aient légitimé un ordre social au sein duquel les hommes étaient privilégiés.

L'Église du crucifié – déformatrice de sa poésie – a adopté le mot « naturel » comme qualificatif de sa loi ecclésiastique et morale, avec lequel elle désignait également un ordre social acritique et sédentarisé dans l'inégalité invisibilisatrice de la biodiversité, légitimant l'infériorité féminine et la supériorité masculine. Or cette adoption, ma sœur, n'a rien à voir avec un quelconque mandat divin, il s'agit d'un long processus de construction sociale, fondé et édifié sur les discours de la science médicale. Une science qui disposait déjà d'arguments patriarcaux avant même la performance du poète crucifié. Car les intérêts de domination sociale des mortels sur les mortels décorporalisés, et des mortels sur tous les autres éléments de l'univers n'ont cessé de surgir, pour nous aider à nous souvenir de leur existence, au fil des différents enchaînements spatiaux et temporels de la spirale historique. Car tout ce qui est a déjà été, ma sœur, et sera de nouveau pour nous aider à nous souvenir.

Les œuvres qui servirent de fondations à la médecine occidentale de l'ère du crucifié ne provenaient pas uniquement d'auteurs occidentaux et n'avaient pas toutes été produites après la performance de la crucifixion. Les enchaînements de la spirale historique expliquent le fait que les connaissances sur le corps, organisées en tant que science médicale occidentale, ne se soient pas uniquement inspirées des œuvres d'Aristote, de Dioscoride, Hippocrate et Galien, mais aussi du travail des traducteurs de ces œuvres produites avant la performance ainsi que d'autres ouvrages provenant d'Orient, eux-mêmes influencés par les Grecs. Parmi ces traducteurs des Grecs – durant l'ère du crucifié – on peut citer Ugo Benzi ou Hugues de Sienne, Jean de Gerson, Sigismond Polcastro, Valescus de Tarente, Jacobi Forliviensis ou Jacques de Forli et Santes de Ardoynis, entre autres auteurs qui, en plus d'être philosophes ou médecins, étaient des représentants ou étaient liés aux organisations ecclésiastiques de la connaissance.

Je me souviens également du Tractatulus *de Jean de Gerson qui avait étudié au collège de Navarre à Paris, avant de devenir chancelier de l'Université de Paris en 1395. Gerson, comme beaucoup d'autres auteurs au cours de l'histoire de la science médicale occidentale, était étroitement lié à l'église occidentale ou*

Kiriake, en tant que chef de file du mouvement de réforme de l'église et parce qu'il avait aidé l'Église à résoudre un conflit au cours du Concile de Constance en 1415. Outre qu'il était médecin universitaire et organisateur ecclésiastique de la connaissance de la science médicale occidentale, Gerson fut durant de nombreuses années responsable de la conduite et des effectifs estudiantins de cette prestigieuse université parisienne.

Gerson analysait également dans ses ouvrages les questions de science médicale selon une perspective éminemment morale. Ses théories sur la masturbation, la finalité et la nature des organes génitaux féminins, la menstruation, les émissions séminales volontaires et involontaires, étaient basées sur le principe du péché. Les œuvres de Gerson mettent en évidence la mainmise de l'Église catholique romaine sur la production, l'organisation et la diffusion de la connaissance scientifique sur le corps humain. La dimension morale du traitement des questions sexuelles dans son œuvre était si prééminente, que Gerson alla jusqu'à y inclure un formulaire suggérant comment obtenir l'absolution des actes sexuels, classifiés par ce scientifique comme des péchés, au rang desquels figurait bien évidemment la masturbation[60]*.*

Au cours des XIII[e] *et XIV*[e] *siècles, des traductions peu fidèles des œuvres des Grecs, des Romains et des Arabes avaient été réalisées pour la médecine occidentale. La constante de ces traductions était de donner la part belle à tous les éléments visant à renforcer la structure patriarcale de la création de la connaissance. Car les patriarcats monothéistes et polythéistes, ma sœur, tendent à consolider le paradigme hétérosexuel, la domination sédentaire et acritique d'un seul des éléments de la trinité ou esprit poïétique. Cette tendance ralentit la loi du mouvement de la spirale historique à mesure que s'accentue une sédentarisation de la raison sur le corps et ses langages et vice versa, ou que l'on renforce la suprématie des éléments corporels masculins par rapport à ceux des femmes, des hermaphrodites et des autres formes de biodiversités. Tous ces éléments se consolidèrent en Occident au cours de l'ère patriarcale du crucifié durant plus de vingt siècles après sa crucifixion.*

Les textes scientifiques de cette ère ne cessèrent de renforcer l'image d'une sexualité humaine exclusivement limitée à une fonction reproductive, de laquelle les organes producteurs de plaisir et sans apparente fonction reproductive devaient être extirpés. La poïétique était dévaluée et soumise aux simples impératifs de reproduction. C'est ce que suggérait le fameux médecin perse du X[e] *siècle Avicenne, qui recommandait d'extirper le clitoris de la femme, qu'il considérait comme un élément pathologique de l'organisme. Pour Avicenne, il était recommandable de « se tenir éloigné des femmes dont la vulve sécrète des liquides »*[61]*. Ces affirmations scientifiques endormaient, engourdissaient, sédentarisaient et/ou déformaient l'esprit poïétique chez les êtres décorporalisés de cet Occident, particulièrement chez ceux qui avaient un clitoris et une vulve. Les organisateurs ecclésiastiques de la connaissance anatomique s'employèrent à*

---

[60] Gerson (1363-1429) *in* Heirs of Hippocrates N° 116. http://fm.iowa.uiowa.edu/fmi/xsl/hardin/heirs/record_detail.xsl?-db=heirs&-lay=WebLayout&-recid=196&-find

[61] Potenziani, 2006 : 147.

les divulguer durant toute l'ère patriarcale, utilisant les descriptions du clitoris comme autant de preuves corporelles et d'arguments anatomiques permettant de considérer comme « naturelle » la tendance de la femme au « péché ». Nombreuses furent les descriptions du clitoris faites par la science médicale occidentale le présentant avec des arguments moralistes comme quelque chose de nuisible à la santé.

Je me souviens de la description du chirurgien et professeur d'anatomie à l'Université de Padoue, Matteo Realdo Colombo ou Renaldus Colombus, qui publia en 1559 son ouvrage intitulé De re anatomica, *ouvrage qui lui valut d'être considéré comme le premier anatomiste à décrire ou à parler du clitoris. Je me souviens également d'une autre description réalisée par Gabriel Fallope au XVII^e^ siècle. Les deux médecins passèrent sous silence les descriptions déjà faites auparavant par certaines femmes scientifiques également invisibilisées par la science, telles que Trotula au X^e^ siècle et par Rufus d'Éphèse au I^er^ siècle, et tous deux se considéraient à tort comme les premiers à avoir décrit le clitoris. Cependant au XVII^e^ siècle, le médecin hollandais Caspar Bartholin allait les démentir en affirmant que la première mention scientifique connue du clitoris dans l'histoire de la médecine occidentale datait bien du I^er^ siècle, et qu'elle avait été écrite par l'anatomiste grec – et prédécesseur de Galien – Rufus d'Éphèse.*

Et bien que Rufus d'Éphèse n'ait pas été le premier à décrire le clitoris et son rôle dans la santé sexuelle, Rufus d'Éphèse ne s'intéressa pas moins à des sujets que la plupart de ses contemporains considéraient comme de peu d'importance pour la science médicale, comme par exemple les bienfaits pour la santé de l'être humain de certaines pratiques sexuelles, telles que le coït ou le massage du clitoris, qu'il considérait comme des thérapies. Il affirmait en effet qu'il n'existait pas de meilleur traitement pour lutter contre la mélancolie que le coït, et recommandait l'attouchement et le plaisir sexuel car il se souvenait en partie de l'existence de la carte, et souhaitait la dévoiler entièrement. Parlant de la carte, il écrivit des conseils pour que d'autres s'en souviennent et finissent par la découvrir et la parcourir.

Dans son ouvrage Artis Medicae Principes, *Rufus composa un traité de diététique, de pathologie et d'anatomie, dans lequel il critiquait et s'opposait à l'école hippocratique dont il était pourtant lui-même issu. Dans toute son œuvre, transparaissait le souvenir de l'existence de la carte. Il le démontra notamment en recommandant à ses collègues masculins d'essayer de masturber eux-mêmes les femmes malades, afin de mêler l'humeur de leurs vulves excitées à la sueur de leurs mains. Cela n'allait toutefois pas encore être la réincarnation où ce poète se souviendrait entièrement, il allait d'abord devoir se réincarner en femme afin d'incarner la conscience de soi-même chez le dominé en tant que sujet capable de créer et de se créer cognitivement à partir de la raison et à partir du corps, conscience qui est une partie fondamentale de la trinité créatrice chez les dieux et les mortels.*

Dans son œuvre, Rufus allait faire référence au clitoris et à la masturbation féminine, utilisant le verbe kleitoriazao pour désigner le « massage du clitoris », et décrivant ce dernier comme l'organe du plaisir. Malheureusement pour les

mortels de ces générations, les textes de Rufus allaient être passés sous silence par ses collègues. Surtout en ce qui a trait à la recommandation des caresses génitales en tant que méthode thérapeutique. Une méthode valorisée par un modèle scientifique pragmatico-empirique de la médecine occidentale.

Le modèle de Rufus, et postérieurement celui de Galien au deuxième siècle, reprenaient la théorie hippocratique des humeurs recommandant une surveillance sanitaire du corps, basée sur l'évacuation adéquate des humeurs. Cependant, ils recommandaient également une thérapie pour les malades consistant à toucher, caresser, et masser les organes génitaux. Galien lui-même conseillait, tout comme Rufus d'Éphèse, la masturbation comme une méthode thérapeutique pour la femme malade. Le conseil de Galien s'adressait aux spécialistes, hommes médecins et thérapeutes de malades féminines. Quoi qu'il en soit, les modèles thérapeutiques basés sur le toucher, pratiqués et prônés par l'école de Rufus, ou par l'école de Galien, n'allaient pas véritablement menacer les intérêts des ecclésiastiques occidentaux de l'ère du crucifié. Car les théories et connaissances léguées par Rufus et Galien à la science médicale occidentale ne furent considérées que sous l'angle des arguments reproduisant les dogmes de la théorie humorale d'Hippocrate.

Au fil des siècles, depuis les textes de Rufus et jusqu'à ceux d'Avicenne, les organisateurs ecclésiastiques de la connaissance – aussi bien les auteurs que les traducteurs – consolidèrent une vision misogyne de la corporalité de la femme, qu'ils semblaient parfois craindre. Je me souviens des mots que j'ai lus dans le Canon de la Médecine *d'Avicenne, écrit autour de l'an 1020 : « multiplicatur delectatio mulierum in coitu super delectionem virorum ». Cette phrase d'Avicenne, ma sœur, écrite dans son traité de médecine, évoquait une certaine supériorité de la femme sur l'homme, reconnaissant que lors du coït les femmes ont un plus grand appétit et plaisir sexuel que les hommes. Or ce* Canon de la Médecine *ou* Quanum *d'Avicenne allait influencer durant des siècles l'enseignement et l'étude de la médecine occidentale sur de nombreux sujets, avec notamment de minutieuses descriptions des maladies sexuellement transmissibles, mettant en garde les hommes contre les humeurs caractéristiques de la vulve*[62]*.*

Pour sa part, Trotula était professeur à l'École de Médecine de Salerne. L'École de Salerne était considérée comme la première université européenne et le premier centre médical indépendant de l'Église. Trotula allait écrire de nombreux textes de médecine sur la femme, sur la gynécologie et l'obstétrique, sur la cosmétique, la santé publique, les menstruations, l'accouchement, la grossesse et le contrôle de la natalité, ainsi que sur de nombreuses maladies gynécologiques. Un jour, alors que nous étions en train d'accoucher, Trotula m'offrit des opiacés afin d'apaiser ma douleur. Elle le fit en dépit du fait que ce genre de traitement était poursuivi par les autorités de son époque. Toutefois, malgré l'audace de sa proposition, je me souviens également de l'avoir entendu dire : « Il faut soulager la douleur de la femme qui accouche dans la douleur à cause du péché ». Elle

[62] Sarton G., 1968 : 54.

considérait donc que la douleur de l'accouchement était liée au péché originel d'Ève.

Avec le temps, les organisateurs de la connaissance finirent par attribuer les œuvres de Trotula à son mari. Au XVI^e^ siècle, un historien allemand du nom de Karl Sudhoff alla même jusqu'à affirmer qu'il était impossible qu'une femme ait écrit des ouvrages sur la médecine ou sur la chirurgie. Avec cette affirmation, Sudhoff niait non seulement les capacités intellectuelles de Trotula, mais aussi celles de toutes les femmes médecins, chirurgiens, et professeurs de l'Université de Salerne, ainsi que de toute autre femme au cours de l'histoire de la science médicale.

[IMAGES D'AUTEUR PAS DISPONIBLES SUR LA VERSION D'INTERNET]

VI. Ève et la séance d'anatomie : femme *objet* de connaissance.

—Je me souviens, ma sœur, de m'être trouvée au milieu d'un groupe d'hommes, médecins de la confrérie des chirurgiens d'Amsterdam. J'étais allongée nue sur une table. L'un d'eux, au centre, maniait délicatement un couteau fin qu'il faisait doucement glisser sur mon ventre et mon thorax. Il y fit des entailles comme on fend parfois l'écorce de fruits tels que les oranges. Il souleva la peau et fouilla dans mes entrailles jusqu'à ce qu'il trouvât ma matrice. Ils discutaient entre eux, certains assurant que le mystère de la mort résidait dans le péché originel, dans le péché d'Ève disait celui du centre, tandis que les autres acquiesçaient aux affirmations de celui qui explorait mes entrailles.

C'est au XVI^e^ siècle de l'ère patriarcale postérieure au crucifié que commencèrent à couver souterrainement les idées d'un certain Esprit, que l'on allait appeler au XVIII^e^ siècle en Europe l'Esprit de la Modernité. Toutefois, en cette Europe du XVI^e^ siècle, ces idées étaient à peine en gestation. Les gestateurs de ce qui allait devenir l'Esprit moderne commencèrent à réaffirmer une fois de plus au sein de la spirale historique la prééminence de la raison pour répondre aux questions sur le corps et l'existence des mortels. Ils parvinrent à séculariser la réponse tout en établissant et renforçant la dualité hétérosexuelle en tant que normalité du corps humain dans la question. La création n'était pour eux l'œuvre d'aucun Dieu, et ils s'employèrent à le prouver en cherchant des réponses dans le corps de la femme et de l'homme, éclipsant l'existence des hermaphrodites, pansexuels et des autres variations génétiques et constructions sociales de la biodiversité sexuelle, et les classifiant comme des aberrations de la nature. La médecine occidentale moderne en gestation au XVI^e^ siècle, qui prônait la domination de la raison sur le corps et l'expérience, ne se souvenait pas du contenu de la carte et allait conduire les mortels à oublier l'expérience corporelle en tant que méthode de connaissance légitime du véritable moi en une dialectique critique et esthétiquement négative vis-à-vis du moi social assigné.

La science médicale moderne, bien qu'entièrement créée par l'être humain, ne fut pas humanisante. Car ce fut une connaissance fabriquée par ces structures rationalistes avec lesquelles les producteurs de la connaissance scientifique croyaient parfois dominer l'être humain ou la métaphysique des éléments et des composantes naturelles de l'univers auquel il appartenait et qui lui appartenait. Ils éloignèrent la corporalité du sujet social, des mortels sans mémoire, dissocièrent les dimensions physiologique et sociologique des sexualités humaines, divisèrent l'esprit poïétique en corporalité incarnée et corporalité abstraite, en raison morale et raison abstraite sécularisant la morale religieuse, et dévalorisèrent toute connaissance sensuelle sur le corps. Ils disqualifièrent, exclurent et censurèrent toute connaissance créée à travers l'expérience corporelle et délégitimèrent toute épistémologie sensualisée.

Cette attitude de domination rationnelle de Rê sur Atoum et Noun adoptée par les promoteurs de la science médicale allaient engendrer des siècles tels que le XXI^e^, fourmillant de mortels sans mémoire, incapables de s'approprier leurs droits humains. Au sein de ces générations, le sujet ordinaire allait égarer sa capacité

poïétique. Et il allait s'ensuivre une série de générations de mortels éprouvant de la difficulté à se percevoir ou à s'accepter légitimement comme des sujets de droit sexuel, au sein d'États qui se considéraient par ailleurs – en cet Occident patriarcal des XX^e^ et XXI^e^ siècles – comme respectueux et même promoteurs de Noun et d'Atoum comme des droits sexuels.

Malgré tout, le désir de créer de la connaissance – preuve de la présence de l'esprit poïétique – s'est toujours perpétué chez les mortels, même chez ceux étant nés au sein de générations aux mémoires les plus oubliées telles que celles du XXI^e^ siècle. Les mortels continuèrent à naître avec une soif de connaître et de rechercher, et ils le démontraient en « fouillant » et en touchant les orifices de leur propre corps et du corps d'autrui depuis l'enfance.

Le désir de connaître perdura chez eux comme une nécessité cognitive qui les poussait à fouiller de plus en plus profondément dans les cellules du corps. Dans une certaine mesure, les scientifiques et chercheurs travaillant sur le corps manifestèrent cette nécessité de connaître en fabricant des loupes et des microscopes à cet effet. Et ils purent observer les cellules, puis les composantes des cellules de cet univers du « vivant ». À cela près qu'ils ne conservèrent pas – et oublièrent même – la méthode originale : le toucher. Ignorant ainsi la dialectique nécessaire entre Rê, Atoum et Noun, de même qu'entre les autretés de toute trinité créatrice.

Une capacité chez les mortels qu'Aristote allait qualifier de techne*, ou capacité à produire de la connaissance, désignant aussi bien l'action et le processus de la production que le produit en lui-même. Et qui n'est autre chose que la capacité créatrice de l'esprit poïétique, l'action de créer et l'œuvre créée, Rê, Atoum et Noun pour certains Égyptiens. La trinité égyptienne était composée d'Atoum, né de sa propre masturbation et du mélange des fluides corporels, de Noun, également connu sous le nom d'« Océan primordial », et de Rê, ou principe de la création et de la lumière solaire. La trinité des Grecs incluait également la nécessité de la matière en tant que corps de la création, l'action même de créer en tant qu'habilité technique, et le facteur intellectuel. Néanmoins, pour la carte sur la main des mortels Noun n'était pas seulement la matière en tant qu'objet inanimé et dépendant, mais bien un corps animé et doté d'un langage propre semblable à celui des mortels. Tandis qu'Atoum était la manifestation de l'espace dynamique, lieu dont la loi de mouvement correspond à l'émancipation historique, qui est la dialectique et la contradiction en tant que lien historique.*

Aristote comparait la production de techne ou ars à la production de la science, car la polysémie du terme techne – qui deviendra par la suite en latin ars, puis art dans les langues modernes – faisait référence dans la Grèce antique à toute production et création humaine et à toute capacité créatrice. Et bien qu'Aristote ait accordé trop d'importance à l'universalité du produit créé, il reste que la techne*,* l'ars*,* l'arts *ou* l'art *sont des noms que les mortels tels qu'Aristote ont donné à la manifestation de l'esprit poïétique, lorsqu'il est parvenu à dévoiler - ou du moins à rappeler - l'existence de la carte.* [63]

[63] Tatarkiewicz, 2000 : 31.

Dès le début, les microscopes permirent de connaître cette dimension descriptive qui privilégie l'observation et dévalorise la perception des autres sens dans la création de la connaissance scientifique. Cette tendance thomiste favorisant l'observation comme méthode de vérification scientifique ne fit que s'accentuer au fil du temps dans tous les domaines de la connaissance scientifique. Même les sciences sociales inclurent certains types d'observation comme une partie fondamentale de leurs méthodologies qualitatives de recherche, se basant rarement sur une approche équitable de la perception des différents sens du corps. Les sujets de science adoptant des méthodes plus sensualisées furent relégués, oubliés, ignorés, humiliés et méprisés par les autres scientifiques.

C'est également ainsi que la « profondeur épistémologique » fut confondue avec l'observation littérale de « l'intérieur physique » du corps humain. Toutefois, malgré les critiques poïétisées en langages artistiques, les organisateurs de la connaissance sur le corps et de la science ont toujours préféré se mentir plutôt que de reconnaître le besoin de changement et de mutation des hypothèses et des paradigmes, le besoin de révolutions scientifiques. Tout comme il est plus facile de simuler le pardon ou l'oubli d'un amour déçu. Ou comme la miséricorde divine qui ne fut, pour les générations sans mémoire, qu'un leurre leur faisant vivre une vie entière de compassion et de pardon pour aller au ciel. Ainsi les hommes de la science occidentale moderne se sont mentis et leurrés eux-mêmes avec les questions, plus encore qu'avec les réponses héritées de leur propres ancêtres.

Pour des raisons semblables liées à la frustration humaine, lorsque la vie ne peut plus revenir en arrière et que le temps est passé, suivant de longs chemins pavés, les scientifiques ont appris – et la science a appris aux reste des mortels – à nier l'erreur d'un passé inévitable et d'un présent limité, avec une vie humaine artificielle allongée scientifiquement. Mais même ainsi – ma sœur –, les mortels n'en restaient pas moins frustrés, car une seule vie ou incarnation ne leur a jamais suffi pour répondre à des questions dont les réponses se prolongeaient sur des centaines d'années et/ou plusieurs réincarnations. Des questions auxquelles on ne pouvait répondre qu'en se souvenant de la carte sur la main ; or pour s'en souvenir, il fallait humaniser la corporalité abstraite du sujet légitimée par la raison moderne.

Pour nous libérer, nous qui sommes parvenus à nous souvenir, nous avons dû naître sorcières, puis corps disséqués, puis hommes avec phallus et sans vulve, et enfin avec une vulve et un phallus. Jusqu'alors, pour que la vie nous ait rendu une vulve, près de mille ans avaient dû s'écouler. C'est ainsi que nous sommes renées avec les mêmes souvenirs qu'avaient partagés les poètes de la Renaissance. Jusqu'à ce que, nées poètes du XX^{e}, nous soit revenu le souvenir de la main, des fluides, de l'espace, de l'instrument, pour que nous puissions enfin sentir une fraction de la carte trouvée sur nos mains. Certaines d'entre nous ont pu dévoiler des fragments de la carte, mais d'autres l'ont égarée dans la structure de questions de la pensée duelle et dogmatique promue par la science et les ecclésiastiques.

Je regardai à nouveau la fenêtre, entrouvris les rideaux afin d'éclairer un peu cette chambre et en me retournant vers le lit, je vis ma sœur à nouveau en position fœtale, mais cette fois avec le visage tourné vers le côté du lit où se trouvait ma chaise. Je me dirigeai vers la chaise, parcourant entièrement l'exposition corporelle de ma sœur, ses jambes formait un volume sous les draps, son dos un arc, sa tête était penchée vers ses mains jointes aux doigts entrelacés. Je m'assis et continuai – par hasard – à parcourir du regard le chemin de son corps, m'arrêtant sur ses mains entrelacées qui se serraient à intervalles réguliers ; comme si elles voulaient me dire quelque chose ou comme si ma sœur voulait me dire quelque chose avec elles. Je décidai alors de la laisser se reposer et appuyai mon visage de profil sur le rebord du lit, couronnant ma tête de mon bras droit. Je fermai les yeux et entendis ma sœur dire :

> *— Il y eut une époque, après quelques générations au sein desquelles les naissances de pansexuels commencèrent à se raréfier parmi les mortels, où les corps nés seulement avec un phallus se raréfièrent également. Des générations où l'on comptait sept femmes pour un homme, et où l'on disait qu'à l'origine était ce qui allait advenir. Non pas comme un cercle, mais comme une spirale vers l'infini tressée d'enchaînements, de ceux que dans la vie quotidienne les poètes mortels comme nous identifient comme…*

La voix de ma sœur s'atténua peu à peu, ralentissant son rythme, tandis que sa prononciation s'adoucissait. Soudain, je me vis au milieu d'un cercle d'hommes, les tripes hors du ventre. L'un d'entre eux montrait de l'index de sa main droite l'ovaire le plus volumineux. L'ovaire était toujours attaché à ma matrice que cet individu tenait dans sa main gauche. Puis il pointa de son index l'orifice de mon utérus, l'y introduisant à plusieurs reprises. Enfin, sans interrompre l'exercice, il joignit le majeur à l'index et introduisit les deux doigts afin d'élargir le col de mon utérus. Il remit la matrice dans mon corps, et recommença à y introduire ses deux doigts, puis trois, tout en maintenant le mouvement de va et vient. Puis il introduisit son phallus dans ma vulve jusqu'à ce qu'il heurte la paroi de l'utérus, qu'il continuait à serrer entre ses mains. Il intensifia le va et vient de son phallus à un rythme de plus en plus accéléré, au point de faire bouger la table de dissection au rythme de ses convulsions, mon corps et son corps répondant au coït. Pendant ce temps, les anatomistes répétaient ce rythme en introduisant leur pénis dans l'anus de leurs compagnons. Aucun d'eux ne me regardait : les yeux fermés, ils ne prêtaient plus aucune attention à la dissection. Enfin, emplis de la sensation surgissant de leurs phallus comprimés entre les muscles anaux, il me sembla les voir tous exploser à l'unisson. Presque au même instant, j'entendis également le gémissement de cet anatomiste dont le phallus explosait en moi, couvrant de lait son phallus, ma vulve et le rebord de la table de dissection alors qu'il se retirait de mes organes exposés. Personne n'entendit mon gémissement.

Je sentis les anatomistes retourner mon corps sur la table de dissection. Ils orientèrent délicatement mon visage de profil, le bras droit entourant ma tête, formant une espèce de nimbe ou d'auréole de chair. Une fois mon corps retourné, mes jambes se trouvèrent à la verticale. Les anatomistes saisirent mes pieds et me firent glisser sur la table de dissection jusqu'à ce que seule la moitié de mon corps y repose. Les jambes de ce corps pendaient de la table, exposant ma vulve et mon

anus à leur regard. Puis l'anatomiste qui dirigeait alors la séance de discussion ouvrit un peu plus mes fesses et attira l'attention de tous. Il les invita à s'approcher afin d'observer en détail l'orifice qui resplendissait caché entre les plis, qu'il dévoila à l'aide des doigts de ses deux mains. Alors, après qu'il eut introduit l'un de ses doigts dans mon anus, leurs phallus se durcirent, et ils commencèrent à se substituer entre eux périodiquement. Formant une file, ils introduisirent un à un leur pénis dans mon orifice anal, au début avec un rythme lent, puis à un rythme accéléré. Ils déchargèrent tous leur fardeau séminal dans mon orifice. Après la cinquième décharge, je sentis comment leur lait débordait sur la peau extérieure de mes fesses et coulait le long de la peau intérieure de mes cuisses, formant des rivières puis une cascade sur les jambes qui pendaient de cette table de dissection. Tout commença alors à s'obscurcir et je sentis comme si les muscles de mes paupières se soulevaient. Seulement, bien qu'ayant ouvert les yeux, l'obscurité demeurait, puis elle s'illumina peu à peu d'un noir bleuté.

Aucun des anatomistes de ce groupe n'allait consigner dans ses textes et ses traités ce genre d'expérience. Seul l'un d'entre eux, du nom de James Hart, allait préciser dans son traité publié en 1625 – intitulé *The anatomie of urines* – qu'après plusieurs observations du corps d'Ève sur la table de dissection, lui et ses collègues s'étaient accordés sur un certain nombre de caractéristiques du corps humain. Que « l'opinion médicale commune » était que « leur miction [celle d'Ève] est moins colorée mais plus abondante que celle des hommes, à cause de leur tempérament plus froid »[64]. Ton nom était bien Ève, mais de toute évidence on avait éliminé ton opinion sur ce qui avait été vécu, sur ce qui avait été observé. Les anatomistes continuèrent à se réunir, ils continuèrent à expérimenter et les connaissances médicales *d'Éva* ne cessaient de s'étoffer, et même si je me souviens les avoir écrites – durant cette vie ou une autre – elles furent occultées.

Je me réveillai et sentis mon bras droit couronnant ma tête, non plus sur la table de dissection mais sur le matelas de ma sœur. Je rêvais que me réveillais d'un rêve, et me réveillai à nouveau. J'entendis alors la voix de ma sœur et mes paupières achevèrent de s'ouvrir complètement.

La voix de ma sœur s'éteignit peu à peu avant de disparaître complètement. Elle resta silencieuse et je ne dis ni ne fis rien pour occuper l'espace sonorement vide. Lorsque le silence fut parfait, j'ouvris à nouveau les yeux et j'entendis sa voix collée à mon oreille, comme celle de quelqu'un qui murmure un secret à l'oreille dans le creux de ses mains. Alors, j'entendis qu'elle me disait :

> *—Depuis leurs origines, les organisateurs de la science médicale occidentale avaient réduit le rôle de la femme et des hermaphrodites dans la médecine à la table de dissection. Les organisateurs ecclésiastiques de la connaissance, héritiers des églises monothéistes dominantes au cours de l'ère postérieure au crucifié, produisirent une science de structure patriarcale, dont les connaissances créées sur le corps des mortels favorisaient l'interprétation d'une supériorité des éléments corporels de l'homme sur ceux de la femme, des hermaphrodites et des autres mortels et êtres vivants de l'univers ; ils considéraient également la*

[64] Muchembled, 2005.

structure épistémologique masculine comme étant supérieure aux épistémologies lesbienne, homosexuelle, transgenre, pansexuelle et à toutes les autres épistémologies non phallocentriques. Leurs connaissances étaient autant d'arguments constitutifs d'une Loi naturelle qui allait proclamer durant des siècles la suprématie créatrice des hommes mortels. La science médicale de cette ère patriarcale sédentarisée mit un frein à l'émancipation des mortels défavorisés et à la loi du mouvement de la spirale historique, en établissant, prônant et privilégiant la dynamique de l'esprit poïétique uniquement chez les mortels nés avec un phallus et sans vulve.

En ce qui concerne la création de connaissance sur le corps au cours de cette ère, les mortels qui osèrent remettre en question la pertinence de ce postulat hétérosexuel dans la construction de questions et de réponses furent immanquablement censurés ou « guillotinés » - comme il advint à Olympe de Gouges, guillotinée en 1793 pour avoir revendiqué les droits de la femme et de la citoyenne – par l'inébranlable système de la structure ecclésiastique administratrice de la connaissance ; ou Mary Wollstonecraft Godwin qui ne connut certes pas le même sort qu'Olympe mais fut très durement critiquée en Angleterre après avoir publié en 1792 son ouvrage Défense des droits des femmes. Elle eut pour fille Mary Wollstonecraft Godwin, qui allait écrire le roman visionnaire de Frankenstein ou le Prométhée moderne, anticipant de manière extraordinaire les conséquences de la Modernité, née des Lumières chez l'Illustration, sur le corps des mortels des générations à venir.

La mort, la discrimination et l'invisibilité historique : tel fut le sort des scientifiques, médecins ou explorateurs de la pensée moderne qui osèrent remettre en question le paradigme hétérosexuel utilisé par les producteurs de la connaissance en Occident, car laisse-moi te dire – ma sœur -, que la science est une création humaine, aussi bien la médicale que tous ses dérivés. Or jusqu'au XII^e^ siècle, la science occidentale sur le corps fut certes une connaissance essentiellement créée par des hommes, mais aussi par des femmes et d'autres personnes appartenant à la biodiversité sexuelle invisibilisée de la production scientifique. En effet, la science médicale occidentale diffusée par l'histoire officielle allait invisibiliser la science produite par des femmes, dont les œuvres ne seraient connues qu'à travers l'usurpation masculine, et diffusées sous une forme hégémoniquement masculine. C'est ainsi que le rôle de la femme dans l'histoire des sciences allait être réduit à celui d'un objet de connaissance et jamais à celui de sujet poïétisateur de connaissance.

C'est notamment le cas de la production de connaissance scientifique sur la sexualité humaine. Ainsi, nombre de scientifiques crurent que le livre De cognicione castitatis et pollucionibus diurnis. Forma absolucionis sacramentalis, *qui fut rééditée à Paris en 1467, avait été le premier ouvrage imprimé de la science occidentale entièrement consacré à la sexualité de l'être humain. Cependant d'autres ouvrages sur la sexualité reproductive avaient déjà été écrits bien avant, et qui plus est par des femmes, tels que celui de Trotula à Salerne, en Italie, publié entre les XI^e^ et XII^e^ siècles.*

Dès l'époque romaine, il y eut les antécédents des femmes spécialistes en obstétrique Philiste et Laïs, et dans d'autres disciplines, Salpé de Lemnos qui allait écrire sur les maladie des yeux, ainsi que Métrodora qui allait écrire – à l'instar de Trotula au XIe siècle – sur les maladies de l'utérus, de l'estomac et des reins. D'autres traités de médecine allaient également être écrits au IIe siècle par Aspasie, et bien plus tard par Hildegarde de Bingen, dont le Manuel abrégé de médecine *publié en 1160 a constitué l'un des manuels de base de l'étude de la médecine dans de nombreuses écoles de médecines telles que celle de Montpellier. Malgré tous ces apports féminins à l'histoire de la médecine, l'académie médicale n'eut de cesse que d'exclure les femmes des espaces académiques où se concentraient formellement la production et l'organisation de connaissance sur le corps humain et la sexualité en Occident.*

Je me souviens d'autres ouvrages de femmes médecins appartenant à la civilisation égyptienne, tels que le papyrus médical de Kahun (datant de 2500 ans avant la performance de la crucifixion) qui nous montre qu'au sein de cette civilisation, le métier de médecin avec ses différentes spécialités était officiellement pratiqué par des femmes, de telle sorte qu'il y avait des femmes gynécologues, chirurgiennes, spécialistes des os, etc. J'ai moi-même pu voir dans la Grèce antique des temples aménagés en hôpitaux où travaillaient des femmes médecins, même si l'on allait par la suite interdire à la femme hellénique d'exercer la médecine pour des raisons éminemment politiques. En effet, au fil de l'histoire la civilisation grecque, puis celle de l'empire romain, et enfin la civilisation de la performance du crucifié, allaient inéluctablement éloigner la femme de la science médicale.

Hygin racontait qu'en l'an 300 avant la crucifixion, Agnodice avait dû se déguiser en homme pour pouvoir étudier la médecine et l'obstétrique à Alexandrie et suivre les cours d'Hérophile. Elle était ensuite retournée en Grèce, continuant de s'habiller en homme pour pouvoir pratiquer sa science. Accusée d'utiliser son métier pour séduire les femmes mariée qui lui accordaient une grande confiance, elle n'eut d'autre choix que de révéler sa véritable identité. Elle fut alors accusée de violer la loi athénienne en pratiquant la médecine, et risquait une forte condamnation. La reconnaissance porta les femmes des principaux citoyens à se réunir pour prendre sa défense. Les magistrats acquittèrent Agnodice et lui permirent de continuer à exercer la médecine. L'année suivante une loi fut créée pour autoriser les femmes à étudier la médecine.

Ainsi allaient naître tout au long de l'histoire occidentale de nombreuses femmes productrices de connaissance – scientifique ou non – sur le corps, que ce soit de manière clandestine, ou avec des stratagèmes comme celui de se déguiser en hommes, ou par le simple hasard d'être nées au sein de familles se consacrant à la production de ce type de connaissances. Ce fut notamment le cas de Louyse Bourgeois qui, à la charnière des XVIe et XVIIe siècles, allait préconiser un traitement de l'anémie à base de fer et pratiquer une médecine soucieuse d'identifier les causes des maladies avant d'en traiter les symptômes, mais qui reste cependant un personnage invisibilisé et méconnu de la révolution scientifique. Puis ce fut le cas de Marguerite de Tertre, qui en 1677 allait noter les observations de ses expériences effectuées sur les liquides amniotiques et le sérum

sanguin ; ou plus tard de l'Anglaise Charlotte von Siebold Heidenreich, qui au XIX^e^ siècle allait écrire sur différentes maladies de l'utérus, étant ainsi à l'origine d'importants progrès dans le traitement de grossesses extra-utérines. Ses ouvrages allaient être utilisés afin de former les étudiants d'universités – je te le répète, ma sœur –, dont les étudiantes femmes étaient officiellement exclues. Jusqu'à Elizabeth Garret Anderson, qui fut la première femme à obtenir son diplôme de médecine à l'Université de Paris en 1870.

Quoi qu'il en soit, les autorités de la science médicale et celles de l'Église catholique et romaine allaient se charger d'invisibiliser aussi bien les ouvrages sur la connaissance scientifique produits par des femmes que la création de médicaments et de traitements médicaux efficaces, qui n'étaient divulgués qu'en tant que production masculines. Il en fut de même avec les œuvres littéraires écrites par des femmes, qui cherchaient bien souvent à exprimer grâce aux lettres les difficultés qu'elles éprouvaient à accéder aux espaces académiques, scientifiques et de connaissances, ainsi que les désavantages de la condition féminine. Les plaintes de femmes poétesse et de science portaient notamment sur la détérioration cognitive résultant du mépris, de l'humiliation, de l'asservissement et de l'abandon subis par les femmes et la non reconnaissance de leur production de connaissance, une connaissance invisibilisée par le paradigme épistémologique de science occidentale, qui imprégnait la conscience des mortels sous la forme de fausse conscience et de paradigme culturel du biopouvoir phallocentrique patriarcal.

Je me souviens par exemple des griefs de la poétesse Christine de Pisan – née à Venise en 1364-, qui me dit un jour qu'elle reconnaissait une certaine contradiction entre ses sentiments et son savoir et le jugement des « docteurs à l'entendement si profond », comme elle les appelait avec une touche de sarcasme. Christine m'avait alors mise en garde contre la capacité qu'avaient la science et la connaissance structurée à inspirer une certaine aversion envers la femme, et ce non seulement chez l'homme, mais aussi chez la femme elle-même :

> « Je me demandais quelles pouvaient être les causes et les raisons qui poussaient tant d'hommes, clercs et autres, à médire des femmes et à vitupérer leur conduite soit en paroles, soit dans leurs traités et leurs écrits. (…) moi qui suis née femme, je pensais aussi aux nombreuses autres femmes que j'ai pu fréquenter, tant princesses et grandes dames que femmes de moyenne et petite condition, qui ont bien voulu me confier leurs pensées secrètes et intimes; je cherchais à déterminer en mon âme et conscience si le témoignage réuni de tant d'hommes illustres pouvait être erroné. Mais j'eus beau tourner et retourner ces choses, les passer au crible, les éplucher, je ne pouvais ni comprendre ni admettre le bien-fondé de leur jugement sur la nature et la conduite des femmes. Je m'obstinais par ailleurs à accuser celles-ci, me disant qu'il serait bien improbable que tant d'hommes illustres, tant de grands docteurs à l'entendement si haut et si profond, si clairvoyants en toutes choses — car il me semble que tous l'aient été —, aient pu parler de façon aussi outrancière, et cela en tant d'ouvrages qu'il m'était quasiment impossible de trouver un texte moral, quel qu'en fût l'auteur, où je ne tombe sur quelque chapitre ou paragraphe

> blâmant les femmes, avant d'en achever la lecture. Cette seule raison suffisait à me faire conclure qu'il fallait bien que tout ceci fût vrai, même si mon esprit, dans sa naïveté et son ignorance, ne pouvait se résoudre à reconnaître ces grands défauts que je partageais vraisemblablement avec les autres femmes. Ainsi donc, je me rapportais plus au jugement d'autrui qu'à ce que je sentais et savais dans mon être de femme. »[65]

Par la suite je compris plus clairement encore que la mise en garde de Christine de Pisan ne concernait pas que le dénigrement de la femme. Christine pointait déjà du doigt le pouvoir des « experts » de la connaissance sur le corps ainsi que le processus de « divinisation » de la science occidentale. Il s'agissait bien du pouvoir de la science sur les mortels, un pouvoir qui s'imposait dans leurs mémoires comme l'unique détenteur de la vérité, d'un jugement auquel les mortels devaient avoir recours afin de connaître leur corps, au détriment de la connaissance qu'ils auraient pu construire eux-mêmes à partir de leur observation personnelle et de leur expérience corporelle.

Christine, en tant que femme de science et poétesse, soulignait ainsi ce que la carte nous rappelle en partie à tous : que la vérité du jugement scientifique sur le corps d'autrui n'est pas équidistante à la vérité du jugement poïétique sur notre propre corps. Même si les ouvrages de la science moralisatrice de l'ère patriarcale se sont obstinés à éduquer des mortels faisant leurs les jugements de la science sur leur corps, et étouffant la voix de leur propre expérience corporelle.

Un jour où je demandais à Christine de Pisan son opinion sur l'autorité du Secreta mulierum*, elle me répondit ceci :*

> « Je connais un autre petit livre en latin qu'on appelle Du secret des femmes et qui maintient qu'elles sont frappées de grands défauts en leur fonctions corporelles. […]. L'expérience de ton propre corps nous dispensera d'autres preuves. Ce livre relève en effet de la plus haute fantaisie ; c'est un véritable ramassis de mensonges, et pour qui l'a lu, il est manifeste qu'il n'y a dans ce traité rien de vrai. Et bien que certains disent qu'il est d'Aristote, l'on ne peut croire qu'un si grand philosophe se soit permis de telles énormités. Mais parce que les femmes peuvent savoir par expérience que certaines choses dans ce livre n'ont aucune réalité et qu'elles sont de pures bêtises, elles peuvent en déduire que les autres points qu'il expose sont autant de mensonges patents. »[66]

Toutefois, en cette Europe médiévale où le destin avait voulu que renaisse Christine de Pisan, les œuvres de femmes comme elle n'allaient connaître qu'une faible ou nulle diffusion, de même que les connaissances dans le domaine de la médecine pratique et ancestrale retransmises par des femmes exerçant l'activité de sages-femmes, qui offraient leurs connaissances afin de soulager non seulement d'autres femmes mais aussi tout autre mortel ayant recours à leurs soins pour guérir leurs maux et leurs maladies. Ce fut notamment le cas de Jacqueline Félicie, une autre écrivaine d'origine italienne vivant à Paris, qui fut sage-femme et exerça la médecine dans cette ville et sa banlieue. Jacqueline allait

[65] Pisan, 1405/1995 : 6-7.
[66] Pisan, (1405)/1995 : 22.

être poursuivie devant l'officialité de Paris par la Faculté et son doyen pour avoir exercé « le métier pratique de la médecine, jour après jour, et ce sans avoir obtenu l'approbation de l'université de Paris ni d'aucune autre, et sans l'autorisation du chancelier de l'Eglise de Paris ni du doyen ni des maîtres. »[67]

À l'instar de Jacqueline, d'autres femmes et hommes allaient être soumis à des procès et accusés d'avoir exercé la médecine sans avoir étudié ce métier à l'université de Paris et sans avoir reçu l'approbation du Chancelier de l'Eglise, comme le décrétait l'édit utilisé au cours du procès contre Jacqueline en 1322 et en vigueur depuis 1220 à Paris. Cet édit interdisait l'exercice de la médecine à toute personne n'ayant pas étudié à la Faculté, à laquelle les femmes n'avaient pas le droit d'accéder. Ce fut du moins la loi universitaire officiellement en vigueur à Paris jusqu'en 1868, année où les femmes furent enfin autorisées à étudier à l'université, même si elles n'avaient toujours pas le droit de travailler dans des hôpitaux. Au cours de ce procès de 1322, Jacqueline allait être jugée coupable d'exercice illégal de la médecine, bien que six des sept témoins convoqués aient affirmé avoir été guéris par ses traitements.[68]

D'autres femmes allaient comme Jacqueline continuer à pratiquer la médecine, dont beaucoup allaient être jugées et condamnées pour avoir osé le faire. De leur côté, l'Église catholique et la science médicale n'allaient avoir de cesse de dénigrer la connaissance pratique née de l'observation associée à l'expérience corporelle, et ce faisant elles allaient contribuer au fil des siècles à la « divinisation » de la science occidentale au sein des sujets décorporalisés.

[IMAGES D'AUTEUR PAS DISPONIBLES SUR LA VERSION D'INTERNET]

[67] Fragment du procès contre Jacqueline Félicie qui eut lieu à Paris en 1322. Puisé de Chartularium, II : 257, et basé sur la traduction de Montserrat Cabré, exposée par cette dernière à l'occasion de l'un de ses cours à l'Université Pablo de Olavide, (Séville, Espagne).
[68] Mead K., 1989 et Anderson et Zinsser, 1991.

VII. *De l'Éducation* : décorporalisation juridique de la Femme.

De la science du XVII^e siècle, on retiendra le fameux « Je pense donc je suis » de Descartes (1637). Sa pensée, germe de la pensée nouvelle, affranchie de la réponse sacralisée, allait enfin libérer les générations des sans mémoire des arguments religieux qui divinisaient la création de la connaissance et de la conscience.

Avec Descartes, l'homme commence à se percevoir comme créateur, créateur de sa pensée. Et les générations de sans mémoire, et plus particulièrement de mâles sans mémoire, organisèrent les idées philosophiques en sciences de l'homme[69]. Les idées de l'homme occidental avaient été organisées par le christ microcosmique durant tant de siècles, que le fait de substituer la métaphysique des interprétations moralistes et religieuses sur le corps humain par le matérialisme de la raison constituait en soi une véritable révolution. Mais la science médicale était également née hétérosexuelle, et allait encore renaître hétérosexuelle durant plusieurs siècles.

Cette pensée moderne née au XVII^e siècle a produit bien des siècles plus tard un athéisme irréfléchi, et non une critique dialectique vis-à-vis de la pensée religieuse. La pensée moderne s'est essentiellement employée à délégitimer la théologie aliénante de l'esprit qui désincarnait également les mortels, mais elle a aussitôt enfermé la création de connaissance dans le carcan de la raison moderne, reléguant les capacités cognitives créées à partir du corps, qui ne découlent pas exclusivement d'une rationalité abstraite.

Ainsi, la science rationnelle abstractionniste et la théologie ecclésiastico-patriarcale avaient ceci en commun qu'elles désincarnaient les mortels ; toutes deux ont produit et organisé une connaissance légitimatrice de l'exclusion métaphysique du corps ; toutes deux ont reproduit et légitimé les connaissances sédentarisatrices d'un ordre social hétérosexuel : le patriarcat.

Ainsi, l'apparente revanche de la pensée cartésienne sur la pensée théologique chrétienne n'était qu'un leurre, tant il est vrai que dans leur ensemble la science médicale et les autres sciences ont continué à reproduire le dogme hétérosexuel et à considérer le corps comme un objet, dénigrant ainsi la connaissance sensuelle. Elles ont discriminé l'instrument et l'espace de la carte, le corps, la peau, la main, les humeurs en tant que créatrices, la femme, les hermaphrodites et oublié – je te dis –, elles ont oublié leur pansexualité…

---

[69] Selon l'historien Robert Muchembled « Les XVI^e et XVII^e ne présentent pas un savoir médical complètement figé. Il en va de même des rapports entre l'âme et le corps et, de ce fait, des perceptions du masculin et du féminin. L'ensemble de la civilisation occidentale s'adapte à ces mutations lentes et feutrées. La conception de l'univers passe peu à peu de l'image d'une circonférence divines, le macrocosme universel dont chaque microcosme humain est l'exact reflet, à la conscience de l'existence de frontières, de points de rupture » (Muchembled, 2005 : 105)

La voix de ma sœur s'exaltait tandis qu'elle se dressait sur son lit, et une fois assise elle répéta :

—*…ils oublièrent, ma sœur, ils t'oublièrent.*

Je restai quelque peu surprise de cette dernière affirmation, tout en voyant comment ma sœur plongeait son regard dans l'abîme d'un horizon qui semblait coupé en deux. Elle plongea pareillement son menton dans sa poitrine et ses mains s'affaissèrent sur le matelas, les paumes comme des prières au ciel, qui ne pouvait les voir, ou à la lumière de la lune, qui ne pouvait les illuminer ; je restai néanmoins aveuglée un moment. Je pensai alors à la fatigue de ma sœur et je crus qu'elle avait mélangé ses histoires avec une histoire de notre contexte, une histoire personnelle ou familiale, comme lorsqu'une chanson ou un poème ou une image quelconque ou le visage de quelqu'un et une ville étrangère nous font nous rappeler, toucher, écouter ou voir un fragment de notre histoire ou une personne que l'on avait conservée dans un recoin de notre pensée.

— Un « nouvel » ordre politique et social était sur le point de naître en France et dans d'autres parties du monde. Au sein des sociétés modernes, une classe moyenne émergea de ces rencontres entre la Pensée des Lumières et la Monarchie, qui représentait à la fois l'Église et l'ordre social et politique. Avec le nouvel ordre révolutionnaire, une économie sexuelle allait voir le jour, dont les restrictions morales sur le corps étaient désormais défendues non seulement par l'Église – apparemment dépossédée des décisions d'ordre social par les nouveaux États laïques et démocratiques en Europe– mais aussi par l'État lui-même. Le nouvel ordre politique et social allait tolérer une économie morale organisant de nouveau les plaisirs et les pratiques sexuelles en fonction d'une stricte morale hétérosexuelle et exclusivement reproductive.

En ce XVIII^e^ siècle allaient proliférer les écrivains décrivant des scènes de sodomie et de masturbation, car il s'agissait précisément des pratiques les plus durement réprouvées par la morale de l'Église. De leur côté, les ecclésiastiques, producteurs et organisateurs de la connaissance sur le corps se chargèrent de séparer aux mortels décorporalisés de la carte sur sa main avec l'argument du péché résidant dans la chair, dans son corps et le toucher. L'esprit des Lumières chercha à instaurer une sécularisation de la connaissance où l'homme – ou du moins la raison comme représentant de l'homme – substituait Dieu. Mais bien peu des séculiers remirent en question la reproduction d'un paradigme hétérosexuel et de domination dans l'Esprit séculaire rationaliste, contribuant ainsi un peu plus à la sédentarisation de la loi de mouvement de la spirale historique.

En ce XVIII^e^ siècle, la voix du corps restait un péché, un mal qui devait être racheté car selon les ecclésiastiques de l'Église catholique, il s'agissait en quelque sorte d'un mal de naissance. Il y avait une certaine résignation dans ce concept de péché de naissance, auquel personne – ou du moins aucun humain – ne pouvait échapper. Le sexe était un péché et la miséricorde divine consistait en un pardon de Dieu envers le pécheur mondain ayant cédé à la chair. L'Esprit des Lumières allait certes séculariser le corps et en faire un objet à découvrir, mais pas à écouter. Comme si la chair n'avait rien à dire, ou du moins rien d'important, si ce

n'est de répondre aux questions construites depuis la connaissance organisée par la raison structurée des « sciences de l'Homme ». Et c'est ainsi que la science occidentale allait traiter le corps : comme une corporalité abstraite.

L'Esprit de la Modernité en est venu à substituer la hiérarchie d'un Dieu supérieur à l'homme par une autre où l'homme était l'égal du créateur. La science a ainsi mis en doute et nié son existence, tout en instaurant une nouvelle hiérarchie, au sein de laquelle si l'homme n'est pas supérieur à Dieu, c'est uniquement parce qu'il n'existe pas de preuve scientifique de l'existence de ce dernier. En revanche, l'homme est supérieur aux animaux, et la science s'est chargée durant des siècles de le démontrer.

Les organisateurs et producteurs séculaires de la connaissance n'ont eu de cesse de diviser la Trinité créatrice, et se sont employés à démontrer l'indépendance de l'Esprit ou de la raison. Si les ecclésiastiques mystifiaient Noun en tant qu'entité masculine et attribuaient aux mortels mâles une certaine similitude avec Noun, faisant des mâles des créateurs innés par la grâce de Dieu. Au XVIII^e^ siècle, les séculaires de la nouvelle pensée ou Modernité se chargèrent quant à eux de démystifier l'Esprit des mortels, invoquant une intelligence supérieure à celle des animaux et par conséquent une intelligence créatrice.

Si au sein de la hiérarchie des ecclésiastiques le corps des mortels était le fruit du péché et la représentation de l'imperfection du mortel, au sein de la hiérarchie établie par la Modernité entre les humains et les animaux, le corps et ses « instincts » était ce qui rapprochait l'être humain des animaux. Et seule la raison ou l'intelligence pouvait l'éloigner de l'animalité à laquelle il appartenait irrémédiablement. De sorte qu'au sein de ces deux hiérarchies de la pensée occidentale, l'ecclésiastique et la séculaire, le corps était toujours le plus défavorisé. En somme, les formes corporelles – qualitatives et subjectives – de création de connaissance furent dévalorisées avec de nouveaux arguments.

Ce qui pour le monde ecclésiastique était un rejet de la connaissance sensualisée du corps en tant que péché, est devenu pour la médecine une maladie, et pour la pensée séculaire de la Modernité un « instinct » ou une « animalité ». Ce n'est pas pour rien que le terme « animal » n'a cessé d'être utilisé pour désigner les mortels humains les moins intelligents. On attribua également ce qualificatif à la race noire, à preuve les arguments impudents de certains mortels européens tels que le Français Gobineau qui n'hésitait pas à affirmer en plein XIX^e^ siècle que toutes les ethnies non ariennes du monde étaient inférieures, car plus ou moins mélangées avec la race noire. Plus tard, au XX^e^ siècle, la théorie raciale de Gobineau allait être réutilisée par Hitler. La pensée Moderne, en sécularisant la production de connaissance, allait acquérir une pseudo liberté vis-à-vis des arguments moraux qui envahissaient naguère la science, mais paradoxalement elle allait dans le même temps éloigner les moyens cognitifs – sensuels et corporels – du sujet, du processus même de production de connaissance.

Pour la pensée politique révolutionnaire de la classe pré et postrévolutionnaire française des XVII^e^ et XIX^e^ siècles, le plus important était de défendre les droits de l'homme dans leur ensemble, et de constituer le peuple et le territoire en une

nouvelle classe dotée de droits politiques. Il fallait pour cela privilégier une sexualité conçue en fonction de la nouvelle République[70] *et fonder une morale révolutionnaire sur une économie sexuelle tout aussi hétérosexuelle et patriarcale que ne l'avait été l'économie sexuelle légitimée par la morale des ecclésiastiques et de la monarchie antérieurs à la Modernité.*

L'œuvre de l'écrivain et philosophe Jean-Jacques Rousseau fut l'une des œuvres les plus représentatives de la Pensée séculière de la Modernité, également connue sous le nom de Pensée des Lumières. Les idées politiques de cet écrivain eurent une influence notoire sur la Révolution française, sur la construction théorique de la République et de l'État moderne en France, ainsi que sur celle de tous les États qui s'inspirèrent du modèle français. Rousseau prônait et croyait dans la construction sociale du citoyen grâce à l'éducation. Son œuvre "Émile ou de l'Éducation" servit de base pédagogique aux États républicains et démocratiques qui prirent la France pour modèle. Or, si la République française promouvait la Liberté, l'Égalité et la Fraternité entre tous les citoyens, en disant « tous les citoyens », elle ne se référait à l'époque qu'aux hommes.

Les arguments philosophico-politiques de la République française légitimèrent l'infériorité de Sophie vis-à-vis d'Émile – c'est-à-dire l'infériorité de la femme par rapport à l'homme – et invisibilisèrent le reste des mortels de la biodiversité sexuelle, tels que les hermaphrodites, lesbiennes, intersexuelles et des autres formes poïétiques de la sexualité humaine. Car la fondation des villes, la conquête des territoires et des peuples ne repose pas uniquement sur l'oubli de leur histoire, imposé par les conquistadors ou les dominants. La conquête, la domination et l'imposition de tout nouvel ordre politique et social – y compris l'ordre naissant d'une révolution – s'appuient bien souvent sur la soumission du peuple à des décisions démographiques qui impliquent directement un contrôle de la sexualité et des usages du corps des individus à gouverner.

L'éducation de Rousseau prônait la construction d'un ordre social hétérosexuel et patriarcal à travers la distribution des rôles au sein d'une hiérarchie hétérosexuelle de dominants privilégiés et de misérables subordonnées. Le modèle d'éducation destiné aux hommes et aux femmes consistait également à « mettre en place un principe d'autocontrôle du plaisir qui court parallèlement à la civilisation des mœurs ». La philosophie politico-sociale et pédagogique de Rousseau présentait certaines similitudes avec la théorie aristotélicienne sur l'esprit créateur chez le mâle et avec la théorie hippocratique des humeurs. Ses propositions pédagogiques ou ses instructions concernant la vie commune entre les deux sexes qu'il reconnaissait (homme et femme) eurent des répercussions à long terme, au point de se constituer comme des idéaux de construction d'un nouveau mortel humain, d'un nouveau citoyen pour la République : le citoyen engagé dans le contrat social.

[70] Au XVIII[e] siècle, « la sexualité se décline d'ailleurs de plus en plus en fonction de l'appartenance sociale, explique Bernard de Mandeville dans La Fable des abeilles (1714) » (Elias, 1995 et Muchembled, 2005 : 164).

Lorsque Rousseau décrit le rôle de Sophie (ou de la femme) dans Émile ou de l'éducation[71], *il écarte d'emblée toute idée d'égalité entre les sexes reconnus par son ordre hétérosexuel et va jusqu'à souligner les avantages sociaux de l'ignorance féminine, légitimant ainsi l'exclusion des femmes de la vie politique et de toute activité citoyenne ou humaine susceptible de lui conférer une autonomie en tant que sujet, et justifiant par là même une inégalité entre les sexes et une dépendance totale de la femme vis-à-vis de l'homme, autant d'idées essentiellement fondées l'affirmation misogyne selon laquelle « les femmes n'ont pas été faites comme les hommes, mais pour les hommes, et leur nature est d'obéir ».*[72]

En ce XVII^e^ siècle, la Révolution française allait impliquer par moments une reconnaissance de la femme comme sujet de droit ainsi qu'une reconnaissance de son égalité avec l'homme. Je me souviens qu'en 1790 le philosophe et politologue Nicolas de Condorcet publia un article où il s'opposait à la vision de Rousseau et défendait la participation des femmes à la vie politique. Outre cet article de Condorcet intitulé « Sur l'admission des femmes au droit de cité » - *d'autres textes écrits par des femmes défendront la même idée. Parmi ces derniers, je me souviens particulièrement de celui écrit par Josefa en 1786*[73]*, ou celui Amar Mary Wollstonecraft, intitulé «* A Vindication of the Rights of Women » *et publié en 1972 à Londres, dans lequel l'auteure critique avec vigueur l'inégalité et la soi-disant infériorité féminine soutenue par Rousseau. Hélas le nombre de ces prises de position revendicatives allait rester inférieur à celui de textes soutenant la position de Rousseau, au point de faire changer d'avis certains défenseurs de la cause féminine, comme ce fut le cas de Condorcet lui-même, qui après avoir prôné l'égalité des droits, «* présenta les 15 et 16 février 1793 son projet de Constitution devant la Convention nationale, dans lequel il ne mentionnait même pas la question du vote des femmes, renonçant ainsi à mettre en pratique ce qu'il avait auparavant défendu »[74]*.*

Au sein de ce contrat social, il n'y avait que des citoyens hommes, mais dans la théorie de Rousseau les femmes jouaient également un rôle fondamental au sein de la construction républicaine, et ce n'était pas précisément en tant que citoyennes ni parties prenantes dans les décisions politiques. Pour Rousseau, il y avait un modèle idéal masculin : le citoyen de la République engagé envers la nation, un type de citoyen politiquement actif. Tandis que le modèle idéal féminin était d'être une sorte de soutien de l'homme dans, et depuis l'intimité du foyer, , un type de citoyen politiquement passif. Le rôle de la femme consistait avant tout à faire en sorte que l'homme se sente créateur, protecteur, pourvoyeur, supérieur et indispensable, quelque chose comme une nécessité omniprésente dans sa vie. Pour y parvenir, Rousseau recommandait à la femme de s'exercer de différente manière à l'art de la « dramaturgie », se construisant elle-même en tant que personne dépendante de l'homme dans tous les aspects « importants » de sa vie quotidienne, afin de faire en sorte que l'homme se sente important, nécessaire, protecteur, garant et responsable du bien-être familial et social.

---

[71] Rousseau Jean-Jacques, *Émile ou de l'éducation* (1762).
[72] Fauré Christine, 2010: p. 161.
[73] Amar, Josefa, (1786).
[74] Fauré Christine, 2010: p. 161-162.

Le modèle que conseillait Rousseau aux femmes et aux parents afin d'éduquer les filles était celui d'une personnalité éternellement dépendante du masculin, incapable de participer à la construction de la connaissance, ni sur l'autreté, ni sur soi-même. C'est ainsi qu'en ce qui concerne la connaissance du corps et de la sexualité humaine, le rôle de l'homme était de découvrir et de dévoiler – lui-même – les connaissances sur le corps de la femme. Et le rôle de la femme était d'attendre que l'homme lui dévoile la connaissance sur le corps. Le projet d'ordre social de la Pensée des Lumières matérialisé dans les États modernes – nés, imitant et/ou dérivés de la Révolution et de la République française – prônèrent le contrôle du corps, l'éloignement du toucher et l'oubli de la carte, et tout particulièrement de celle des femmes.

Plusieurs poètes sans vulve du XVIII^e^ siècle – qui étaient auparavant nés femmes – se concentrèrent à Amsterdam, Paris et Londres, faisant émerger en Europe une idée nouvelle privilégiant les sens et la nature, afin de libérer aux mortels décorporalisés de l'hypocrisie et des apparences. Une morale des apparences qui avait été largement diffusée en tant que culture populaire par la Monarchie au sein des générations antérieures à la Commune française.

Tout ce que je sais, c'est que tout corps a des blessures dans des zones différentes, et non pour autant moins importantes que les autres. Les champignons poussent et se reproduisent sur n'importe quelle partie du corps. Le pus et le sang jaillissent pareillement de tout orifice ou blessure corporelle, car tout corps a besoin de parler pour se manifester. Car enfin, c'est peut-être de la peau la plus gangrénée ou nécrosée que surgit – sous la forme de pus ou de démangeaison – l'ultime exhalation d'avertissement corporel. Je n'en sais rien, ma sœur. Mais je me souviens que de nouveau, au sein de l'une de ces générations, je devais te revoir dans un corps avec phallus et sans vulve.

Je t'avais déjà cherché dans les temps morts et les vivants, dans les astres et dans le monde entier, dans la mémoire et dans la peau. Puis je me suis égarée et je suis renée sans vulve avec la mémoire et je me suis à nouveau souvenue de toi, un jour où je cherchais à voir la carte sur ma main. C'est pour ça que je t'ai attendue.

J'avais écouté ma sœur si longtemps que sa voix me faisait l'effet d'une berceuse murmurée à mon oreille. Peut-être était-ce l'heure avancée – il devait être minuit passé –, ou peut-être était-ce sa voix si proche de mon oreille, toujours est-il que je me laissai volontiers bercer de nouveau, blottie au milieu du nimbe formé par mon bras.

VIII. Agostino Carracci et ses négations esthétiques de la corporalité abjecte.

Ma sœur respira profondément, exhalant cette fois un soupçon de nostalgie, et poursuivit :

> *—Afin de se souvenir de la carte qui mène à l'émancipation sexuelle des sexes opprimés, il est indispensable d'émanciper aussi bien le dominé que le dominant.*

Ma sœur retourna son corps vers le côté du lit où se trouvait la chaise sur laquelle je m'étais assise. Ses mains à nouveau jointes, et les yeux de son visage posés sur les miens, nos regards se croisant pour la première ou deuxième fois. Elle fit une moue de sourire en silence qui me disait « Sais-tu que je t'aime beaucoup ? » et je la lui rendis, et nous le fîmes toutes deux sans rien prononcer. Puis elle ferma les yeux et je posai ma main droite sur sa main, dont la paume était tournée vers le haut, et la serrai dans la mienne, que je sentis moite. Cette humidité me fit songer au lac de Salmacis, et ma main serrant celle de ma sœur me fit songer à la main d'Hermaphrodite serrée sous l'eau. Je me relevai de ma chaise et m'approchai de la fenêtre afin d'observer à nouveau le ciel étoilé.

Je détachai mon regard de l'horizon étoilé et tournai mon visage afin de contempler à nouveau son corps en repos. La lumière de la lune presque pleine et du ciel étoilé étaient suffisantes, malgré la présence de mon corps au bord de la fenêtre, pour pouvoir reconnaître à moitié recouvert sous les draps le corps de ma sœur, formant une sorte de quatre avec ses jambes et un autre quatre avec ses bras. Je la contemplai plusieurs minutes, durant lesquelles elle avait ouvert les yeux et m'avait confondu avec un astre de lumière, nocturne et stylisé. Elle me dit à nouveau, cette fois de manière audible : « Je t'aime ». Il me fut impossible de ne pas voir le mouvement de ses lèvres, et je lui souris simplement, quand dans ses yeux brilla le reflet d'un cercle ou un point blanc.

Cet astre de lumière dans les yeux de ma sœur diminua progressivement avant qu'elle ne ferme les paupières. Je dirigeai mon regard vers la fenêtre et trouvai de nouveau mes yeux dans cet astre presque rond et de couleur blanche. J'entendis sonner une clochette, un léger tintement égaré. Je revins à ma chaise et restai à l'écouter. Chaque tintement était séparé du suivant par un intervalle parfait, de sorte qu'ils semblaient coordonnés afin de ne se succéder que lorsque que la dernière onde sonore du précédent s'était évanouie. Ils furent ainsi nombreux à résonner. J'entendis la voix de ma sœur parlant avec le même timbre que la cloche. Comme si sa voix s'était transformée en son, ou comme si le son de cette clochette avait un corps prononcé. Je fermai alors les yeux et trouvai devant moi une femme nue sur un rocher.

> *—Les poètes sorcières qui brûlèrent vives prononçant leur poésie devant des foules altérées et un Christ en bois versant des larmes, allaient d'abord renaître comme des poètes sans vulves, puis à nouveau comme des faunes mâles et femelles au cours de saturnales et de bacchanales, et avec elles la pluie allait revenir à la région de Salmacis, et le lac allait se reformer. Salmacis et Hermaphrodite allaient revenir à leur corps monosexuels et s'octroyer le don de*

la conscience pansexuelle. C'est ainsi que les êtres décorporalisés allaient de nouveau incarner leur conscience pansexuelle.

La silhouette voluptueuse de cette femme sur le rocher frémissait avec l'avidité de qui a été aveugle et retrouve la vue. Je tenais une corde enroulée autour de ma main, que je relâchais peu à peu, faisant sonner posément la minuscule clochette qui pendait de l'une des extrémités, et descendait en direction de sa vulve. Après chaque tintement, je faisais une pause, jusqu'à ce que le dernier écho de ce tintement s'évanouisse. À chaque tintement, son clitoris apparaissait entre quatre lèvres rosissant de désir. À chaque tintement, son clitoris parlait. À chaque tintement, sa peau se hérissait. À chaque tintement, sa respiration s'accélérait. À chaque tintement, ses yeux s'égaraient. À chaque tintement, sa vulve s'humidifiait. Après un autre tintement, j'enfonçai mon phallus, l'imbibant d'une chaleur qui la brûlait et la recouvrait, tout comme elle me brûlait. Nos yeux se rencontrèrent et nos hanches se heurtèrent sans relâche, en un élan destructeur de nos deux squelettes ; faim de hyène dévorant des bouchées entières, ardant au point de nous égarer dans l'abandon enflammé, assourdissant, étouffant, étranglant de ceux qui rencontrent la mort dans une paire de pupilles étrangères. La voix de ma sœur revenait par moments :

—L'une des poètes renées avec un phallus et sans vulve en 1557 dans la ville de Bologne, du nom d'Agostino Carracci, allait être l'une des premières à se souvenir de l'alchimie des fluides. Mais elle se confondait dans les combinaisons, avec des souvenirs mêlés d'autres vies et avec un corps sans vulve, cherchant tout d'abord en tant qu'animal et faune, sans succès, et sans se souvenir du toucher comme instrument ; cherchant ensuite dans les fluides vulvaires des corps de femme et les mêlant à d'autres à travers el coït.

Cherchant enfin à les mêler à ceux de son propre corps. Jusqu'à ce qu'Amour lui montre en rêve son enfance, touchant et frottant avec ses minuscules mains une source vulvaire jaillissante. Elle se stimula alors en observant une nymphe endormie et se souvint de l'instrument. Toutefois, la carte n'allait pas apparaître sur ses mains de sueur mêlée au fluide séminal par manque de providence lunaire, sous le signe de laquelle les corps avec phallus et sans vulve ne naissaient pas.

Sans aucun égoïsme grâce au souvenir de son plaisir féminin en d'autres vies, elle mit en garde les générations à la mémoire oubliée contre l'esclavage, à travers une image, donnant des pistes pour redécouvrir la carte.

Avec « Andromède et le monstre marin », elle dévoilait à la femme à la mémoire oubliée sa capacité à maîtriser le monstre qui avait séquestré l'Expérience. Dans une autre de ses gravures, Agostino Carracci mettait en garde contre la domination de la femme par le sommeil de l'ignorance, la violence physique et le désir, de la part des hommes qu'elle avait représenté bien des fois à son image et ressemblance, car elle aussi était née homme dans cette vie. Agostino mourut à Parme en 1602.

[IMAGES D'AUTEUR PAS DISPONIBLES SUR LA VERSION D'INTERNET]

IX. Egon Schiele et les corporalités abjectes de sa *Jugendstil.*

Je commençais à me réveiller au son d'un cri strident dont la traînée sonore me prévenait de son arrivée au loin. Une plainte ou un hurlement retentissant, dominant chaque particule réceptive de cette cavité charnelle en forme de spirale, mon oreille. Ou du moins mon oreille gauche, car l'autre reposait encore sur mon avant-bras droit. Je me réveillai alors avec une odeur douce et fraîche de sexe de femme sur mon index et mon annulaire. Ces deux doigts touchaient mon nez, et sans aucune envie de réveiller ma mémoire, je me laissai aller à humer ce parfum relaxant que semblait exhaler la peau de mes doigts.

Doux mélange de peau qui respire et d'une légère touche d'urine, la mienne ou peut-être celle d'une autre. Cela ne m'intéressait pas de le savoir, je m'abandonnai dans les longues et profondes inspirations avec lesquelles je tentais de dévorer de l'odorat ce parfum qui m'évoquait un plaisir oublié. Comme lorsqu'on se décrit à soi-même un moment onirique qui amène à sourire. Et malgré la lumière qui perforait peu à peu mes paupières, ni la physique de la luminescence, ni la question sur le souvenir ou les composantes de cette fragrance ne purent affaiblir ma ferme volonté d'humer ce parfum imprégné sur mes doigts. Car au milieu de cette voluptueuse relaxation, le parfum faisait également battre mon cœur de manière imperceptible. Mélange de conscience trouble d'images et d'une sensation de corps flottant. Un peu comme flotte le corps d'un fœtus dans le placenta, sans aucun besoin de pieds ou de pattes ou de bras, sans besoin de terre ou de sol où marquer ses pas. Car les pas sont peut-être la première mémoire qui nous invite à nous interroger quand nous les regardons comme des traces de notre passé. J'entendis alors une voix de femme. Je la reconnus, c'était celle de ma sœur. Et j'oubliai l'odeur et le plaisir de humer ce parfum, de flotter, et l'écoutai à nouveau.

> *—Le XVIII^e^ siècle allait engendrer en Europe la naissance d'un esprit lumineux, défendu par les penseurs de l'époque. C'était la pensée des Lumières et de la Modernité, promesse d'une nouvelle liberté vis-à-vis de l'organisation de la connaissance prônée par l'état monarchique et par l'Église. Au cours de ce siècle allaient continuer à naître de nombreuses poétesses qui s'étaient déjà réincarnées en nymphes, en alchimistes, en sorcières, en voyantes et en prostituées. Les premières continuèrent à faire de la poésie avec la chair dans la peau et elles se souvinrent de la carte et continuèrent à la divulguer avec la chair et avec la peau. Les secondes qui naquirent sans vulves continuèrent à chercher, et tu es revenue, ma sœur. Ils t'appelaient Egon* Schiele.

Je me rendormis et me vis en rêve, allongée là de nouveau, humant mes doigts, les pores de mon nez désireux de les retrouver, de se remplir, de se mouiller, afin de pouvoir sentir plus intensément ce parfum ; car son souvenir semblait être agréable, tout simplement.

Le train continua à siffler, il devait être sur le point de partir ou d'arriver. J'entrouvris alors les yeux et me retrouvai au milieu d'un horizon formé par mon corps. J'ouvris complètement les yeux, j'avais devant moi un miroir. De la main droite, je dégageai mon front et mes yeux des cheveux qui faisaient obstacle à cette

rencontre avec le reflet. Et en suivant mes mouvements projetés dans le miroir, je vis comment ma main gauche se dirigeait vers mon sexe, et je commençai à le caresser.

Puis je pris le papier, l'aquarelle, l'huile et je peignis – avec l'index et le majeur – l'horizon sur le papier le plus rapidement que ma main tremblante me le permettait. Tel le halo entourant le dernier soupir d'un mourant. Telle la dernière respiration d'un asphyxié, où se perd en désordre la perception des sens. Tel le dernier instant – grand ou petit – de l'explosion de ma gorge. Feu ascendant d'un volcan en éruption qui part de la plante des pieds, enflamme mes joues et ma poitrine, embrasant, accumulant toute sa puissance dans mon entre-jambe. Et moi caressant mon phallus en un va-et-vient de la main, l'empoignant, et lui se durcissant, se gonflant de sang – ou de je ne sais trop quoi –, jusqu'à un point où je ne veux plus faire marche arrière ; et je laisse toutes mes perceptions se disloquer et la chaleur perdure dans mon corps ardent, comme les flammes d'un feu qui décline. Puis, les sens encore dispersés, la main tremblante et à peine un horizon de lignes dans la mémoire, je reprends de la peinture – avec l'index et le majeur – et je dessine avec mes doigts sur un papier le souvenir d'un regard et de la silhouette orgasmique de mon corps. L'huile reste un peu plus longtemps – à peine quelques millièmes de seconde – dans les lieux qui se sont dégagés de l'horizon et ont encerclé mes yeux afin d'embrasser mes pupilles. Ainsi, d'une main tremblante et une tempête dans la poitrine, je reprends mes esprits avec de la peinture entre les doigts et j'observe ce second horizon sur le papier, avec un visage de douleur. Je me souviens alors de l'existence de la carte, regardant aussitôt ma main que je retourne la paume vers le haut afin d'en voir l'intérieur. Mais avant que je ne parvienne à la voir, la voix de ma sœur me réveille à nouveau :

> *—En 1909, avec une main couvrant ton visage, tu as essayé de voir à travers la fente de l'un de tes yeux, ce que pouvait dire ton corps au phallus exposé. C'était à peine le préambule de ce que Minerve – incarnée en Griepenkerl – vous avait suggéré à toi et à tes collègues de l'académie à Vienne, concernant la manière de saisir le temps, l'instant, en dessinant « en temps limité »*[75].

[75] Concernant la manière de saisir le temps, l'instant, en dessinant « en temps limité », en otra occasion, en el año 2005 y dans l'Œuvre multiorgasmique individuelle, je me suis employée à créer des orgasmes en tant qu'instants de liberté du corps pour permettre au corps de se manifester, c'est pour cela que j'ai eu recours à l'autoérotisme, pour créer une action picturale gouvernée par la corporalité bioénergétique. Tandis que pour l'Œuvre multiorgasmique collective j'ai dû chercher un enchaînement plastique entre les processus poïétiques de l'expression orgasmique de plusieurs individus, afin de substituer la création de l'artiste en solitaire par l'enchaînement entre les réponses sexuelles émancipatrices de plusieurs participants qui sont autant de représentants de ce qu'est le sujet social.

C'est cet orgasme produit par l'autoérotisme du sujet social représenté par tous les participants de l'Œuvre multiorgasmique collective, qui constitue en soi le sujet esthétique. Le sujet esthétique est, d'un point de vue poïétique, l'enchaînement entre des corporalités émancipées, la corporalisation de ce que Marx puis Hinkelammert ont appelé le *Sujet Corporel avec des Besoins*, dont Marx dénonce là l'Esprit de la modernité rationaliste, dont Reich affirme qu'il séquestre l'expérience du *Ça* et rejette la dimension corporelle de l'expérience cognitive.

En ce qui concerne la sexualité des personnes, l'expérience esthétique de cette sexualité passe nécessairement par la corporalisation de la contradiction générée par toute relation au sein de laquelle la sexualité du sujet est humiliée, méprisée et asservie. Or pour que le sujet reconnaisse

Lorsqu'elle eut fini de dire cela, je m'assis au bord de cette fenêtre. J'y appuyai mon dos et fermai les yeux. Je me demandai comment l'esprit de ma sœur récemment réveillée organisait le temps et les calendriers. Elle avait tant fois perçu mon arrivée comme si elle venait de me revoir après une longue période, que j'en vins même à me demander si ce n'était pas mon esprit qui se réveillait plutôt que celui de ma sœur. Puis j'oubliai la question ou je m'égarai dans un souvenir et me retrouvai soudain de nouveau dans un corps avec phallus et sans vulve. J'étais à nouveau dans cette maison où j'avais vu le reflet de mon phallus et mon visage orgasmique dans le reflet d'un miroir. La maison en question avait plusieurs fenêtres par lesquelles on voyait au loin une gare de chemin de fer. Soudain je n'étais plus nue en train de me masturber et de peindre ma silhouette orgasmique, mais assise sur un banc, regardant vers la gare, des feuilles de papier et le fusain à la main. Je restai un moment à regarder la feuille de papier, le fusain et la main avec laquelle je venais de me masturber quelques minutes auparavant.

Mon attention fut de nouveau attirée par la fenêtre, la gare et les rails de chemin de fer que je voyais disparaître dans le lointain. C'était le vacarme du train qui m'attirait à la fenêtre, tout en m'assourdissant. Je concentrai alors ma perception visuelle sur l'instant même où je le vis entrer depuis le point de fuite de l'horizon, et je le détachai du lointain, afin de l'abstraire du contexte et de capturer son image en mouvement, à peine une seconde de son existence. Par la suite, je ne le vis pas arriver en gare et s'arrêter, car bien qu'étant toujours à la fenêtre, ma mémoire picturale avait décidé de se figer en cet instant où le train était encore en mouvement. J'abandonnai l'horizon à la fenêtre et je le transposai sur le papier avec la plume d'encre noir qui était mon seul transport du souvenir au présent.

Dans une autre tentative de décomposer le temps en instants, je détachai une image du train en mouvement et celle de la tombée du jour, qui est un autre mouvement, juste au moment où le soleil se couche. L'instant fut alors dissocié de

---

cette humiliation, ce mépris et cet asservissement de sa sexualité, il lui faut reconnaître que sa sexualité, ses besoins et ses capacités sexuelles sont le fruit non seulement d'une construction sociale, mais aussi de sa physiologie.

Dès lors qu'un sujet critique se reconnaît comme « sujet corporel avec des besoins » et pousse cette reconnaissance jusqu'à ses ultimes conséquences, il est considéré comme un sujet esthétique par le criticisme et l'art biocritiques. L'appropriation corporelle à travers l'autoérotisme créateur de plaisir sexuel implique également la reconnaissance de la capacité poïétique du corps du sujet autonome, bien au-delà de la capacité poïétique du sujet social, celui qui est nécessairement hétérosexuel, dont la sexualité est uniquement reproductive et qui rejette le plaisir sexuel ou certaines formes de celui-ci, car c'est ce que lui a dicté la culture de la sexualité en Occident tout au long de sa socialisation.

Dans ce cas, l'art découlant du biocriticisme envisage plusieurs voies d'appropriation corporelle, même si les œuvres multiorgasmiques sont axées sur l'appropriation corporelle à travers l'autopoïétique du plaisir sexuel du sujet social et non sur les décisions du malade ou du moribond qui souffre. D'autres œuvres d'art et de biocriticismes s'intéressent à la poïétisation du Sujet esthétique découlant de l'appropriation corporelle du moribond ou de la douleur du malade. C'est notamment le cas de la série d'art textile que j'ai réalisée entre 2007 et 2008 intitulée « Bordando mi cuerpo » (« Brodant mon corps »), ainsi que des œuvres d'art-vidéo liées aux poèmes que j'ai publiés au Mexique en espagnol dans le livre intitulé : « A mi hermana. De moribundas y esperanzadas » (« À ma sœur. Moribondes et pleines d'espoir »).

la machine et de la nature, mouvements dont la temporalité échappait à mon contrôle, et je me souvins un peu plus de la carte sur la main des mortels décorporalisés.

Le train continua à siffler, ou peut-être était-ce ma sœur, je ne savais pas si c'était elle qui avait sifflé dans mon rêve ou si nous étions réellement situées près d'une gare de locomotive.

> —*Cela n'a plus d'importance* —dit ma sœur, avant de poursuivre— *et cela n'avait pas d'importance non plus lorsque les poétesses nées avec un phallus et sans vulve ne se souvenaient pas de la carte. Car elles en avaient l'intuition et elles ne cessèrent de chercher jusqu'aux ultimes conséquences. Tes intuitions par exemple, ou celles de ta réincarnation au début du XX*e *siècle — lorsque tu étais Egon Schiele —, étaient déjà suffisantes pour que tu associes le mouvement de la locomotive au rythme de la mutation dans la nature et chez l'être humain enchaîné à cette dernière. Au cours de ces premières recherches, grandes étaient les révélations que tu ne comprenais peut-être pas et dont tu ne te souviens plus. Mais cela n'a pas d'importance. C'est pour cela que je siffle, pour t'aider à t'en souvenir.*

Et elle continua à siffler avec un tel souffle que je me demandais comment ses poumons pouvaient contenir autant d'oxygène ; ou si c'était la confusion de souvenirs qui souhaitaient remonter à la surface de ma conscience du présent, ou de ce que je parvenais à reconnaître comme étant le présent.

Il était clair pour moi que j'étais venue rendre visite à ma sœur parce que cela faisait longtemps que je ne l'avais pas vue. Si je l'avais perdue ou abandonnée, je ne m'en souvenais plus ou je ne le savais pas. Je me souviens seulement qu'elle m'avait manqué, que je l'aimais, même si sur le moment je ne me rappelais pas de notre enfance ou de notre jeunesse – pas plus de la sienne que de la mienne –. Et elle était là devant moi allongée, me regardant et parlant, peu importe de quoi, cela n'avait pas d'importance pour moi. Elle pouvait dire ce qu'elle voulait, vérité ou mensonge, tout ce qui importait – *m'importait* – c'était qu'elle m'avait manqué, que je l'aimais et que nous étions de nouveau proches et presque unies, ou du moins enfin réunies. Elle continua à parler :

> —*Dans cette réincarnation tu as pressenti, comme un désir pictural, ce qui allait par la suite proliférer comme mécanisme photographique. Tu pressentais la contradiction, la négation des perceptions « libératrices » de l'Esprit moderne et des organisateurs de la science, qui s'obstinaient à diviser l'homme en âme et en corps. Ton œuvre critiquait l'Esprit moderne, qui au nom du progrès privilégiait et isolait la raison de la Trinité créatrice. Le feu de cette locomotive te rappelait le feu prométhéen, où se rencontraient dialectiquement les éléments de la Trinité poïétique. Mais tu ne t'es pas sédentarisé dans la locomotive, tu as critiqué le progrès qui représentait une sédentarisation de la spirale du temps. Tu as créé une image saisissant le paradigme de la Modernité et installé le spectateur dans le dilemme de l'instant créateur de la Trinité, présent aussi bien dans la machine que dans la nature et l'univers, représenté dans cette œuvre par le coucher du soleil. Tu as capturé le crépuscule et l'aube, en cet instant précis où le ciel change*

de couleur et où le jour se transforme en nuit et la nuit en jour. Et tu as capté l'instant même du baiser entre le ciel et la terre, à travers le coït du soleil avec l'horizon ou vice versa.

Tu as pressenti et donné forme à tes intuitions afin de satisfaire un besoin que tu ne parvenais pas à comprendre. C'était le besoin de créer, l'urgence de tout poète. Car les poètes et les poétesses naissent avec une urgence à dire, ils ne savent pas pourquoi. Certains restent prisonniers d'une seule question, au seuil photographique de la description. D'autres poursuivent la question jusqu'aux ultimes conséquences. Parmi ces derniers, certains se sédentarisent dans l'action et perfectionnent la technique ; d'autres se sédentarisent dans l'Esprit et perfectionnent les sciences de l'art. D'autres encore fuient la création et nient leur existence de poètes, reléguant leur capacité créatrice. Et seuls quelques-uns ne fuient pas la question et la métamorphosent, parfois en science, parfois en autre chose, mais toujours en un mouvement de dialectique négative poïétisé en tant une critique esthétique qui prend parfois la forme d'une œuvre. Or la dialectique négative aide le mortel à se souvenir de la carte sur la main du microcosme. Il t'a cependant fallu naître avec un phallus et une vulve pour chercher et trouver. Pour te demander et te souvenir.

—De quoi ? —lui demandai-je—, et elle me répondit :

—Le corps humain et la carte sur la main qui mène au territoire des questions sur les sexualités oubliées, humiliées, rabaissées et méprisées au sein d'une société donnée ou d'une civilisation quelle qu'elle soit, telles que la pansexualité oubliée de l'être humain, l'invisibilité des transsexuels, homosexuels, lesbiennes, transgenres, etc., la subordination et le mépris de la femme par le patriarcat, le dégoût envers les fluides du corps, la réprobation de la masturbation et de l'orgasme, parmi tant d'autres questions.

Ma sœur poussa un profond soupir, exhala et me dit de nouveau :

—Je suis contente que tu sois venue ! Je t'attendais.

Je m'écartai du rebord de la fenêtre ou je m'étais assise et reposée. Ma sœur continua à contempler l'horizon découpé par le cadre de la fenêtre, puis elle ferma de nouveau les yeux et demeura en silence. Je retournai à la fenêtre et posai mes mains sur le rebord qui m'arrivait quelques centimètres au-dessous du pubis. Je m'assis sur le rebord et m'appuyai sur le côté droit de la fenêtre. J'y appuyai également ma tête et me mis à humer le parfum de mes doigts. Seulement à humer et à disloquer l'horizon en cherchant je ne sais trop quoi, je ne m'en souviens pas.

—En te réincarnant à Egon Schiele en ce XIX^e^ siècle dans un corps sans vulve, tu as été envoûtée par le Jugendstil. De telles étapes jalonnent tous les chemins de celui qui cherche, et qui ne trouve rien d'autre que le désir de continuer à chercher. Il t'a semblé que le Jugendstil était, dans ta quête, une autre forme pressentie sur l'horizon : le monde entier, le social et la nature dévorant le sujet, l'homme, la femme, les enfants, les maîtres. Et parmi tous ces aliments, toi-même, avec ta quête et tes rencontres. Et tu t'es souvenu, laissant un témoignage de ton

souvenir dans tes peintures à l'huile du Jugendstil. Et tu as fait le portrait d'autres en train de se masturber. Tu as détaché de la chosification le portrait du sujet et son instrument, l'esprit et la main pour découvrir. Tu ne savais pas quoi, mais tu t'es souvenu que tu voulais le sauver.

—Sauver ? Sauver quoi ? lui demandai-je en l'interrompant.

—Le souvenir, ma sœur. Le souvenir en tant qu'expérience de se souvenir. Car il est possible de se sauver, après tout, dans le souvenir. Tu as fait le portrait d'Anton Peschka, de Max Oppenheimer et de la Trinité complète. Tu t'es souvenu du corps et tu l'as dissocié de tout contexte, du temps même, de l'espace. Tu as réuni le temps de la machine et du monde entier avec sa nature et ses choses dans le temps du corps. Un temps que tu connaissais déjà, que tu avais oublié mais dont tu étais en train de te souvenir.

Tu as cherché et imploré à genou, devant ton propre corps exposé dans le reflet d'un miroir. Tu as mené ta main créatrice au phallus excité par la recherche, tu t'es caressé et l'a frotté de nouveau. Tu as synthétisé le temps de l'univers entier dans l'instant où explose ton corps lorsqu'il sent qu'il meurt disloqué dans le feu d'un orgasme. Mélange de douleur et de plaisir, incontrôlable désir de découvrir et de créer en même temps.

Tu as réuni le souvenir et la construction en un orgasme, fruit du créateur lui-même. Tu as compris l'Esprit moderne et l'as contrarié en corporalisant la hiérarchie entre esprit et corps. Tu t'es souvenu et a laissé un témoignage de ce que le corps t'a dit, le tien et celui d'autres sur le chemin de la carte qui est le chemin de la création. Tu as fait le portrait du mécanisme vulvaire, de la masturbation, du toucher. Tu t'es souvenu et tu as cherché l'instant en toi, dans ton corps. Tu as appliqué le mécanisme de la création.

Tu as cherché à perpétuer l'instant en un portrait, comme celui de la tombée du jour à Vienne, comme le passage du train et l'orgasme des autres, hommes et femmes. Tu voulais faire le portrait du corps ou de la parole corporelle que les corps prononcent en à peine une seconde, ou un peu moins. Tu désirais saisir l'instant d'explosion poïétique d'un corps – où se mêlent le plaisir et la douleur – et tu es parvenu à le faire. Puis tu as montré les paumes de tes mains à tes yeux et tu n'as pas trouvé.

Malgré cela, tu as expérimenté d'autres mécanismes d'intensité, cherchant à trouver et créer de nouveau l'instant de cet orgasme. Tu as cherché dans la danse, dans la lutte, et tu as saisi l'instant de diverses activités corporelles dans lesquelles tu trouvais la négation de la machine par le Jugendstil corporalisé.

Tu as également cherché l'instant d'appel corporel, et à gesticuler dans les pleurs d'un nouveau-né. En analogie avec l'instant de protestation du corps contre la répression et l'humiliation à laquelle, tu le pressentais, l'Esprit moderne le soumettait.

Puis tu as cherché dans les mélanges des autres corps, dans la masturbation d'hommes dont tu as fait le portrait. Et tu es revenu infiniment au tien. Mais tu n'as cessé de chercher dans les corps de l'autreté. Tu voulais te souvenir, sans savoir de quoi. Mais tu as poussé ta quête jusqu'aux ultimes conséquences des mélanges. Tu as épuisé les méthodes et les combinaisons de fluides. Et tu es parvenu un jour à révéler une fraction de la carte sur ta main. Tu n'as cependant pas pu en faire le portrait avant de mourir de nouveau dans cette réincarnation car tu cherchais quelque chose que tu n'étais pas destiné à trouver dans la quête de cette vie.

Ma sœur demeura silencieuse un moment, et ferma les yeux. Je restai debout au pied de son lit, sans faire obstruction à la lumière qui entrait par la fenêtre et illuminait son corps. Puis elle rouvrit les yeux, croisa mon regard et me dit :

—*Je suis contente que tu sois venue ! Je t'attendais.*

Je fus alors convaincue du fait que ma sœur était plongée dans une grande confusion ; mais je pensai également que ces répétitions pouvaient être des laps de temps qui se succédaient comme autant d'exorcismes de la mémoire égarée, la sienne ou la mienne. Des moments du passé qui revenaient au présent parce que dans cette conversation il était question de la spirale du temps. J'entendis alors le sifflement de la locomotive qui s'approchait, cette fois ce n'était pas le sifflement de ma sœur. Je tournai la tête et le corps entier vers la fenêtre. Je me dirigeai vers elle. Soudain, tout s'obscurcit, et cette noirceur enveloppa entièrement ma perception visuelle. Je fermai les yeux un instant afin de contrôler ce changement si soudain de luminescence. Puis je les rouvris et m'aperçus qu'en face de moi, sur l'horizon encadré par cette fenêtre, passaient quelques nuages épais qui obstruaient le passage de la lumière solaire vers mes yeux. J'entendis alors une déflagration qui me renversa.

[IMAGES D'AUTEUR PAS DISPONIBLES SUR LA VERSION D'INTERNET]

[IMAGES D'AUTEUR PAS DISPONIBLES SUR LA VERSION D'INTERNET]

X. Wilhelm Reich et les corporalités abjectes chez l'*Orgon*.

Il y eut un grand fracas et un choc violent me projeta à terre sur l'herbe qui couvrait le sol derrière moi. Le vacarme de cette déflagration m'assourdit durant plusieurs minutes et un bruit de coquillage envahit mes perceptions visuelles, qui peinaient à se clarifier, enveloppées d'un léger nuage blanc. Je sentis mon corps allongé sur l'herbe, et battis plusieurs fois des paupières. Je répétai ce clignement d'yeux espérant retrouver ma capacité auditive grâce au mouvement de mes paupières. Je vis se disperser le nuage ou la brume, qui caressait mon visage de sa douce humidité. J'aperçu un horizon lointain au-dessus de moi, composé de nuages gris clair qui devinrent bientôt gris foncé. Une légère bruine commença à tomber, je laissai mon corps et mon visage s'humidifier. Je n'entendais rien. Puis j'entendis un son venant d'un coquillage. Il commença à pleuvoir sur mon visage, je laissai entrer les gouttes dans mes yeux et mouiller ma rétine. J'ouvris la bouche et les gouttes mouillèrent ma langue. J'ouvris les bras en croix, et sentis la rugosité de l'herbe devenir une caresse de mousse sur mes bras nus. Je sentis également les rivières qui coulaient entre ma peau et l'herbe. Je m'abandonnai à la caresse, aux sensations sur ma peau et je me souvins qu'auparavant, un jour, il y a très longtemps, j'avais déjà vécu cet instant. Quand ? Je ne voulais pas le savoir, je voulais juste prolonger ce moment et cette caresse humide qui m'enveloppait, me mouillant telle une plante grimpante de velours tiède ; transformant mes vêtement en branches aux feuilles de paumes et de doigts, couvrant tout l'espace de ce qui était ma vie en cet instant : la peau de mon corps.

—Au seuil du XX^e^ siècle allaient naître tant de poétesses au corps sans vulve, qu'elles allaient orienter leur poésie vers des voies scientifiques, non pas pour structurer la carte, qu'elles ne connaissaient pas, mais parce qu'elles pressentaient le besoin d'émanciper le corps. Ainsi réincarnées en hommes et en femmes de science, elles réfutèrent les connaissances organisées sur le corps qui ne donnaient pas la parole au corps.

Tu cessas d'être Egon avant que le corps d'Egon Schiele ne mourût et tu te réincarnas en Wilhelm Reich quelques années plus tard. Car on ne meurt jamais définitivement. On naît plusieurs fois – y compris au cours d'une même vie – et on existe pour toujours, ou au moins le temps dont on parvient à se souvenir de l'avant et de l'après.

Étant Wilhelm, tu n'allais pas tarder à manifester ta quête en te souvenant de l'histoire des générations sans mémoire. C'était l'époque où la psychanalyse était légitimée scientifiquement en tant que co-fondatrice du paradigme de la construction sociale du sujet et de la sexualité du sujet au sein des sciences sociales. Mais ta conception de la psychanalyse, avec sa lecture marxiste d'une économie sexuelle, s'est démarquée de l'orthodoxie freudienne. Tu as pris tes distances par rapport à la position moins politisée et aux méthodes psychanalytiques de Freud, qui après avoir utilisé des méthodes cathartiques, explosives, était passé à des méthodes plus intériorisées, trop sédentarisées à ton goût sur le plan verbal. Ces méthodes te semblaient trop bourgeoises, car Freud travaillait avec la bourgeoisie hystérique de Vienne. Tu l'as taxé de « psychologue

de divan », car tu sentais une trop forte concentration de sa méthode sur l'aspect verbal et narratif, et un abandon total de la voix du corps. Tandis que toi tu t'intéressais aux personnalités rigides et au corps, notamment celui qui montre sa rigidité, son inhibition et son refoulement pour se protéger. Tu considérais que de telles expressions corporelles dénotaient une personnalité malade ayant tendance à exploser pour avoir trop contenu ses émotions. C'est pourquoi tu as travaillé avec le corps à l'aide de méthodes expérimentales et reconnu une explication anatomique de l'obstruction des sensations énergétiques, dans les zones du corps similaires à celles que l'hindouisme et d'autres cultures asiatiques connaissaient comme des chakras.

Pour toi ces chakras étaient des anneaux musculaires de conduction énergétique à travers le corps humain. Tu défendais l'idée selon laquelle ces anneaux musculaires pouvaient être obstrués lors de la construction sociale de l'individu au sein d'une culture de contrainte corporelle. Tu affirmais qu'une culture inhibitrice de la capacité poïétique de la personne produisait des sujets malades, incapables de produire et de créer corporellement des connaissances sur le corps, des sujets incapables de reconnaître et de laisser s'exprimer l'Esprit poïétique de la Trinité créatrice de bioénergie. Ces sujets malades, expliquais-tu, étaient également ceux des générations à la mémoire oubliée et notamment les générations nées et découlant de l'Esprit de la Modernité occidentale.

Avec ta proposition d'économie sexuelle, tu as politisé l'orgasme. Tu as critiqué la psychologie de masse et la « famille patriarcale » en tant que formes et institutions responsables de la construction sociale d'une économie sexuelle contraignante et inhibitrice de la capacité orgasmique du sujet moderne. Tu cherchais, à travers l'expérimentation corporelle, à démontrer que le corps et la sexualité humaine sont le fruit de l'enchaînement entre les pulsions primaires et secondaires, entre la biologie et la culture. Dualité à laquelle le sujet peut participer poïétiquement, rendant possible la Trinité créatrice d'elle-même, de son corps et de sa sexualité et de son propre moi en une dialectique négative vis-à-vis du moi désigné socialement.

Tu as appelé la bioénergie Orgon ou énergie orgonique : l'énergie sexuelle, l'énergie vitale et l'énergie créatrice que tout corps génère de par sa propre nature poïétique. Tu as affirmé que l'humain a besoin que cette énergie s'exprime avec son propre langage et non pas seulement à travers la raison. Tu assurais que les générations de mortels sans mémoire avaient besoin de corporaliser le souvenir de leur capacité bioénergétique à construire leur propre moi et de reconnaître leur conscience pansexuelle, et c'est ce que tu t'es employé à démontrer lorsque tu étais Wilhelm Reich.

Tu défendais l'idée selon laquelle la santé mentale d'une personne pouvait être mesurée à l'aune de son potentiel orgasmique. Tu étais convaincu que l'être humain naissait avec une capacité innée à créer la connaissance sur son corps, et que c'était une culture restrictive qui le limitait tout au long de la formation de son surmoi *sexuel, au cours de l'enfance et de l'adolescence. Tu affirmais que les symptômes névrotiques, tout comme les traits de caractère, étaient des canaux – dans l'anatomie du corps – qui lorsqu'ils étaient obstrués ne permettaient pas la*

circulation et l'exfoliation de l'énergie sexuelle. Tu as cherché une thérapie visant à dégager les voies d'expression de l'énergie sexuelle contenue ; une thérapie visant à venir à bout des blocages de la sexualité chez chaque sujet, afin que son énergie circule librement à travers les canaux naturels du corps.

Tu t'es souvenu que le canal naturel de cette énergie sexuelle était l'orgasme génital, c'est pourquoi ta thérapie consistait à aider tes patients à se libérer de tous les symptômes perturbant leur capacité orgasmique, afin de libérer leur énergie sexuelle. Tu proposais alors l'Orgonomie, qui n'était autre chose qu'une thérapie de retrouvailles entre le patient et son corps, jusqu'à ce que le patient lui-même parvienne à vivre, ressentir et connaître l'orgasme, que tu considérais comme l'une des formes les plus essentielles de la circulation et de la production d'énergie sexuelle de l'individu.

En 1962, tu as publié ton ouvrage « La fonction de l'orgasme », dans lequel tu décrivais ce dont tu te souvenais de la carte, organisant tes observations comme un psychanalyste et informant sur la carte dans le langage structuré de cette nouvelle science appelée Psychologie. Tu affirmais dans tes textes que l'orgasme sexuel, pleinement réalisé et ressenti, était indispensable à la santé mentale de tout individu, et tu soutenais que cette économie sexuelle s'appliquait autant aux hommes qu'aux femmes. Tu assurais que le sujet malade, celui qui explose à cause des inhibitions émotionnelles refoulées est les plus souvent un sujet dont la biographie de formation corporelle et psychique a été contraignante parce qu'on ne lui a pas permis la production sensuelle de connaissance sur son corps. Tu ne mentionnais pas les hermaphrodites, lesbiennes, intersexuelles et des autres formes poïétiques de la sexualité humaine mais tu critiquais toute psychanalyse contribuant à la reproduction du patriarcat, comme le faisait la théorie psychanalytique de Freud.

Tu avais eu Freud comme professeur en 1919 et tu partageais certains de ses principaux préceptes, comme celui concevant la libido ou l'énergie sexuelle comme une source essentielle du développement vital d'un individu. Toutefois, tu te démarquais de Freud en considérant qu'aussi bien le genre d'un individu que les blocages dans le corps – qui entravent l'expression de l'énergie sexuelle –, sont des constructions sociales du corps qui trouvent leur origine dans les répressions sexuelles et corporelles vécues au cours des différentes phases de l'enfance et de l'adolescence de chaque personne. Contrairement à Freud, qui orientait clairement ses recherches vers le plan de la Psyché, tu axais tes recherches sur le plan corporel, donnant ainsi une reconnaissance épistémologico-cognitive et scientifique au mot corps.

Tu as suggéré d'écouter le corps afin de le mettre en communication avec l'environnement naturel, afin d'éviter cette dislocation que tu avais pressentie étant Egon Schiele, à travers le Jugendstil. Mais ta principale divergence avec Freud portait sur sa position exposée en 1931 dans l'ouvrage intitulé Malaise dans la civilisation*. Dans cet ouvrage, Freud proférait des généralités sur l'origine et la continuité de la civilisation occidentale. Freud y affirmait notamment que la civilisation occidentale avait été construite sur la base d'une répression sexuelle et de la « sublimation » des pulsions sexuelles ; et il osait*

affirmer que la répression était nécessaire à la création, au maintien et au progrès de ladite civilisation. Il assurait que l'humanité entière devait « sublimer » ses besoins sexuels et dévier cette énergie mentale vers des objectifs sociaux que Freud qualifiait d'« acceptables » pour le « progrès» de la société. Des objectifs que tu as résolument critiqués et combattus, tant tu les considérais comme une forme d'idéalisme obéissant avant tout à la morale bourgeoise à laquelle appartenait Freud.

Ce qui te dérangeait le plus dans l'œuvre de Freud, c'était l'omission qu'il faisait de la potentialité poïétique cognitive et épistémologique du corps en tant qu'expression cognitive de la capacité et du besoin autopoïétique de l'individu réel, ainsi que son penchant pour un rationalisme ignorant. Il dévalorisait l'énergie sexuelle en taxant tes théories psychanalytiques d'« insensées » et d'ésotériques, et encourageait une « exploitation de l'homme par l'homme » en prônant la soumission et la résignation des mortels face à un rationalisme qui désensualisait et décorporalisait la production de connaissance au sein de la science, mais aussi la construction de connaissance du sujet dans la vie quotidienne en vue d'un « progrès » culturel pour lequel la justice n'était pas synonyme de liberté de l'individu et qui opposait le pouvoir de la communauté au pouvoir de l'individu – ce dernier étant considéré comme une force brutale –, afin de substituer le pouvoir de l'individu par celui de la communauté, de telle sorte que le développement et le progrès consistait – pour reprendre l'expression de Freud – « en ce que les membres d'une communauté se limitent dans leurs possibilités de satisfaction » [76]. Ainsi, plus le progrès culturel d'une société était important, plus grandes étaient les limites des possibilités de satisfaction de l'individu, de liberté de l'individu, de pouvoir de l'individu. Freud allait jusqu'à affirmer dans son œuvre Malaise dans la civilisation : Le prix à payer pour la culture est une perte de bonheur, à cause de l'élévation du sentiment de culpabilité »[77]*.*

Freud faisait ici référence à un « développement culturel » collectif basé sur des conditions sociales de contrainte, assurant le maintien d'un ordre social favorable à la bourgeoisie, et basé sur l'oppression corporelle et psychique du sujet. Un bonheur au nom duquel l'humain non bourgeois devait accepter, en se résignant et en se sublimant, les conditions sociales qui humiliaient, asservissaient et méprisaient son propre corps ; et tout cela, soi-disant pour le « bien commun » de la société. Comme si le bien corporel, le bien du sujet devait nécessairement et obligatoirement être contraire au bien du groupe social. Pis encore, Freud affirmait que la sublimation des possibilités de satisfaction des pulsions sexuelles non culturelles – celles que tu as qualifiées de bioénergétiques – était la meilleure manière de permettre à l'individu social de développer dans le cadre de sa vie sociale des activités psychiques « supérieures » ; il allait jusqu'à conditionner l'action créative de l'individu à la restriction des possibilités de satisfaction bioénergétique en affirmant : « La sublimation des pulsions est un trait particulièrement saillant du développement de la culture, elle permet que des

[76] Freud, 1931 : 11.
[77] Freud, 1931: 146.

activités psychiques supérieures, scientifiques, artistiques, idéologiques, jouent dans la vie de culture un rôle si important » [78]

Ainsi cette citation de Freud associait-elle la sublimation à une forme de biopouvoir justifiant la contention de la bioénergie à des fins psychiques « supérieures », et suggérait de ne pas exfolier corporellement la bioénergie mais plutôt de la sublimer à travers des exercices psychiques supérieurs en faisant abstraction de la corporalité incarnée, dans les domaines de la science, de l'idéologie ou de l'art. Or une critique esthétique de cette affirmation freudienne pourrait au contraire considérer l'usage prééminent de la bioénergie exfoliée corporellement comme un matériel préalable et indispensable aux exercices psychiques que Freud considérait comme supérieurs. Il pourrait s'agir d'utiliser des témoignages sur la corporalité de l'orgasme comme matériel afin de réaliser des activités idéologiques, scientifiques et culturelles. Ce type d'art ou de science serait un art ou une science critique envers toute attitude scientifique ou artistique visant à rabaisser, humilier, mépriser et dominer le corps dans un contexte socio-historique adoptant la même attitude.

Dans ce contexte, les organisateurs de la science allaient considérer tes recherches corporalisées comme aventureuses et sans légitimité scientifique, au point de t'exclure de l'Association psychanalytique internationale, avec l'aval de Freud, en 1934, année où tu fus également exclu du Parti communiste.

Tu as lié l'explication bioénergétique de la bonne circulation de l'énergie sexuelle d'un individu aux théories de la sociologie marxiste. C'est ainsi que tu as expliqué le lien qui existe entre ce qu'il y a de plus intime chez le sujet et la société toute entière. Dans tes ouvrages, tu as critiqué les idéaux capitalistes en démontrant qu'ils produisaient des sujets à l'énergie sexuelle obstruée. Tu tenais à établir le lien existant entre l'énergie sexuelle produite par l'organisme et le cosmos, le corps appartenant au cosmos. Pour ce faire, tu as cherché les fragments de la carte dans les orgasmes de tes patients, dont tu as tenté de désinhiber l'énergie sexuelle à travers des processus masturbatoires et des thérapies entièrement corporalisées.

Je me vis de nouveau à terre les jambes ouvertes, mon corps étendu sur l'herbe, assourdi et ébloui par cette pluie qui tombait sur moi, tandis que je concentrais toute mon attention sur ma peau. Cette bruine se transforma petit à petit en une pluie qui finit par faire disparaître de mon corps les vêtements qui me couvraient. C'est du moins ce que ce que je suppose, car les herbes de mon entrejambe commencèrent à bouger, sous l'influence des premières gouttes de pluie, comme un serpent jouant avec mes testicules. Je savais sans les voir que les herbes avaient une texture lisse, car je sentais une douce caresse sur la peau de mes testicules.

Les caresses de l'herbe sur mes testicules, mes cuisses et mon corps entier paraissaient provenir de lèvres vaginales excitées, ou d'une bouche ou de la peau inférieure d'une langue. Les caresses étaient si douces et excitantes que je

[78] Freud, 1931 : 110.

m'abandonnai volontiers aux évènements que la peau de mon corps me permettait de vivre.

Après un long moment de caresses sous la pluie, je perdis connaissance. Puis je repris conscience de mon état de nudité sous cette pluie qui commençait à faiblir. J'acceptai alors de me souvenir, imitant de mes mains le mouvement de cette herbe entre mes jambes. Je caressai mon pénis avec trois des doigts de ma main droite, l'étirant encore un peu plus qu'il ne l'était déjà sous la stimulation de l'herbe et de la pluie. Je continuai à le stimuler avec ces trois doigts, remontant jusqu'au gland et redescendant par son tronc jusqu'au pubis. Je caressai la peau de l'intérieur et de l'extérieur de mes cuisses, puis mes testicules. Je suivis en harmonie l'étirement de mon phallus. L'érection de mon pénis m'obligea à utiliser les cinq doigts pour le masser en le faisant entrer et sortir de main en forme de cavité vulvaire. Je sentis alors comme si un fil partant de mon nombril commençait à s'étirer jusqu'à la gorge et j'interrompis le mouvement, attendant un peu jusqu'à ce que je sente à nouveau les caresses des herbes, avant de reprendre le processus. Je commençai à pleuvoir de nouveau. Je fermai les yeux et sentis l'explosion sous la pluie qui m'envahissait pour la deuxième fois, cette fois accompagnée de mon éjaculation. Je reposai mes bras et ma main masturbatrice sur l'herbe. Je fermai les yeux et en les rouvrant je me retrouvai soudain au milieu d'un salon, avec ce qui ressemblait à des meubles de bibliothèque. J'étais assis derrière un bureau, mon corps était toujours celui d'un homme. Et en face de moi, de l'autre côté du bureau, il y avait une femme qui me regardait d'un air perplexe.

Cette femme était habillée et elle tenait à la main un morceau de tissu ou de satin que j'identifiai comme une culotte. Il s'agissait sûrement de la culotte de cette femme. Tandis qu'elle me regardait d'un air perplexe, j'entendis ma voix qui prononçait un discours que j'avais commencé à prononcer avant même de me réveiller dans ce corps. J'avais l'impression de m'entendre parler et en même temps d'écouter une deuxième pensée. Comme s'il s'agissait de deux personnes à la fois, ou comme si j'étais un spectateur de plus assistant à cette scène.

J'entendis que j'expliquai à cette femme comment les expressions du corps non prononcées par le propre corps produisaient des blocages internes de l'énergie, qu'elle devait libérer. Je lui dis également que la seule manière de libérer cette énergie vive et réprimée en son corps était de s'aider elle-même à écouter la voix corporelle de son Soi, de son énergie sexuelle-corporelle, lui suggérant comme méthode possible l'autoérotisme ou la masturbation. Puis je me livrais entièrement à l'expérience et au conseil que je donnais apparemment en tant que thérapeute, et je m'entendis dire littéralement à cette femme, au sujet du satin qu'elle tenait à la main, la chose suivante :

> —« Déjà au cours de séances antérieures tu as mis en communication tes doigts avec tout ton corps et tu as reconnu que la zone vulvaire recèle une certaine envie de continuer à toucher, mais tu as également perçu que tu ressentais une sensation de culpabilité qui te retenait et t'empêchait de continuer. Ce rejet de ton corps survient lorsque ton Ça se trouve sous l'emprise de ton Surmoi et un Moi faiblement construit qui étouffe le *ça*. Cela signifie que ta morale, sous forme de pulsion culturelle, soumet tes pulsions bioénergétiques. Mais

> maintenant que tu t'es résolument engagée sur la voie de l'expérimentation corporelle de l'Orgon, tu es revenue, apparemment après avoir changé d'opinion ou de question, car tu tiens ta culotte à la main. Je voudrais juste te rappeler ce que tu m'as raconté lors de ta dernière visite à l'institut. Au cours de cette séance, tu m'as dit que tu avais mis en communication ta langue avec les parties du corps que ta souplesse corporelle te permettait d'atteindre. Tu m'as également dit que cette séance t'avait laissé une sensation d'absence pour ne pas avoir pu atteindre avec ta langue et tes lèvres d'autres zones de ton corps que tu aurais aimé pouvoir explorer et goûter. Au cours d'une autre séance, tu as utilisé la salle aux miroirs afin de mettre en communication tes yeux avec tout ton corps ; au cours de cette dernière séance, tu as reconnu être passée de la honte au besoin croissant de voir différentes positions de ton corps nu et excité. Tu t'es également proposée de chercher, au cours des prochaines séances dans la salle au miroir, à voir le plus possible les orifices de ton corps. Enfin, tu as décidé durant plusieurs séances de continuer à approfondir le goût et le toucher, et plus particulièrement avec ta langue sur la peau et avec le mouvement de tes doigts stimulant ton clitoris, ta vulve et ton anus. »

Je terminai alors de parler avec une voix que j'écoutais comme s'il s'agissait de la voix d'une pensée. Puis je vis comment le visage et le regard de la femme perdait de sa perplexité, et perçus que sa respiration s'apaisait et que ses sourcils et son front se détendaient. Je crois que face au souvenir que j'évoquais – qui n'était autre chose que ce qu'elle m'avait raconté au cours de précédentes séances – elle semblait se réapproprier son propre souvenir et devenir ainsi plus sûre d'elle.

Par la suite, la culotte à la main, elle partit de nouveau du seuil de la salle d'analyse orale vers l'une des salles adjacentes. Elle ne dit rien, mais on pouvait clairement lire sur son visage la ferme résolution de quelqu'un qui a décidé de faire quelque chose, de vivre quelque chose, et elle seule savait comment le faire. Je la laissai partir sans rien dire et me proposai d'attendre qu'elle me fasse part de ses nouvelles réflexions à son retour.

Dans cet institut de l'Orgon, il y avait plusieurs portes donnant sur des salles aux différentes caractéristiques que cette femme connaissait bien, car elle avait déjà travaillé sa thérapie au moins une fois dans chacune d'entre elles. Je ne sus pas quelle salle de l'Orgon avait choisie cette patiente ce jour-là. Je ne le sus pas car dès lors que le patient sortait de la Salle de la Réflexivité, je ne le revoyais plus jusqu'à son retour volontaire dans cette salle. Car tous les patients de l'Orgon savaient qu'à chaque séance – à l'exception de la première – ils étaient libres de choisir parmi les salles de thérapie que l'Orgon offrait aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur du bâtiment. Car les espaces de thérapie n'étaient pas précisément ni exclusivement des endroits isolés ou fermés, il y avait également des espaces situés à l'extérieur de ce bâtiment consacrés à la thérapie orgonomique, ou corporelle, reproduisant les conditions environnementales des différentes saisons de l'année. Et chaque lieu, où qu'il soit situé, était doté des éléments architecturaux et de design étudiés pour permettre au patient de construire graduellement une dialectique avec son corps dans une intimité totale afin de construire son propre autoérotisme ou simplement de le reconnaître et de le retrouver.

Tous les espaces de thérapie situés à l'intérieur de l'Orgon étaient directement reliés à un couloir menant à la Salle de la Réflexivité, mais ce couloir donnait également sur une porte permettant de sortir directement de l'institut. Les patients qui le souhaitaient pouvaient ainsi sortir par cette seconde porte, sans avoir à passer ou à revenir à la Salle de la Réflexivité. Seule une salle intérieure était divisée en deux : c'était la salle de thérapie visuelle, qui possédait deux extensions. La première moitié du salon de thérapie visuelle, la plus proche du couloir, n'avait aucune ouverture laissant passer la lumière. La seconde était identique à la première, à ceci près qu'elle possédait une fenêtre. De sorte que l'utilisation de l'une ou l'autre des salles de thérapie visuelle dépendait uniquement du goût ou du désir du patient de choisir entre l'éclairage naturel ou artificiel, les deux salles étant par ailleurs recouvertes de miroirs aux extrémités – il y avait même des portions de sol recouvertes de miroirs –, mais pas dans leur totalité. Le tout était tapissé d'un matériel transparent et résistant, agréable au contact avec la peau et moins fragile qu'un miroir en verre, qui jouait le rôle de tampon entre le sol couvert de miroirs et le corps du patient.

Après que cette patiente eut fermé la porte de Salle de la Réflexivité en sortant, on entendit successivement deux autres portes se fermer. Il était ainsi impossible de savoir si elle était entrée dans la salle aux miroirs, car la première porte pouvait être celle de n'importe quelle salle reliée au couloir et la seconde pouvait être celle d'une autre de ces salles ou encore la porte de sortie vers l'extérieur, qui permettait à la patiente d'accéder aux espaces extérieurs de thérapie, mais aussi de quitter définitivement les lieux. Or comme il y avait une chance sur trois que les patients décident de partir, je n'attendais pas leur retour et il n'existait pas de délais précis pour que le patient revienne à la Salle de la Réflexivité. Car l'utilisation des espaces de thérapie corporelle n'était pas limitée dans le temps. Chaque patient y restait le temps qu'il souhaitait et dont il estimait avoir besoin. De sorte que lorsqu'un patient quittait la Salle de la Réflexivité, je n'attendais pas son retour, qui était toujours une surprise. Dans le cas de la femme au tissu de satin, après avoir entendu le bruit de la dernière porte et alors que j'étais encore assis à mon bureau, je regardai le ciel bleu par la fenêtre qui se trouvait devant moi et me concentrai sur la plénitude de l'azur de ce jour d'été. Je me dis qu'il devait être onze heures passées.

— *Lorsque tu étais Wilhelm Reich, des hommes et des femmes d'âges variés allaient visiter ton Orgon, installé dans cette maison où tu te proposais de démontrer scientifiquement que l'Orgonomie était une thérapie efficace pour guérir la névrose ainsi que d'autres maladies psychologiques découlant du manque de circulation de l'énergie sexuelle au sein de l'organisme humain.*

Ta thérapie encourageait les patients à corporaliser la connaissance de leur corps, en un va-et-vient entre l'expérience corporelle et la réflexivité psychique, enchaînées dans ce qu'Octavio Paz qualifiait de réflexion incarnée. Tu as qualifié ce genre d'analyse de « caractériologique ». Ainsi tu étais sûr de pouvoir aider tes patients à devenir, par eux-mêmes et grâce à la thérapie caractériologique, des individus corporellement et psychiquement sains, vivant librement leur sexualité, sans traumatismes et sans inhibitions.

Tu n'étais pas d'accord avec la rationalisation sédentaire de la guérison du corps. Tu pressentais que pour soigner la sexualité d'un sujet – qui est en soi et par essence une expression corporelle – le patient devait redécouvrir ou découvrir son Esprit poïétique. Il te semblait incohérent de chercher à guérir les traumatismes du corps en se limitant à amener à la conscience les apprentissages inhibiteurs de la biographie du patient. Car tu considérais que le Moi névrosé et le corps chosifié ne pouvaient guérir avec la seule psychanalyse, qui se contentait de récupérer et de structurer les souvenirs biographiques inhibiteurs. Tu te méfiais de la prépondérance de la raison sur le corps que la psychanalyse freudienne légitimait comme thérapie, car elle reproduisait la dualité promue par l'Esprit moderne qui avait contribué à forger des générations entières de névrosés.

Il devait être un peu plus de deux heures de l'après-midi. J'avais oublié d'ingérer des aliments, ne voulant pas me distraire de cette lecture, car je révisais ce que j'avais écrit et observé chez ma patiente de ce matin. Cela devait faire plus de deux heures qu'elle était sortie de la Salle de la Réflexivité, quand j'entendis une première porte s'ouvrir, puis une deuxième. C'était la patiente, qui après sa séance de thérapie corporelle – qu'elle avait sans doute réalisée dans la salle aux miroirs car j'avais entendu deux portes se fermer – revenait à la Salle de la Réflexivité. Elle entra dans la salle sans dire un mot, le visage détendu et ne portant plus le satin à la main. Elle s'assit et j'observai qu'elle s'installait à son aise et commençait à dire :

—« Je l'avais imaginé dès l'instant où j'étais partie de l'Orgon après ma dernière séance : associer mes caresses et mes yeux et me voir en train de toucher mon corps. Je voulais aussi me dévorer des yeux. En tout cas c'est ce que j'avais imaginé qu'il se passerait – métaphoriquement, je veux dire – à mon retour. Depuis la dernière séance, je savais que je voulais choisir la salle aux miroirs pour ma thérapie physique d'aujourd'hui. On a tant parlé du corps que j'ai l'impression que le mien, même s'il m'appartient, m'avait toujours été étranger. J'ai même senti de la pitié pour lui, si abandonné et recouvert. Combien de parties de mon corps que je n'avais jamais vues. C'est un peu comme savoir qu'on a des enfants, savoir qu'on les aime, et ne jamais les voir alors qu'on vit avec eux sous le même toit, qu'on a l'habitude de les habiller, de les border et de leur donner à manger. Comme si – pour continuer avec la métaphore – mes propres enfants m'étaient étrangers depuis qu'ils étaient nés ou comme si on me les avait enlevé à la naissance ou plus tard avec tout ce que j'ai appris. Mon corps m'a rappelé mes enfants nouveau-nés, ignorés et encore inconnus. Comme si le fait de les habiller, de les border, de les nourrir ou même de les voir, faisait partie d'un processus mécanique inévitable, mais insignifiant. C'est comme ça que je vois mon corps. Je reconnais que je le nourris, que je l'habille et l'apprête tous les jours, comme un processus superficiel d'accompagnement, mais sans qu'il existe un dialogue entre nous. C'est comme si mon corps et moi on était unis sans nous connaître. Le pauvre corps, mon pauvre corps ! Si seul. J'ai de la peine pour lui, pour toutes ces années passées, sa solitude et son abandon, qui est ma propre solitude et mon propre abandon. Car mon corps a été le plus fidèle compagnon depuis ma naissance et il le sera jusqu'à ma mort. Je l'ai traité, je crois, comme s'il était un esclave, comme s'il n'avait aucun droit – c'est ça, il y a pas de meilleure comparaison : comme si c'était un esclave à mon service, à celui de mes vêtements et de tout ce que je dois faire. Et qu'est-ce qui pourrait être pire qu'être un

esclave, hé bien ce serait d'être muet, de pas pouvoir me plaindre des efforts et de la soumission que m'a imposé mon histoire – et que je me suis imposée moi-même jusqu'à il y a peu –.

C'est bien ça, je suis une esclavagiste, ou plutôt, je le suis encore parfois, sauf quand je pense aux séances de l'Orgon ou quand je m'y trouve, car c'est là que je suis rendue. Je crois que ma liberté, celle que j'ai parcimonieusement donnée à mon corps, est encore limitée aux espaces de l'Orgon, où je sais que personne va me déranger, et que personne va s'offusquer de me voir faire ce que j'y fais. Ou je devrais plutôt dire, que personne sera dérangé par ce que mon corps dit ou répond quand je le stimule avec le peu de langage que j'ai appris jusqu'à maintenant de ses réponses. Parce que je crois que chaque fois que je sors de la thérapie orgonomique, je suis motivée par l'existence d'une imagination lucide sur la construction de ma propre expérience orgasmique. Je suis motivée par la thérapie, ou plutôt par l'énergie sexuelle qui se libère en moi à travers l'orgasme ; car en sortant de l'Orgon, je pense aussitôt à ce que j'aimerais refaire ou à de nouvelles idées à expérimenter, pour connaître de nouvelles expériences d'orgasme au cours de ma prochaine séance.

Je dois aussi vous dire que j'ai pas encore osé faire de séances chez moi. J'y ai pensé mais j'ai pas encore osé. Car quelque chose m'en empêche, il y a toujours des choses à faire. Ou peut-être que je m'inhibe en pensant que quelqu'un pourrait entendre mes gémissements et penser que je suis avec quelqu'un, ou pire encore, que je suis seule. Car ça voudrait dire que je suis en train de me masturber. Et pourtant, cette fois je pense pas pouvoir attendre la prochaine séance de l'Orgon, j'avoue que je sors maintenant avec le désir de le sentir à nouveau dès aujourd'hui, même si je peux aussi bien attendre demain ou après-demain. C'est pas non plus une urgence, mais je sens une émotion agréable qui me donne envie d'aménager un espace de temps dans le courant de la semaine, un moment propice chez moi.

Durant la thérapie il m'est arrivé de penser ou d'imaginer que mes mains sont celles du dernier homme avec lequel j'ai été, que mes doigts sont ses doigts, que le phallus thérapeutique est son phallus et qu'il me parle juste au moment où je sens monter l'orgasme, ce qui a le don de m'exciter encore plus. J'imagine ses paroles et sa voix et je sens que je me lubrifie, que je mouille à l'intérieur. J'imagine qu'il me dit des choses sur mon corps – des paroles que je voudrais qu'il me dise, certaines qu'il m'a dites en réalité et d'autres que j'invente sur le moment – avec sa voix entrecoupée et excitée. Il exalte des parties de mon corps qui l'excitent, qui lui plaisent. L'essentiel de ce que j'imagine je le vois pas, je l'entends. Mais je vois également son visage par moments, son visage que je reconnais quand il est excité, et aussi ses mains, son regard de braise et son phallus en érection. J'aime le voir quand il entre en moi et promène son regard entre mon visage et son phallus et qu'il est captivé en l'introduisant complètement. Je vois son expression de saisissement et de plaisir complet. Et puis je sens que mes jambes commencent à s'activer, comme si elles étaient dotées d'une vie propre, dans une cavalcade qui intensifie mon excitation. Je continue à me masturber et je commence à entendre les battements de mon cœur de l'intérieur et je sens comme un cordon imaginaire qui s'étire de la racine de mon clitoris et se tend en reliant mon nombril et ma

gorge. Alors que je ressens l'envie d'accélérer et j'accélère, frottant le phallus artificiel en moi, heurtant la paroi supérieure de mon utérus. Car j'aime bien observer les réactions d'excitation de mon propre corps, qui est un corps de femme.

Aujourd'hui, au cours de cette expérience, j'ai d'abord approché les doigts de ma main droite de mon clitoris et j'ai commencé à me masturber. Puis j'ai imaginé la voix de cet homme qui me disait que mes fesses étaient somptueuses tandis qu'il pressait mes seins et les caressait et les léchait et les suçait en les prenant dans ses mains. Je me suis imaginé que cet homme poursuivait ses assauts contre ma vulve, jusqu'à ce que je désire me retourner à quatre pattes – et je l'ai fait, docteur – je me suis retournée à quatre pattes face aux miroirs. Et là je me suis vue, et j'ai aussi vu cet homme qui me pénétrait par derrière, alors qu'en réalité c'était moi qui le faisais à l'aide du phallus thérapeutique. Je me suis observée dans les reflets des miroirs sous tous les angles. Je me suis imaginée avec cet homme me pénétrant par derrière. Je sentais l'excitation monter au fur et à mesure que je me masturbais. Puis j'ai senti l'envie de prendre deux phallus thérapeutiques et de les mettre dans ces deux orifices tout excités. Je l'ai pensé et je l'ai fait sans hésiter une seconde. Alors j'ai senti que le cordon imaginaire s'étirait encore davantage entre mon nombril et mon clitoris. J'ai arrêté de regarder l'homme et je me suis concentrée uniquement sur les auréoles de mes seins, sur mon visage, mes fesses, mon ventre et mes seins qui pendaient vers le sol quand j'étais à quatre pattes en train de m'introduire et de faire exploser ces phallus. Alors j'ai fait abstraction de toute scène visuelle et j'ai senti à nouveau le cordon s'étirer entre mon clitoris et mon nombril et entre celui-ci et ma gorge, et mon corps s'est mis à gémir. Quand je gémis, docteur, dans ma réponse sexuelle et que je me masturbe, je sens une électricité à la jointure des doigts de mes pieds et de mes mains. Je gémis par à-coups quand je sens de petits orgasmes, mais mon gémissement est plus fort quand l'orgasme est complet. Alors mes jambes trépignent et je gémis ou je crie, je sais pas trop, car je sais pas si mes gémissements atteignent un volume très élevé. Aujourd'hui, après avoir gémi une fois lors d'un orgasme complet, j'ai voulu tout refaire afin de gémir à nouveau. Et c'est ce que j'ai fait à plusieurs reprises. Quatre fois. Voilà mon expérience d'aujourd'hui, docteur Reich. »

La femme se leva et me tendis la main pour me dire au revoir ; je pris alors sa main et la retournai, sans savoir pourquoi, tout ce que je sais c'est que je voulais trouver quelque chose que je savais que je pouvais trouver sur la paume de cette main.

XI. Autoérotisme chez l'œuvre multiorgasmique collective.

Au moment où je retournai la main de cette femme, j'eus la certitude d'avoir déjà cherché sur d'autres mains, d'avoir écouté des témoignages de gens qui s'étaient souvenus un jour de la voix du corps grâce au toucher. Je commençai alors à entendre ces voix me parler, l'une après l'autre, chacune me présentant l'image d'une personne différente devant moi ; ces personnes apparaissaient debout, face à moi et me montraient spontanément les paumes de leurs mains ; et tandis qu'elles me racontaient leurs histoires, ces histoires éloignaient mon regard de leurs visages car les lignes et les différentes images de la carte sur les paumes de leurs mains me transportaient chacune vers un espace vide qui s'ouvrait en elles, me dévoilant par la suite leur enfance ou le moment précis de leurs vies où elles avaient reconnu et oublié la voix du toucher, puis un vide se faisait : le silence, la cécité, la luminescence, la noirceur, et une image différente apparaissait entre les témoignages.

Ainsi se succédaient de nouvelles voix, certaines masculines, d'autres féminines, peut-être homosexuelles, lesbiennes, hétérosexuelles, hermaphrodites, intersexuelles, je ne sais pas. Mais chacune à leur tour elles me disaient ce qu'était pour elles la masturbation et comment elles l'avaient découverte, certaines par inspiration corporelle et d'autres – pour la plupart des hommes – parce que le fait de se masturber répondait à une sorte de pression sociale chez les jeunes et les adolescents visant à réaffirmer leur masculinité. Quoi qu'il en soit, tous s'accordaient à dire qu'ils avaient décidé de se masturber avant notre entretien et dans le cadre de cette expérience appelée Œuvre multiorgasmique collective afin d'offrir un témoignage de leurs droits cognitifs et sexuelles à travers une œuvre d'art. Les voix des participants à cette œuvre collective me disaient :

> —« La masturbation a amélioré ma capacité à me concentrer sur le plaisir et je crois qu'il y a quelque chose de poétique et de créatif dans cette recherche, sinon ça aurait pas beaucoup de sens. »
>
> —« Je crois que le besoin d'expérience, la principale étape dont j'arrive à me souvenir, c'est le premier pas, quand on s'auto-découvre, qu'on s'auto-explore. C'est une étape de la vie où on rentre pour la première fois dans ces histoires de masturbation, d'onanisme. Je crois qu'à l'école quand on est petit, on commence à entendre des choses qu'on comprend pas. Parce que quand quelqu'un me parlait de masturbation, je savais même pas de quoi il parlait ; c'est que plus tard que j'ai compris, mais en fait c'est plus quelque chose de physique qui se passe. Un jour tu t'auto-explores et tu comprends, jusqu'à ce que t'arrives à avoir ton premier orgasme tout seul. C'est quelque chose qui vient naturellement ; le premier baiser, par exemple, ça je m'en souviens, c'était aussi durant l'adolescence, c'est déjà un déclic sur le chemin de l'érotisme ; peut-être qu'on l'apprécie pas à sa juste valeur parce qu'il y a trop de pression des amis, qui disent : « Eh, faut que tu perdes ta virginité ! », « t'es encore un gosse, tu peux pas comprendre ces choses-là », des trucs comme ça. C'est là qu'on te met la pression. Je veux dire, c'est comme le fait de devenir adulte, et certains font le pas et toi tout à coup tu te retrouves à la traîne. Et c'est cette idée qu'à ce

moment précis, ce qu'on veut à tout prix c'est devenir adulte. C'est pour ça que la masturbation, c'est une peu comme une capacité à se donner de l'amour à soi-même, parce qu'après tout si on a une relation sentimentale avec l'autre, on peut aussi avoir une relation sentimentale avec soi-même et comme ça on peut compléter la sexualité avec la masturbation ; c'est les deux parties qu'on cherche, en fait. »

—« Je me rappelle avoir entendu parler de masturbation dans mon enfance, pendant les dernières années de primaire, je crois que c'était mes petits camarades les plus – comment dire ? – les plus précoces ou les plus développés qui parlaient de ça, mais moi à vrai dire, au primaire, c'était zéro. J'avais à peu près onze ans, mais quand je me suis masturbé pour la première fois c'était après, au secondaire, et je me rappelle que j'avais déjà entendu parler de masturbation, j'avais déjà entendu parler de comment s'y prendre, des descriptions, quoi, mais j'avais jamais eu envie de le faire, jusqu'à un jour où j'étais, en fait j'étais chez ma grand-mère, mais j'étais tout seul et j'en ai eu envie ; ça s'est fait comme ça, sans aucune raison sociale ou mentale ; ça a été physique et très bizarre en fait, comme ça, la première fois en me frottant, mais ça a été vraiment bon. Ça a pas été un tournant, plutôt quelque chose de plus, qui venait s'ajouter à une série de processus pas à pas, je veux dire, ça c'est pas passé d'un jour à l'autre, du genre : « Waaaw ! ma sexualité explose et je vais avoir trois copines en même temps », non. La masturbation m'a aidé à comprendre ces choses plus sociales et psychologiques en connaissant mon corps, et aussi une sorte de « ahhh ! », évacuer le stress, non ? et se relaxer. Pour moi la masturbation comme ça à la va-vite, du genre : « bon, je vais dormir et j'ai envie de me faire un petit plaisir », alors je me masturbe et après je m'endors, ça relaxe et on se sent bien. La masturbation c'est un peu comme quand tirer les cartes du Tarot, comme ça : je me détends, je crée une ambiance adéquate et je me caresse tout le corps, pas seulement les organes génitaux, enfin, tout ce qui est à ma portée, quoi. C'est comme une redécouverte, comme si je me retrouvais et « schuiiit » les deux pôles, les deux pôles se percutent. L'idéal ce serait que la masturbation soit une capacité, un droit et un besoin ; mais là, chaque individu est différent. Chez moi ce serait plutôt une habileté, parce que ça me sert surtout à faire un « vivens sice », un « feedback » personnel pour rentrer à l'intérieur et aussi en fait c'est un droit, c'est logique que j'exige qu'on me laisse faire ça, je vois pas qui pourrait me l'interdire ! Ouais, pour moi la masturbation c'est un droit, une habileté et un besoin, et je crois que ça devrait être comme ça pour tout le monde parce qu'un droit, c'est quelque chose qu'on peut exiger, qu'on est vraiment en droit d'exiger de manière légitime, c'est quelque chose qu'on devrait tous avoir. »

—« J'ai entendu pour la première fois parler de masturbation quand j'étais adolescent ; ils parlaient de la masturbation et tout et tout, mais moi je pigeais que dalle, ils faisaient le geste de se branler, mais ça me passait même pas par la tête. Je veux dire, je savais pas de quoi ils parlaient. Moi, ma première masturbation je crois que c'était à quinze ans, ou douze, je sais plus, quelque chose comme ça. Entre douze et quinze ans, je m'en rappelle pas vraiment. Mais en fait je savais pas comment m'y prendre ; mes amis me disaient : « regarde, fais comme ça ». En fait c'étaient des gosses et ils arrivaient pas vraiment à

m'expliquer ce qu'ils sentaient. C'était comme une compétition, on se disait « et toi, combien de fois par jour ? » Moi, je suis jamais rentré dans ce petit jeu. Mais je savais pas comment conclure, je savais pas et je me disais : « putain, c'est énervant ». Je veux dire, le fait de pas arriver à conclure, quoi. Ça durait un moment et après c'était : « bon, et alors ? », « ça y est, je me suis encore énervé et je sens plus rien, je bande et tout, mais je sens rien » que je me disais. Peut-être parce que je savais pas comment, ou que je le faisais pas avec la même émotion que les autres qui l'avaient senti, je sais pas. Je veux dire, ça allait pas loin, jusqu'à ce qu'un jour après deux ou trois essais, la troisième fois je me suis dit : « hé ben voilà ! après, la première fois que j'ai senti l'orgasme, je me suis dit : « bon, ben maintenant je sais ce que je dois faire ». Pour se masturber chacun a ses petits trucs. C'est fini, j'aurais plus à me dire « c'est pour aujourd'hui ou pour demain ? » Il faut laisser venir et avoir envie que ça vienne aussi, tout ça. La première fois que je me suis masturbé, c'était pour voir ce que ça faisait, parce que j'en avais aucune idée. Et puis une fois que j'avais pris le pli, je me disais : « ouais, si comme ça déjà c'est bon, ça doit être encore mieux avec une fille ». C'est là qu'a commencé la curiosité, l'idée : sexe homme-femme = relation. Je crois que la sexualité de chacun c'est un besoin physique, c'est comme quand t'as faim, c'est comme le besoin de manger parce que le corps te le demande. Dans le cas de la masturbation, le corps pourrait s'en passer, c'est sûr, mais de toute façon t'as besoin de le faire. Parce qu'en fait, la femme, elle pourra pas être là chaque fois que t'en auras envie. Après ça dépend de combien de temps tu peux te retenir, jusqu'à ce que tu puisses pas faire autrement. Je veux dire, le besoin sexuel c'est le genre de truc, t'en as justement envie quand c'est pas le moment. Ça peut t'arriver quand t'es à l'église par exemple, ou au cinéma, ou au théâtre, je sais pas moi, mais à un mauvais moment. Alors tu peux partir de l'endroit en question et te retenir deux ou trois heures, mais l'envie, elle part pas pour autant. Et si t'as l'occasion et le temps de choisir et qu'il n'y a personne avec qui le faire, et ben tu fais comme la première fois : tu te masturbe. Dans ces cas-là, la masturbation c'est carrément une bonne solution. »

—« De nos jour on nous dit que l'homme doit se libérer, se défouler comme il peut, biologiquement – je veux dire – si on arrête de se masturber on en meurt pas, mais on a les nerfs à vif et je crois que c'est là que l'aspect culturel entre en jeu. Parce que le sexe est partout et ça, ça joue énormément sur la manière dont on réagit face à l'abstinence. La masturbation, ça donne une certaine stabilité mentale, parce que je me souviens qu'une fois je me suis dit presque par orgueil : « je vais pas le faire », et au vingtième jour j'étais sur les nerfs, n'importe quel détail m'excitait, j'étais complètement stressé ; le vingt-cinquième jour j'en pouvais plus, et je suis arrivé jusqu'au trentième jour, et là la moindre petite chose qu'on me disait m'excitait, j'en pouvais vraiment plus. Je me demandais : « mais comment font les prêtres ? moi, je peux pas. Ça faisait trente jours, mais dès le dixième jour, je crois, ça avait commencé à devenir lourd, alors au trentième jour j'étais carrément en sueur. Je disais beaucoup de choses sans réfléchir parce que j'avais l'esprit obsédé par les filles que je voyais, comment je les imaginais. Je réfléchissais pas à ce que je disais et j'étais tout le temps sur les nerfs. Je les voyais tous bien tranquilles, je me rappelle que j'étais en classe, le maître disait quelque chose et moi je l'entendais vaguement au loin

et je perdais le fil du cours. L'abstinence me déconcentrait et je crois que c'était pas qu'une question de masturbation, à ce moment-là je me réprimais sur tous les plans. Et une fois arrivé au trentième jour, j'ai craqué, je me suis masturbé et ça a été comme un changement radical tout à coup parce que tout est devenu clair. Au début j'étais fier : « hé ben mon vieux, j'ai tenu trente jours », mais après j'ai pensé : « je referai plus jamais ça, plus jamais, et je le recommande à personne ». Parce qu'on a beau dire, la masturbation ça maintient un certain équilibre. Si j'avais eu des relations au trentième jour, je me serais senti aussi bien qu'en me masturbant, parce qu'en fin de compte ce que je voulais c'était de me dégager l'esprit d'une manière ou d'une autre. La masturbation, c'est comme un autre moyen de satisfaire ses besoins sexuels. Moi maintenant je vois plus ça comme un dernier recours, mais plutôt comme une opportunité. La masturbation ça te déstresse un maximum, c'est fou. À un moment donné on est super stressé pour une raison ou une autre, mais quand on prend le temps de se masturber, on apprécie mieux tout ce qu'on fait. On se masturbe, on conclut, on se détend et on se dit : « bon, ça va pas résoudre tous mes problèmes, mais au moins pendant quelques minutes je me suis déstressé comme jamais. Si je suis chez moi et que je peux pas avoir à ce moment-là des relations sexuelles, je crois que la masturbation c'est plus… je dirais pas que c'est une solution de facilité, mais en tout cas c'est peinard, ça coûte pas cher et on prend pas de risque. J'ai des amis qui ont une copine stable et qui disent : « de temps en temps j'aime bien mater un film porno », maintenant on peut parler sans tabou de la masturbation. C'est plus associé à une vie d'antisocial. Je crois que les mecs et les filles, en fait ils cherchent la même chose, se relaxer, je crois qu'ils sentent la même chose. Les deux sentent arriver le moment de la relaxation. En ce moment, ce sujet je l'aborde qu'avec une copine qui voit pas du tout la masturbation comme moi : pour moi la masturbation c'est un moment de détente, tandis que pour elle, c'est une solution de facilité, un moindre mal et le dernier recours. Moi aussi, je dis que si je pouvais avoir des relations sexuelles avec quelqu'un au lieu de me masturber, il y aurait aucun problème. Mais dans la société où je vis, on me ferme plein de portes au nez. Je sais pas si c'est parce que je suis bête ou que je plais pas tant que ça, mais en tout cas pour elle ça a l'air beaucoup facile, elle a bien de la chance. Mais au final quand elle me dit qu'elle pas trouvé quelqu'un et qu'elle a dû se masturber, ben la seule chose qu'il nous reste à dire tous les deux c'est « n'est-ce pas que ça fait du bien ». Parce que je dis que ça nous relaxe tous les deux, ça nous tranquillise, ça nous déstresse un maximum et sur ce point on est d'accord tous les deux. » .

—**«** Ma première masturbation c'était au secondaire. Mes amis me disaient qu'ils le faisaient et moi j'avais bien essayé trois ou quatre fois chez moi, mais j'y arrivais pas ; je voyais ça comme quelque chose d'inutile parce que j'arrivais à rien. Et c'est que à la quatrième fois que j'ai éjaculé et je me suis dit : « hé ben ! c'était donc ça ! » Parce que les premières fois, je le faisais mais au bout d'un moment par frustration je me disais : « à quoi ça rime tout ça ? Parce que mes amis me disaient que c'était trop bien, mais moi je sentais rien. Bon d'accord, c'était agréable et tout, mais j'arrivais pas à cette partie de climax dont ils se vantaient tant. Si je crois qu'on s'approprie son corps quand on commence à se masturber ? Hé ben oui, parce c'est la seule chose pour laquelle on se dit : « ça il y a que moi qui peut le faire, je veux dire, personne va m'aider, c'est mon petit

plaisir à moi ». Et aussi quand tu te masturbes, tu penses à des filles et c'est là que tu mets les pieds sur terre. Je crois qu'au début tu t'exerces et après tu prends conscience du fait que tu peux ou que t'es capable de le faire par toi-même. Parce qu'ils te disent ce que tu dois faire mais c'est pas un acte rationnel ce que tu fais. Tu fais que répéter ce que les autres te disent, mais quand tu le fais par toi-même et que tu commences à prendre ton pied en le faisant, c'est là que tu prends conscience. Le premier qui m'a parlé de l'orgasme c'est un copain, et d'emblée ma réaction ça a été : « je te crois pas ». Et lui il me disait : « mais si, puisque je te dis que je le fais, c'est trop bon, touche-toi ». Curieusement, entre nous ça a commencé comme un conseil, comme on recommanderait un bon film : « vas-y », « tu devrais aller le voir ». Ça commence comme ça: « te prive pas de ça », et d'une certaine manière tu te dis : « ok c'est bon, je vais le faire » parce que d'une certaine manière on te l'a bien recommandé. »

—« La première fois que j'ai entendu parler de masturbation c'était pendant l'adolescence. On avait un prof à qui on faisait plus confiance, qui s'intégrait mieux au groupe des élèves et qui donnait des cours d'éducation physique et d'histoire. C'était un peu comme… disons comme notre confident. Et je me souviens que la masturbation c'était une des choses qui nous préoccupaient et il parlait de ça avec nous et nous disait : « même si vous êtes dans une école religieuse et qu'il faut respecter plein de choses, la masturbation c'est bien, ça défoule, ça permet de se connaître mieux, quoi ». Je crois que c'était au secondaire, je devais avoir 13 ou 14 ans. La masturbation c'est comme la manifestation d'un besoin qui doit être satisfait, quoi. Je crois que c'est à peu près ce qu'il nous avait dit. Au départ j'avais vu plusieurs camarades jouer avec leur zizi, baisser leur slip et tirer dessus ou aller aux toilettes et non seulement faire pipi mais aussi en profiter pour jouer avec, mais à vrai dire au début je faisais pas vraiment le lien avec la masturbation ; il y avait sans doute un moment où les gars qui la sortait essayaient de se masturber, mais bon après c'est à toi d'explorer tes émotions, ce que tu sens, avec l'excitation de sentir : « ah, c'est ça se masturber ! ». Moi la première fois que je me suis masturbé, je devais avoir 14 ou 15 ans. Je me rappelle que j'étais dans mon lit, en train de jouer, j'avais peut-être vu une revue ou quelque chose qui m'avait excité à la télé, ou des photos dans une revue, en tout cas ça m'avait excité, j'en ai eu envie et j'ai commencé à le faire. Ouais, c'était un peu pour le plaisir de se dire : « hé ben, voyons voir ce qui va se passer » ; parfois on considère la masturbation comme un besoin ou même comme un soulagement, mais moi j'ai plutôt tendance à la voir comme quelque chose de récréatif, qui me permet de mieux me connaître, de voir jusqu'où peut aller ma sexualité, et non pas ses limites. Parce que je pense que si j'en voyais plutôt les limites, je me sentirais pas pareil, quoi. Il y a des fois où la masturbation c'est quelque chose d'un peu mécanique, et d'autres fois où il y a une excitation spéciale, quelque chose de nouveau ; par exemple cette idée du témoignage ça m'a bien plu. Des fois c'est comme quelque chose de mécanique que t'apprécies pas vraiment, c'est juste parce que tu bandes en te réveillant, alors t'y vas. Des fois tu te masturbes comme ça pour rien et d'autres fois c'est parce que t'es super excité après avoir parlé avec quelqu'un, après avoir eu une conversation ou une rencontre, un contact sexuel mais qui s'est pas terminé en coït ni rien, et t'as une super excitation qui culmine par une éjaculation. »

—« La masturbation, c'est me donner du plaisir, et là-dedans il y a une certaine maîtrise de mon corps, quoiqu'en fait, la maîtrise c'est plutôt quand t'arrêtes de le faire. Se maîtriser pour essayer de se contrôler et de pas se masturber. Le plus longtemps que je suis resté sans me masturber ? Je sais pas, quelque chose comme deux semaines, je crois. Quoique c'est peut-être arrivé pendant des semaines où j'avais beaucoup de travail et j'étais hyper stressé, jusqu'à ce que j'ai enfin une occasion ou tout simplement l'envie de le faire ; dans ces conditions d'abstinence de deux semaines, le corps a quand même ses érections, tu commences à imaginer plein de choses dès que tu vois une fille et tout. La masturbation c'est vachement important. Si je me masturbais pas, je crois que je serais vraiment mal, aigri, quoi, refoulé. Je serais pas moi-même, en fait. La masturbation c'est vachement important. Le plaisir sexuel, c'est quelque chose auquel on a droit et en même temps qu'on peut pas éviter, quelque chose de naturel. Ça vient du corps, quoi, et comme il y a des besoins corporels, il y a aussi des besoins intellectuels. J'ai le droit de me masturber autant de fois que je veux, comme j'en ai envie. Autrement dit, j'ai le droit d'avoir du plaisir sexuel, de me toucher, etc. J'ai le droit de me masturber, de parler de ma masturbation et de pas être jugé pour ça. Et je considère que les autres ont les mêmes droits. Mais je reconnais aussi que j'ai besoin de donner du plaisir sexuel à ma copine. Parce qu'en fait le plaisir c'est pas seulement un de mes besoins sexuels, c'est quelque chose de plus que du plaisir, quelque chose de biologique, quoi, un certain besoin de sentir que je suis avec une fille, d'avoir des relations, quoi. »

—« Je sais plus quand je me suis masturbé pour la première fois, c'était peut-être à douze ou treize ans, je sais plus. Mais ça s'est passé chez moi. Je sais pas comment j'appris ça. Je sais vraiment pas comment j'appris à le faire. Peut-être tout seul. J'avais jamais parlé de ça avec mes frères, non. Je pense qu'on peut, qu'on a la capacité de se donner du plaisir sexuel, soit tout seul, soit avec quelqu'un. »

—« Quand on est petit, la capacité d'explorer vient quand tu commences à découvrir tes organes, bien sûr tu les avais déjà vus avant mais t'y avais pas vraiment fait attention ; dans l'intimité, tu cherches « ah, ça c'est le pénis et ça c'est les testicules ». Quand j'ai entendu parler pour la première fois de la masturbation, je devais avoir huit ans. Je me souviens que vers douze ans, un copain avait une revue : « regarde, je l'ai piquée à mon frangin » et on se mettait à la regarder. « Aller, s'il te plaît prête-moi la », et une fois à la maison, dans mon petit coin je me frottais. Je sentais pas vraiment le besoin de le faire, c'était plutôt les amis qui me disaient : « regarde, moi je fais ça et ça », et moi je leur demandais : « et alors ? » et ils me répondaient : « regarde, comme ça, comme ça », et ils m'expliquaient et alors j'essayais « voyons voir », « prête-moi ta revue ». Ils m'ont incité à le faire, on pourrait dire. La première fois que je me suis masturbé, la seule chose qui est sortie c'est une petite goutte, rien de plus, une petite bave collante. Et ça a pas vraiment été « la grande expérience » qu'ils disaient que c'était, non. Mais j'ai pas été déçu non plus, parce que c'était gratifiant, c'était agréable. À dix ans, je parlais de ces sujets avec des amis plus âgés qui allaient voir des films pornographiques. Moi j'y allais pas parce que j'étais mineur et on me laissait pas entrer, mais les copains plus âgés de quinze

ou seize ans nous racontaient aux plus jeunes ce qu'ils voyaient et ce que d'autres frères leurs disaient. En fait, c'était du bouche à oreille, quoi. Ma première masturbation c'était autour de dix ans et je m'étais inspiré de descriptions d'expériences de copains qui m'avaient dit : « tu vas voir c'est trop bon », c'était le genre d'expressions qu'on utilisait. Ils me disaient pas comment faire, ils me disaient juste ce qu'ils avaient fait, du genre : « je me suis frotté comme ci, comme ça, c'est vraiment super », « c'est trop bien ». Ils me disaient pas qu'ils éjaculaient parce qu'ils avaient à peine 12 ans, même si après – mais ça c'était plus tard – ils ont commencé à dire qu'ils éjaculaient et tout. Mais moi aussi j'étais plus vieux. Entre 11 et 14 ans, je me masturbais déjà assez régulièrement. Je crois même qu'à 14 ans, c'était tous les jours. Je voyais les filles plus développées, avec leurs petites fesses plus rondes, les petits seins qui poussaient. Alors je me sentais attiré : « regarde, regarde cette fille », « elle est vachement jolie ! » ; rien que le visage, pas seulement les fesses et les seins, quoi, les traits du visage. Je dois admettre que personnellement j'ai pas eu de problèmes à me masturber ; c'est pour ça que je pense que la masturbation, c'est la liberté de manipuler ton corps et de te soulager, quoi, à un moment donné ; et pour les filles c'est pareil, c'est une manière de se soulager avant qu'elles aient un petit ami, quoi. Je crois pas que si un mec se masturbe, c'est parce qu'il a pas assez de plaisir avec sa copine, mais plutôt parce qu'il a pris cette habitude depuis le début. Pour les filles, ont dit vulgairement : « elle se masturbe parce qu'elle est pas satisfaite », c'est le genre de commentaire qu'on entend, mais si ça se trouve, c'est pas de l'insatisfaction, mais plutôt une habitude qu'elles ont prise, elles aussi. »

—« Quand je me suis masturbée pour la première fois, j'avais déjà mon idée, je m'étais pas encore touchée moi-même mais mes petits amis m'avaient déjà touchée, et je l'ai fait par curiosité. Ça a pas été complètement satisfaisant. Je sais pas, peut-être que c'est parce que j'avais eu des expériences plus fortes avant. Parce que ma réponse sexuelle avec mes petits amis est meilleure que quand je suis seule. J'ai vraiment commencé à sentir ce que c'est vers les dix-sept ans, presque dix-huit, mais le climax – pour ainsi dire – de mes relations sexuelles et tout, c'est venu avec mon petit ami actuel. C'est pour ça que je vois d'abord la masturbation comme une forme d'auto-connaissance et après, comme tu te connais mieux, tu commences à t'explorer et ça te plaît, c'est un peu de l'auto-complaisance ; aussi bien pour les hommes que pour les femmes. »

—« Disons que sexuellement quand j'étais petite j'avais pas de besoins parce que pour moi tout ça c'était complètement inconnu. Parce que je suis née dans une ambiance rurale, avec des parents paysans, et j'ai vécu jusqu'à douze ans à la campagne. Alors pour moi le sexe c'était comme quelque chose, comment dire, je voyais ça comme quelque chose dont j'avais pas besoin. J'en ai pas eu besoin durant tout ce temps-là parce que je connaissais pas la masturbation, ni même le désir. Après il y a eu une autre étape jusqu'à vingt ou vingt-et-un ans où j'ai eu mon premier petit ami. Et même si je savais que le sexe était quelque chose de nécessaire pour les gens, je me disais : « peut-être, mais en tout cas jusqu'à maintenant c'est quelque chose dont je me passe très bien ». Ça a commencé à me travailler parce que j'avais une amie d'enfance qui était très précoce. Les informations que me donnait cette amie étaient très ouvertes parce

qu'elle savait plein de choses, par exemple toutes les méthodes de contraception pour ne pas tomber enceinte, et aussi comment avoir un orgasme sans avoir besoin – au moment de l'acte – que l'homme intervienne, je veux dire toute seule. Elle savait tout l'abc du sexe, quoi. Vers dix-neuf ans ces choses-là ont commencé à me préoccuper et j'ai commencé à ouvrir les yeux. Et là j'ai eu mon premier petit ami, avec lequel j'ai eu ensuite ma première expérience sexuelle. C'est là que j'ai connu le sexe, mais pas vraiment la satisfaction, j'avais pas d'orgasme ni rien. Je sais pas pourquoi j'ai décidé de m'auto-explorer, ça m'est venu, tout simplement. En fait je me disais : « ça peut pas être ça, le sexe ». J'étais pas satisfaite de moi, je me disais : « il doit y avoir quelque chose de plus », « ça peut pas être que ça le sexe, en tout cas pas tout le sexe », « c'est pas ce que m'a dit ma copine, elle qui me parle depuis toujours du sexe comme quelque chose de fabuleux », elle me disait : « ce que tu me dis que tu vis, c'est pas ça ». Alors j'ai commencé à m'auto-explorer et c'est là que j'ai enfin compris. Elle me demandait ce que je sentais avec ce garçon et me disait : « toi t'as pas senti ce que c'est, le sexe ». Et moi : « mais pourquoi tu dis ça ? » Et elle : « ben, c'est qu'à une certaine étape il y a un moment où tu perds conscience de tout. Pendant quelques secondes tu perds complètement conscience. Sans dec, il faut vraiment que tu sentes ça ! » Elle me disait : « je peux pas te le décrire, tu dois le sentir toi-même ». Alors elle me conseillait ça, de m'auto-explorer. Si je m'étais pas auto-explorée, je crois que j'en serais restée au même point qu'il y a trente ans, comme avec des œillères. L'autoexploration a vraiment été pour moi quelque chose d'essentiel. La masturbation, c'est comme me rendre justice, exercer mon droit au plaisir. Même si c'est moi qui dois me rendre justice. Parce ce droit devrait être offert à toutes les femmes, que toutes femmes puissent avoir du plaisir. Maintenant je suis capable de vivre tranquille et heureuse avec ou sans homme, grâce à moi-même. Je crois que c'est grâce à l'autoérotisme que j'ai pu connaître mon corps comme je le connais et du coup, après je suis devenue plus femme, plus pleine et j'ai pris de l'assurance. Ça peut paraître incroyable, mais j'ai pris plus d'assurance à partir du moment où j'ai commencé à m'auto-explorer et à mieux apprécier le sexe avec mon copain. »

—« Quand j'étais petite – genre trois, quatre, cinq, six, sept ans –, quand est-ce que j'ai entendu parler de la sexualité pour la première fois ou qui a commencé à parler de sexe à la maison ? Mon frère, qui avait deux ans de plus que moi. Je devais avoir huit ou neuf ans et lui onze. Alors t'imagines, je l'entendais parler de ça : qu'il voulait se branler avec ses copains et des trucs dans le genre. J'entendais ses copains qui parlaient de tout ça, et moi j'étais là comme observatrice, et bien sûr c'est un sujet qui t'intéresse tout de suite, et puiiiiis un jour j'allais les voir. C'est un sujet dans ma vie que j'ai jamais considéré comme un sujet tabou, même plus tard. J'ai toujours vu les sujets sexuels comme quelque chose… comme un monde nouveau à découvrir, quoi. Moi qui ai toujours été une petite fille hyper curieuse, d'une curiosité dingue, aimant tout ce qui est joli, tout ce qui est beau, tout ça, vachement humaniste. Et je me souviens que mon frère m'avait dit : « tu sais ce que c'est, ça ? » (en faisant le geste de se masturber) et moi je lui ai dit : « qu'est-ce que c'est ? » et lui : « hé ben c'est ça… » Alors un jour au collège et j'ai fait le geste devant mes copines. Le bruit a couru dans toute la classe et toutes les filles se retournaient et s'amusaient à le faire. Tout ça pour dire que j'ai toujours été vachement

intéressée par la chose. Mais après j'ai commencé à voir la vie autrement à cause de la religion catholique parce que je me croyais très catholique, ou en tout cas c'est ce que je voulais croire parce que j'ai toujours essayé d'être très religieuse, jusqu'à un jour où j'ai arrêté d'essayer parce que j'ai arrêté de croire. J'avais vraiment essayé de croire, parce que quand j'étais petite je faisais de gros efforts, je faisais tout ce que je supposais qu'il fallait faire. Même si je me rendais compte que je le sentais pas vraiment, j'allais quand même à la messe et je m'efforçais de faire tout comme il faut, mais en fait je m'ennuyais. J'allais poser des questions à la catéchiste et la catéchiste elle devenait folle parce que j'arrêtais pas de poser des questions sur tout ce qu'elle me disait. Parce que je comprenais rien et je demandais « pourquoi ? » à tout, et le jour est arrivé où les gens d'église m'ont dit : « il n'y a pas de sexe avant le mariage », et par conséquent « la masturbation n'existe pas », c'est-à-dire « la masturbation c'est mal », « le sexe c'est mal » et « le sexe, ça ne sert que pour procréer et avoir des enfants », et donc « « tout ce qui se passe en dehors du mariage est péché ». Pour une petite fille comme moi qui voulais tant être parfaite, disons que tout ça est devenu à la fois un objet de désir et un tabou, non ? Eeeh, en plus ma relation avec les garçons c'était avec les copains de mon frère qui étaient tous super beaux, en tout cas c'est comme ça que je les voyais, et évidemment ils disaient tous des trucs cochons, ils passaient leur temps avec plein de filles et moi j'étais comme une observatrice, jusqu'à mes treize ans, quand on a déménagé dans une autre ville. C'est à cette époque que je me suis découverte moi-même, que j'ai commencé à me toucher et j'ai eu une drôle de sensation. Évidemment au début j'ai adoré ça, mais ensuite j'ai eu comme un choc terrible en pensant à ce qu'était supposé être « une fille bien », à ce que disait l'Église. Et par rapport à ça je devais être rien de moins qu'une « grosse cochonne » et en plus je ne pouvais plus me confesser. Comment dire tout ça à un curé ? Ça a été le début d'une sorte de rupture entre ce que je devais soit disant être et quelque chose qu'il y avait tout au fond de moi et dont je savais que ça pouvait pas être quelque chose de mal. Mais il m'a fallu beaucoup de temps avant que je puisse en parler avec quelqu'un, en fait jusqu'au lycée. Au lycée j'ai été capable d'en parler avec une fille qui sentais la même chose, et on s'est dit : « ça peut plus durer ! », « ce truc-là, il faut en parler ». On devait avoir à peu près quatorze ans… En tout cas mes amies au début elles faisaient mine d'être scandalisées mais avec le temps, avec les années, petit à petit, tout doucement, elles ont fini par admettre qu'elles aussi elles se masturbaient : une depuis qu'elle avait neuf ans, l'autre je sais plus comment… »

—« Parmi les informations que j'ai reçues sur la sexualité dans mon enfance, je me souviens aussi des films, il y en avait un sur une jeune fille, avec un titre du genre : « Je suis une femme maintenant ». J'étais toute jeune, je devais avoir huit ou neuf ans, c'était l'histoire d'une jeune adolescente de douze ou treize ans qui avait jamais embrassé un garçon ni rien et qui était amoureuse du curé de la paroisse et elle allait se confesser auprès de lui. Alors elle se confessait, elle essayait de lui dire des choses, je sais plus trop quoi, mais en tout cas elle était secrètement amoureuse. Alors un jour elle décide d'avouer son amour au curé et le curé lui dit : « mon enfant, mon enfant, que fais-tu ? », un truc du genre « tu dois plutôt t'intéresser aux garçons de ton âge ». Alors comme la fille est toute dépitée parce que le curé l'a rejetée, elle va avec un garçon de sa classe qui

l'aimait et lui il l'embrasse, il lui donne un de ces baisers avec la langue et tout, et après j'ai rien compris parce qu'après le baiser, elle passe toute la journée la main sur sa bouche comme si tout le monde pouvait voir qu'on l'avait embrassée. Alors je pensais « ça alors ! c'est comme ça que ça se passe ? » Et la fille était toute chose et tout le monde la regardait bizarrement ; et bien sûr, la manière dont cette fille vivait ça, ça m'a bluffée, et ça m'a vachement choquée. Et ensuite un autre jour elle reste avec ce garçon et lui – typique – il lui donne un baiser et il commence à l'embrasser et à la déshabiller et elle, elle est comme en transe, comme en train de se dire : « c'est comme ça que ça marche ? » En tout cas ces images m'ont laissé une sensation bizarre et à la fin du film, la fille – la jeune fille, quoi – se réveille un jour et s'aperçoit qu'elle a ses règles et elle finit par dire « Je suis une femme maintenant ». Et moi j'ai longtemps cru que le jour où on m'embrasserait ça allait se voir, que les gens allaient s'en apercevoir. Après, la première fois que j'ai eu un contact avec quelqu'un ou que j'ai embrassé un garçon c'est parce que j'avais entendu dire qu'il fallait jamais le faire avec personne. Alors je me suis dit : « vraiment ? Et alors le premier garçon que j'ai vu, je lui ai dit « viens par ici, toi ! ». À force de chercher des informations par ci par là, avec la psychologie et tout, je me suis rendu compte que j'avais pas de préjugés. Je me suis rendu compte aussi que j'avais une idée très claire de jusqu'à où je voulais aller avec un garçon la première fois que j'ai eu des relations sexuelles. Et le garçon il avait à peu près le même âge que moi, il devait avoir quinze ou seize ans, le même âge, quoi. Et pour cette première expérience, la première fois que j'ai embrassé un garçon, les limites que je posais, c'étaient ce que je croyais qu'il fallait faire. C'est-à-dire ce que j'avais vu avec mes copines, ce que j'avais vu ailleurs : « pas plus bas que le cou ». C'était la règle de base et c'était pas évident. Alors, évidemment t'es tellement occupée à ce que ça aille « pas plus bas » que tu touches rien. Tu le vis en fonction des règles qu'on t'a apprises : « prudence ! » « attention ! » « nous les filles on peut pas se permettre de se laisser aller » D'abord pour qu'ils pensent pas qu'on est ceci cela, et non seulement ça mais parce qu'on m'a dit que si ça descend plus bas « c'est qu'il te prend pour une moins que rien », « il te prend pour une pute », « pour une fille qui se laisse faire », « pour une salope », « il t'aimera plus » ou alors « il t'a manqué de respect », et patati ! et patata ! Pour moi la masturbation, c'est un complément de ma vie sexuelle partagée, avec la masturbation j'ai appris à savoir dans quel état je suis, de quoi j'ai besoin, pourquoi je cherche tel genre de plaisir sexuel à un moment donné, et des fois je me suis vue essayer d'avoir le même genre de plaisir avec un homme et en fait je sens pas la même chose. Ma vie sexuelle partagée me sert aussi à me masturber. Je me considère comme une personne sexuellement active, même quand j'ai qu'une seule aventure dans l'année, ça m'est bien égal. Je crois que le sexe est quelque chose de très important pour moi et que si ça peut pas se faire avec quelqu'un, c'est aussi génial avec moi-même. Des fois je pense que j'ai appris plus en me masturbant qu'avec les mecs. C'est sûr, quand tu te masturbes, tu t'occupes que de toi, alors que quand t'es avec quelqu'un, tu t'occupes de lui et de ce que vous pouvez faire ensemble. Et bon, toi tu sais ce que t'aimes, mais des fois je me suis rendu compte que quand j'essaye de faire ce que j'aime vraiment avec quelqu'un, c'est pas pareil, je sens pas la même chose. Moi en tout cas je sépare les deux choses, des fois ça me sert, des fois ça me sert pas. Ce qui est sûr, c'est que le fait d'être avec quelqu'un me sert vachement quand je me retrouve

seule, ça c'est sûr ; par contre ce que je fais toute seule ça me sert rarement quand je suis avec quelqu'un. Alors des fois j'essaye de retrouver ça, mais je suis arrivée à la conclusion qu'en fait c'est tout simplement différent, c'est pas moins fort, c'est juste différent, c'est une symbiose, c'est autre chose et je saurais pas dire lequel est mieux. Les deux sont bien, évidemment c'est plus satisfaisant de le faire avec quelqu'un parce qu'il y a plus à faire, plus à apprendre, c'est sûr, mais ça prend beaucoup plus de temps, plus d'efforts, et c'est moins mécanique. Ouais, quand tu le fais toute seule c'est plus mécanique parce tu vas droit au but et tu sais où tu vas, tu te masturbes pas parce que tu te sens prête sexuellement, tu te masturbes parce que t'es nerveuse. Le fait de me masturber a beaucoup fait évoluer ma sexualité ; par exemple, la plupart du temps quand tu te masturbes tu cherches à arriver à l'orgasme – presque toujours – mais si t'y arrives pas, c'est pas plus grave que ça, c'est pas stressant du tout. D'ailleurs j'ai fait une sorte d'échelle et j'ai divisé les orgasmes en catégories, quel type de masturbation pour quel type d'orgasme, parce qu'il y en a plein de différentes sortes. Je sais pas si d'autres femmes font ça, mais elles devraient le savoir parce qu'il y a plein de manières différentes de jouir, fantastiques, merveilleuses. Un autre élément, c'est que je commence à me masturber avec des fantasmes, j'essaye de penser que c'est quelqu'un d'autre, j'essaye presque toujours de penser que c'est une personne différente ; je veux dire, c'est quelque chose de vraiment bizarre ; des fois même j'aime pas trop ça parce que j'ai tendance à toujours penser que c'est quelqu'un d'autre qui me fait l'amour. Et quand un garçon me demande : « aaah, je veux que tu te touches », « je veux voir comment tu te touches », alors je lui dit : « Si je me touche, c'est parce que je sais mieux que personne comment le faire, je pourrais passer la journée à te dire comment je le fais et toi tu continuerais à le faire à ta manière, alors laisse tomber, moi, ce qui m'intéresse avec toi c'est ce que je fais avec toi ».

—«La masturbation, ça m'a permis de connaître mon corps d'une autre façon, avant que ce soit avec quelqu'un d'autre. Ça a presque toujours été présent. Ce qu'on a exploré toute seule, après on peut le montrer aux autres, leur montrer comment faire. La masturbation c'est le plaisir de la reconnaissance. Oui oui, c'est ça. Quand on se masturbe pas, c'est comme si on disait « y en a marre », comme des êtres qui ont faim et qui veulent autre chose, tu vois ? »

—« Pour le corps, la masturbation c'est une expérience comparable à… je sais pas, quand on a fait un effort physique, du sport ; c'est un peu comparable ; c'est ça qui se rapproche le plus, je pense. C'est lire sensuellement la carte de ton corps, connaître la carte en la découvrant. »

Les trois derniers témoignages me signalèrent trois conséquences de la décomposition de la Modernité perceptible chez les sujets des sociétés de la modernité tardive, comme cela me semblait être le cas de ces personnes qui réfléchissaient face à moi sur leur autoérotisme : l'un me parla de l'isolement auquel mène l'extrême individualisme des sociétés prospères des États démocratiques de la deuxième moitié du XX^{e} siècle et leurs émulations ou tentative d'émulations ; un autre me parla de la possibilité de se souvenir de la carte à travers la reconnaissance de son pansexualité, et un troisième me confirma la radicalisation des discours du biopouvoir patriarcal surévaluant les besoins sexuels

reproductifs comme une forme de transcendance pour l'homme. Les trois témoignages étaient le fruit d'une introspection et de leurs propres besoins d'autocritique qu'ils avaient cherché à poïétiser en participant à une œuvre d'art avec le témoignage de leur masturbation.

—« Ben, nous les hommes, on le fait un peu plus, c'est-à-dire on aime bien se masturber un peu plus souvent que les femmes parce que c'est quelque chose de vital pour se sentir un homme, cette recherche dans l'excitation. On recherche la masturbation parce que c'est un tout, parce que quand je sens que mon sperme arrive, je me sens capable de créer quelque chose, de fonder une vie de famille, de poursuivre la génération future ; le sens de la vie, la finalité de l'homme, c'est de perpétuer ses traditions, ses gènes. »

—« Quand j'étais petite j'avais des petits copains, mais je me suis masturbée assez tôt. Quand j'étais gosse et ado, je me touchais, je me masturbais beaucoup beaucoup. Je me revois quand j'étais gosse, j'adorais courir dans les champs de blé et là je sais que j'étais pas dans le contrôle. J'étais souvent à la campagne, j'avais un plaisir, une jouissance, d'ailleurs je mettais souvent pas de culotte, juste une petite robe, et quand j'allais à l'école j'enlevais ma culotte et je la mettais à la poubelle et j'adorais ça, ahhhh! Mais là j'étais pas dans le contrôle comme aujourd'hui, dans mon lit ou à la piscine. Il faut que j'analyse pourquoi je suis dans le contrôle et tu vois cette partie-là, celle des champs de blé, elle vit pas assez ; elle a pas assez de place, en fait, et d'ailleurs ça se loge là et quand je te dis "j'ai pas assez de place" c'est que ça se ferme ; j'ai mal à la cage thoracique. J'ai découvert ma sexualité assez tôt et c'est comme si j'avais eu des petits copains que j'utilisais pour qu'ils me donnent quelque chose, sans rien donner en échange ; comme si j'en avais marre de me caresser ou d'être toute seule, mais j'ai pas souvent laissé les autres m'explorer. Que ce soit toute seule ou avec des mecs, je suis restée dans quelque chose pas de petit, mais que je connais bien. On dirait que j'ai peur de le vivre avec un mec, donc je le vis toute seule. »

—« Moi, je considère que je me suis éveillée à la sexualité trop tard. Pourtant dans ma famille il y avait pas de répression, mais je sais pas pour quelle raison j'ai eu un jour l'occasion de me masturber ; parce que personne m'en avait parlé, je savais même pas que cette possibilité existait ; en fait c'est que vers vingt-et-un ans que j'ai découvert la masturbation. Moi je trouve que c'est vachement tard, non ? De toute façon, je crois que quand j'étais adolescente, dans ma jeunesse, quoi, il y avait une sorte de répression de la sexualité, personnellement je sais pas à quoi attribuer ça. Mais en tout cas vers les vingt-et-un ans, la possibilité de me donner du plaisir, de jouer avec mon propre corps, pour moi ça a été comme « la découverte de l'Amérique », personnellement. Parce qu'à l'école, on nous donnait pratiquement aucune information sur la sexualité, c'était zéro. Pour moi, la masturbation ça a été, comme pour beaucoup de personnes j'imagine, une sorte de défoulement de toute cette envie ou ce plaisir contenu. À partir du moment où on reconnaît la masturbation, on reconnaît qu'on a une manière de s'exprimer, et ça déclenche tout un processus. C'est pas seulement à ce moment précis, c'est tout un processus où t'apprends que c'est une expression qui te rend libre et dont tu peux parler. Je crois que je reconnais mes préférences sexuelles comme étant

bisexuelles et je commence à vouloir partager, je sens se développer en moi cette capacité et ce besoin de m'exprimer sexuellement et cette liberté d'exercer mes préférences sexuelles comme je l'entends. La découverte de mes préférences sexuelles m'a plongé dans une certaine confusion, ça a pas été très agréable, non, ça a vraiment pas été facile, parce que ça a été une perte totale de contrôle et une confusion totale. Mais à partir du moment où je l'ai reconnu, ça a été comme une autre découverte, celle de ma capacité à m'exprimer sexuellement avec d'autres personnes. Tu peux dire ce qui te plaît, ce qui te plaît pas, quand ça te plaît, comment ça te plaît, à quel moment ça te plaît, si ça te plaît avec moi ou pas… Je veux dire, c'est quand la possibilité de ce dialogue existe, je crois, qu'on peut reconnaître la liberté de l'expression sexuelle parce que quand cette possibilité existe pas, ça limite énormément. Maintenant en tant qu'adulte, c'est différent, évidemment, je me suis renseignée, j'ai expérimenté et je me suis donné l'occasion d'explorer toutes mes capacités. Comme je te disais tout à l'heure, je me suis pas limitée à goûter à peine aux sensations, alors ça a pris une autre dimension. Ma perception, l'information dont je dispose, mon vécu de la sexualité, tout ça c'est très différent de quand j'étais adolescente ou plus jeune. Je crois que jusque vers les trente ans ça a été une longue étape de désinformation, de peu d'expériences dans différents domaines, et à partir des trente ans, ça a été complètement différent. C'est comme une porte qui s'est ouverte tout à coup. Peut-être que c'est justement lié à ma préférence sexuelle. Dès que j'ai découvert la masturbation, je me suis rendu compte que c'était une possibilité et je continue à considérer ça comme une possibilité. Je veux dire, pour moi la masturbation, c'est pas la substitution d'une chose par une autre, du genre « comme j'ai pas la possibilité de faire l'amour avec quelqu'un, je me masturbe », non. Pour moi, l'autoérotisme c'est une pratique quotidienne du plaisir, indépendamment du fait que j'aie ou non une relation avec quelqu'un. Même quand je suis avec quelqu'un, j'ai l'habitude de me masturber, en fait. Donc pour moi ça a été comme un soulagement par rapport à toute cette sexualité contenue, et depuis ce moment-là la masturbation me paraît quelque chose de tout à fait naturel. Pour moi c'est quelque chose de quotidien, un élément de base, comme si ça faisait partie du panier de la ménagère, ou comme le fait de manger, de dormir, de se divertir, quoi. »

Je cessai alors d'entendre ces voix et de voir les paumes des mains de ces inconnus. Soudain, ma sœur se trouvait en face de moi, me montrant sa main – comme l'avaient fait les autres personnes. Je reconnus son visage et avant que je ne porte à nouveau mon regard sur sa paume, elle la cacha et me dit :

—Il s'agissait-là d'une sorte de psychanalyse corporalisée ou de réflexion incarnée que le sujet faisait à son propre corps par le biais du toucher. Lorsque tu retournais les mains des patients, tu le faisais par intuition et quand tu défendais avec insistance ton hypothèse sur la bioénergie, tu le faisais par intuition. En réalité ce sont des souvenirs, sur la mémoire égarée ; des souvenirs que les générations des sans mémoire ont perdus, mais que nous, les poètes – scientifiques ou non –, nous récupérons en naissant.

Tu cherchais sur les mains de tes patients, tu ne savais pas quoi mais tu cherchais. Après tout, tu avais déjà trouvé l'énergie produite par l'alchimie entre les fluides du toucher et de la vulve ; des fluides produits grâce à la masturbation et l'autoérotisme. Mais tu n'allais pas achever de te souvenir de la carte, car tu n'étais destiné à laisser le témoignage que d'une partie de cette carte.

Or l'oubli construit socialement implique également un souvenir construit socialement, découvert par fragments, et complété à travers l'art ou la science esthétique par les connaissances des poètes et de leurs réincarnations successives. Toi par exemple, en étant Wilhelm Reich, tu as laissé des connaissances organisées sous forme de science esthétique, critique envers la science occidentale. Des connaissances qui allaient bien évidemment être réfutées par les organisateurs de la connaissance médicale, sexologues et psychanalystes, qui ne partageaient pas ton opinion critique. Le fragment de la carte dont tu t'étais souvenu – celui de l'alchimie entre les fluides grâce à l'autoérotisme – allait être une connaissance réprouvée, délégitimée et attaquée par les communautés scientifiques dominantes durant plusieurs décennies après ta mort, du moins après ta mort en tant Wilhelm Reich.

XII. Poètes du XX^e siècle ayant nié esthétiquement de l'abjection phallocentrique du corps.

—Au XX^e siècle, les manifestations corporelles de l'art des poètes et poétesses réincarnés dans des corps avec vulve allaient mener la parole du corps jusqu'aux ultimes conséquences de la littéralité, afin de dévoiler la carte sur leurs mains avec l'équité de l'autoérotisme et de l'humidité des fluides de leurs corps. Seules les artistes, poètes et poétesses critiques envers le biopouvoir allaient avoir conscience de la nécessité de construire équitablement le souvenir, en émancipant aussi bien les dominés que les dominants de cette civilisation. L'art allait donner la parole au corps pour lui permettre de critiquer le rôle social de « machine » qu'on lui avait attribué en tant que corps du sujet moderne, comme l'avait fait Mary Wollstonecraft de manière visionnaire, dès le XIX^e siècle, dans son œuvre littéraire intitulée Frankenstein ou le Prométhée moderne.

Au cours du XX^e siècle, certains poètes allaient se souvenir de la main en tant qu'instrument de construction du souvenir. D'autres du toucher en tant que mécanisme du souvenir. D'autres de l'autoérotisme ou de la masturbation en tant que méthode de création de connaissance. D'autres encore allaient se souvenir des fluides corporels et particulièrement sexuels, comme étant l'expression littérale de l'énergie créatrice produite par l'Esprit poïétique des mortels décorporalisés.

Parmi les poètes et poétesses qui « donnèrent la parole » au corps en déconstruisant le processus de création picturale et en substituant l'espace ou l'instrument par le corps et ses sécrétions, je me souviens notamment de ceux qui au XX^e siècle ont commencé à avoir recours au sang, au sperme, à l'urine et aux excréments de leurs propres corps et de ceux des autres, humains et animaux. Parmi eux, je me souviens de Marcel Duchamp, Claes Oldenburg, David Nebreda, Piero Manzoni, Andy Warhol, des actionnistes viennois, ainsi que de Vito Acconci, Michel Journiac, Robert Mapplethorpe, Andrés Serrano, Mike Kelley et Ron Athey. Mais je me souviens tout particulièrement de Judy Chicago, Miriam Schapiro, Bárbara Kruger, Helen Chadwick, Kiki Smith, Carol Schneemann, Gina Pane et Ana Mendieta, entre autres. Car ce sont ces dernières qui, faisant usage de leur condition corporelle féminine, allaient utiliser les fluides les plus dénigrés tout au long de ces siècles d'histoire du patriarcat occidental – les fluides corporels des corps avec vulve – de la manière la plus assertivement critique envers la contrainte corporelle exercée sur les dominés par le patriarcat. Certaines d'entre elles allaient ainsi utiliser le sang menstruel comme matériau pictural.[79]

Parmi ceux qui ont utilisé les fluides corporels représentants des dominantes et les moins dénigrés historiquement au sein du patriarcat, c'est-à-dire ceux provenant du corps d'hommes hétérosexuels légitimés par le biopouvoir en tant que corps phalliques, on peut par exemple mentionner Marcel Duchamp. Il fait partie de ceux qui se sont souvenus des fluides organiques, comme il l'a démontré avec son petit tableau présenté en 1946 comme une partie de sa fameuse Boîte-

[79] González, 2006 : 337-349, *in* Arriaga, 2006 : 339-340.

en-valise*. Dans cette œuvre, Duchamp a réuni 69 reproductions de ses principales œuvres et n'y a inclus qu'une seule pièce « originale », intitulée* Paysage fautif *et composée d'un jet de sperme sur fond de satin noir. Duchamp a dédié son* Paysage fautif *à une femme du nom de Maria Martins.*

Duchamp s'est assurément souvenu de l'existence de la carte et en a témoigné avec cette peinture au sperme. Mais bien qu'il ait spéculé avec son Paysage fautif *sur le mélange de fluides corporels que dévoile la carte, il a oublié d'utiliser les fluides de la vulve pour se souvenir de la carte entière. Il aurait peut-être pu dévoiler la carte en humectant sa main masturbatoire mouillée de son sperme avec le fluide vulvaire produit par l'autoérotisme de Maria Martins. Quoi qu'il en soit, même si un corps sans vulve s'était souvenu de l'existence de la carte ou de la méthode permettant se souvenir de son contenu, aucun poète ni mortel ne pouvait la dévoiler avant que ne soient remplis les lacs de la région de Salmacis de manière équitable, aussi bien avec les fluides des dominants qu'avec ceux des dominés ; alors les corps avec vulves et tous les corps de mortels construits socialement, éduqués et socialisés afin de contraindre le langage bioénergétique de leur corps, devaient se masturber davantage, afin de parvenir à mobiliser cette civilisation stagnant dans le paradigme du patriarcat.*

Un autre artiste a également spéculé spécifiquement sur les fluides de son corps afin de dévoiler la carte sur sa main : il s'agit d'Andy Warhol, qui a utilisé son urine dans son Oxydation Painting *en 1978, montrant dans cette œuvre les effets de rouille de son urine sur des supports métalliques.*

De son côté Andrés Serrano a photographié un crucifix submergé dans un verre rempli de son urine, dans son œuvre intitulée Piss Christ *réalisée en 1989. Pour l'anecdote, en 2011, à l'occasion d'une exposition dans la ville d'Avignon, plus de 500 chrétiens ont exigé aux responsables du musée privé d'art contemporain de retirer cette œuvre de l'exposition en question. Cette photographie avait déjà été rejetée aux États-Unis et en Australie parce qu'elle heurtait la sensibilité des chrétiens, mais à Avignon elle a littéralement été détruite à l'intérieur même du musée par un groupe d'extrémistes. Ce genre de manifestation d'intolérance est caractéristique des sociétés de biopouvoir phallocentrique patriarcal.*

Parmi les œuvres ayant subi un sort similaire, on peut mentionner un dessin au crayon de l'artiste mexicain Manuel Ahumada, qui avait substitué l'image de la Vierge de Guadalupe par celle de Marilyn Monroe, dans une scène représentant l'indigène Diego qui montrait à l'évêque du diocèse les roses que la Vierge lui avait demandé de cueillir au sommet de la colline. Selon la légende, lorsque Diego ouvrit la tilma dans laquelle il avait transporté les roses afin de les montrer au prélat, l'image de la Vierge s'imprima miraculeusement sur le tissu, qui est aujourd'hui exposé au public dans l'enceinte de la Basilique de Guadalupe, à Mexico.

Le dessin de Manuel Ahumada allait être détruit en l'an 2000 – alors qu'il était exposé au Musée du journalisme de Guadalajara, au Mexique – par deux jeunes catholiques qui, lors de leur interrogatoire, ont justifié leur geste en affirmant que l'œuvre représentait « une insulte envers les sentiments des dévots de la Vierge de

Guadalupe et une atteinte à la foi et parce que nous ne voulons pas que nos enfants grandissent dans un milieu dépourvu de principes moraux »[80].

Un autre évènement similaire reflétant une radicalisation des discours de la morale catholique au XXI[e] *siècle a eu lieu dans une petite ville mexicaine de 47 000 habitants, Encarnación de Díaz, où l'artiste mexicain Francisco Pérez a été chargé de peindre sur les murs de la Maison de la Culture une fresque murale intitulée* « Évolution du facteur féminin », *une fresque commandée par la mairie de la ville en 2009 afin de célébrer le 250*[ème] *anniversaire de sa fondation. La fresque était une interprétation iconologique de l'œuvre «* La création *» de Michel-Ange, dans laquelle l'artiste avait remplacé la figure masculine par une figure féminine afin de souligner l'importance de la contribution des femmes au développement social de la communauté. Le biopouvoir phallocentrique patriarcal catholique n'a pas tardé à se manifester lorsqu'en 2010, avant même que l'œuvre ne soit achevée, les autorités municipales ont décidé de recouvrir de peinture blanche toutes les coupoles et les fresques réalisées par l'artiste. En effet, peu après l'évêque du diocèse, José María de la Torre, a confirmé que cette atteinte à la liberté d'expression artistique était bien le fait du biopouvoir catholique, en déclarant au sujet de l'artiste : « S'il a envie de peindre ce genre de choses qu'il les peigne dans son salon, il verra bien s'il trouve quelqu'un pour les acheter »*[81].

Or ce genre de contextes culturels d'hégémonie du biopouvoir ne fait que renforcer la capacité esthétique de la réflexion incarnée, de la corporalité dénigrée et de l'utilisation de ses produits physiologiques comme matériel artistique dans des œuvres critiques envers ce biopouvoir.

Une autre œuvre qui n'a pas utilisé directement des produits physiologiques mais plutôt une allégorie de la corporalité humaine est celle de Piero Manzoni, qui en mai de 1961 a confectionné 90 boîtes de conserve contenant du plâtre, mais arborant une étiquette sur laquelle était écrit « Merde d'artiste » en plusieurs langues ; il les a ensuite signées et vendue pour l'équivalent de leur poids en or. Bien que Manzoni ait cherché à critiquer de la sorte la mercantilisation de la signature de l'artiste par le marché de l'art au détriment de l'art lui-même, son œuvre n'en reflète pas moins perlocutoirement le rejet du langage du corps, particulièrement dans ses manifestations solides et liquides telles que les humeurs, les fluides et les sécrétions en général.

La présence de sang, de sperme et d'urine dans les œuvres de ces artistes et d'autres aux corps sans vulve reflète une quête de l'art visant à faire participer littéralement le corps à la création. Ils ont ainsi souligné l'importance des fluides pour se souvenir de la carte cachée dans les mains. Mais malgré leurs souvenirs des fluides du corps, les œuvres de Warhol, Duchamp et Serrano n'allaient pas poïétiser la critique nécessaire pour remplir les lacs de la région de Salmacis. Car les fluides corporels qu'ils utilisèrent furent les fluides des mortels dominants au sein du patriarcat. Ces fluides ont été versés ou capturés sur des supports durables, dont les caractéristiques physiques leur assuraient une certaine

[80] Periódico local de Guadalajara, *La Jornada,* edición del 13 de agosto del 2000.
[81] Ibid.

pérennité. Cette pérennité reflète en quelque sorte l'importance donnée au genre masculin par la hiérarchie corporelle du biopouvoir phallocentrique patriarcal ; ainsi, les œuvres de ces artistes réalisées avec leur sperme était avant tout représentatives des fluides du corps du « dominant ».

Une pérennité qui reflétait une interprétation aristotélicienne des fluides du corps humain, comme le démontre la prééminence accordée aux fluides de leurs propres corps qui étaient – immanquablement – des fluides de corps représentatifs du genre dominant. En effet, si leurs fluides avaient été utilisés dans des œuvres au support éphémère ou ayant l'intention d'être périssables, alors la présence de ces fluides du dominant aurait exprimé une autocritique de la part de ces artistes et une critique envers le biopouvoir patriarcal : illustrant la décomposition de tout ordre social, et particulièrement de l'ordre patriarcal. Mais leurs œuvres dénotaient au contraire un sentiment de continuité sédentarisée de la hiérarchie patriarcale entre les genres, dans la mesure où ils utilisaient uniquement leur propres « fluides », et non ceux d'autres mortels représentatifs des dominés avec des sexualités et corporalités abjects au sein du patriarcat, renforçant ainsi au sein de l'art une domination masculine par rapport aux autres fluides organiques de femmes, d'hermaphrodites et du reste de la biodiversité des mortels.

Tout au long du XX^e siècle, les fluides et les sécrétions en tant que « paroles » du corps furent constamment utilisés par les artistes plastiques. Les poètes et poétesses ont toujours agi de manière visionnaire, même s'ils ne souvenaient pas de la totalité de la carte. Leur critique esthétique de la soumission du corps, poïétisée dans des œuvres d'art, est en soi une preuve du fait qu'ils se sont souvenus de son existence. Au sein de ces générations, l'expression artistique a explosé jusqu'à ses ultimes conséquences dans tous les sens de la corporalité littérale présente dans l'art, une tendance qui avait déjà existé dans la spirale historique.

Je me souviens d'autres poètes sans vulve qui, au cours de ce même siècle, corporalisèrent la production de l'art en reproduisant dans leurs œuvres la hiérarchisation hétérosexuelle de domination masculine en tant que paradigme épistémologique du biopouvoir phallocentrique patriarcal, comme ce fut le cas du mouvement des actionnistes viennois tels que Günter Brus, Otto Mühl, Hermm Nitsch et Rudolf Schwarzkogler. Ou encore des happenings *de poètes américains tels que Kaprow, Dine et OldenBurg. Les premiers post-freudiens, issus du ferment de la psychanalyse et critiques de Freud. Dans leurs œuvres, l'intervention de la femme relevait d'une participation passive, les corps de femmes étant essentiellement considéré comme des « objets » récepteurs d'un actionnisme dont l'axe créateur était masculin.*

Ann March m'a dit un jour que les actionnistes viennois exprimaient « l'idée de la masculinité dans son sens le plus destructeur [car la participation des hommes était constamment celle de…] maîtres du discours, maîtres de cérémonie et plus encore, maîtres de la douleur »[82]. Pour ma part j'ajouterais qu'au grand

[82] Solans, 2000 : 60-61.

détriment de la réactivation de la spirale historique, les actionnistes viennois se représentèrent comme les maîtres de la création même. Leur mouvement n'en a pas moins constitué une avancée pour le souvenir de la carte sur la main des mortels, dans la mesure où ils ont représenté et personnifié de manière très synthétique le système patriarcal en tant que dominateurs, humiliateurs et subjugueurs du corps humain, et plus particulièrement des corps de la biodiversité qui ne présentaient pas les caractéristiques physiques et comportementales de l'homme. L'apport de l'actionnisme viennois consistant à transformer le corps humain en espace et en surface de la production de l'art allait finalement être limité par l'autocentrisme des artistes qui déclenchèrent ce mouvement. Et bien qu'ils se soient souvenus du besoin des générations de mener l'action du corps jusqu'à ses ultimes conséquences, ils ne montrèrent que les conséquences de la domination du corps : le monopole masculin de la poïétique corporelle de la connaissance, y compris dans l'art.

Néanmoins, il y eut d'autres artistes du XXe siècle dont les œuvres, tout en revendiquant les langages corporels, biologiques et physiologiques du corps humain bridé par la culture, poïétisaient une autocritique esthétique remettant en cause cette aspiration à la pérennité et à l'immuabilité des œuvres d'art, et ce à l'aide de performances, de happenings, d'installations et d'interventions urbaines intégrant la corporalité humaine avec une participation et une présence poïétique plus équitable et/ou un moindre rôle de la hiérarchie hétérosexuelle patriarcale ou de la domination poïético-épistémologico masculine.

Différentes formes d'esclavagisme du corps furent exprimées par les artistes du XXe siècle. Comme celle de l'asservissement du corps par la surconsommation, fruit d'une culture de masse constamment critiquée par différents artistes américains tels que Claes Oldenburg. Je me souviens de ses œuvres intitulées Photo Death *de 2001 et* The Store *de 1961, avec lesquelles il mettait en garde les mortels et les poètes de ces dernières générations du XXe siècle contre l'esclavagisme du corps sublimé par la culture américaine de surconsommation. Je me souviens clairement des mots d'Oldenburg : « Je suis pour un art politico-érotico-mystique, qui permet autre chose que de rester assis sur son cul dans un musée […]. Je suis pour un art qui se mêle à la merde quotidienne et qui s'en extrait. Je suis pour un art qui imite l'homme, qui soit comique, si nécessaire, ou violent ».*[83]

Dans ses œuvres, Oldenburg cherchait à faire en sorte que le corps s'exprime sur la ville afin de critiquer la contrainte que l'ordre politique et social capitaliste impose au corps. La ville était interprétée par Oldenburg comme la peau du « corps social » qui dévore l'individu et le transforme en citoyen décorporalisé, la citoyenneté des individus étant basée sur le contrôle du corps. Oldenburg faisait un parallèle métaphorique entre la société et le corps pictural, en « décorporalisant » l'espace de l'expression picturale. Il le faisait en substituant la toile par l'espace de la rue, de la ville elle-même, comme allaient le faire par la

[83] Oldenburg, 1961 (Oldenburg & William 1967 *in* http://books.google.com.mx/books?ei=IUiqTObTIML98AattrxF&ct=result&id=v97pAAAAMAAJ&dq=Claes+Oldenburg.+Store+Days.+1961.&q=the+store+#search_anchor

suite les artistes du graffiti et les interventions humaines dans la rue à partir des années quatre-vingt du XX^e siècle. Oldenburg disait s'intéresser aux « happenings » parce qu'il voulait sortir de l'espace pictural traditionnel, qu'il jugeait trop restrictif dans la mesure où il ne lui permettait pas d'« explorer » l'espace total. Une perception de la contrainte de la création picturale renvoyant à la contrainte de l'exploration corporelle des mortels de cette civilisation.

Certaines des œuvres d'Oldenburg ont joué un rôle important dans l'histoire du dévoilement de la carte, notamment parce qu'il utilisait et évoquait – de manière effrontée et littérale – le mélange des fluides corporels et le besoin de toucher afin de se souvenir de la carte. Je me souviens par exemple de son happening intitulé Snapshots from the city (1960)*, où il substituait la toile par l'espace urbain, l'instrument par le corps et la peinture par les fluides et sécrétions corporelles mélangées à de la peinture et d'autres produits, au sein d'un processus créatif.*

Oldenburg avait également réalisé une installation exprimant une critique similaire, à la Judson Gallery *de New York. Un happening qu'il avait intitulé* The Street *et dans lequel il avait de nouveau créé une dialectique entre le « corps social », la ville et ce que le corps a de plus intime, la « cellule sociale » : l'être humain. À travers cette œuvre, il critiquait la contrainte aussi bien du corps du sujet que du corps social, mettant métaphoriquement en scène une analogie entre les aspects abjects du corps social – le quartier délabré –, et ceux du corps physique – les sécrétions et les fluides organiques de corps d'humains et d'animaux.*

Un autre souvenir me vient à l'esprit : celui de l'une des performances de Carolee Schneemann de 1964, qu'elle avait intitulée Meat Joy *ou* Joie de la Chair. *Dans cette performance, Schneemann mettait en scène des femmes et des hommes entourés de matières organiques, nus, tout près du public, essayant de s'attraper les uns les autres, tous ces corps se vautrant dans ce mélange de sécrétions corporelles, animales et humaines. Dans cette* Joie de la Chair*, non seulement les fluides des corps des acteurs de la performance se mêlaient entre eux, mais ils le faisaient également, à travers leurs mouvements corporels, avec d'autres matières animales et végétales : poisson cru, poulets, morceaux de papier, sauces, peinture fraîche, plastique transparent, cordes et brosses.*

Dans Joie de la Chair*, Schneemann permettait au corps vivant de se mêler à la mort représentée par les animaux morts, en un acte furtif à la fois sensuel, répugnant et grotesque. Cette œuvre était ainsi parvenue à synthétiser la contradiction du corps avec lui-même. La contradiction entre l'abjection et le plaisir du corps du sujet moderne, ressentie aussi bien par le spectateur que par les acteurs de la performance.*

Schneemann avait également réalisé d'autres performances en forme d'hommage et de déconstruction d'œuvres de poétesses ayant utilisé des fluides corporels mêlés à d'autres éléments organiques. C'est notamment le cas de son hommage Corazón en mano para Ana Mendieta*, datant de 1986. Dans cette œuvre, Schneemann avait utilisé de la peinture, du sang, de la cendre et du sirop afin d'en faire un mélange et de créer des figurines en forme de cœur.*

De son côté, Ana Mendieta avait réalisé – plusieurs années avant que Carol Schneemann – une série de performances utilisant du sang d'animal à la place de la peinture afin de laisser des traces ensanglantées sur son propre corps. Dans d'autres œuvres, elle utilisait de la peinture rouge au lieu du sang, mêlant le sens de la couleur rouge à celui du sang et donnant au corps le matériel lui permettant de s'exprimer comme un instrument ou un objet torturé. Mendieta allait également se souvenir et nous faire nous souvenir du corps en tant qu'instrument de création, tout comme allait le faire une autre poétesse de l'image, du nom de Shigeko Kubota.

Kubota avait en effet réalisé en 1965 une œuvre picturale intitulée Vagina Painting*, dans laquelle elle appliquait de la peinture rouge sur un papier grand format à l'aide d'un pinceau qu'elle tenait dans son entrejambe. Dans* Vagina Painting*, Kubota proposait une expression féminine de la création gestuelle. Elle évoquait métaphoriquement la menstruation et substituait le phallus – représentatif d'un art conforme au patriarcat occidental qui ne donne pas sa place à l'art produit par les femmes – par le pinceau, critiquant ainsi l'androcentrisme et le phallocentrisme exprimé dans l'« act painting » d'artistes tels que Klein, Pollock et Duchamp.*

Peut-être, dans la perspective féministe de Kubota, le pinceau représentait le clitoris en tant que source créatrice de plaisir, organe dénigré par les générations des sans mémoire, interprétant ainsi le processus créateur comme un acte de création de plaisir. Par ailleurs, la peinture rouge représentait l'expression vulvaire – en une métaphore de la menstruation – en tant que fluide corporel également créateur et représentatif du corps avec vulve. Kubota revendiquait la capacité de la femme à créer de l'art, refusant de considérer la capacité naturelle de reproduction comme la seule fonction assignée à ce genre au sein des patriarcats.

Parmi les poètes aux corps sans vulve qui allaient également se souvenir du corps en tant qu'instrument de création picturale, on peut mentionner Kazuo Shiraga se vautrant dans la fange épaisse d'une piscine remplie de boue dans un act painting intitulé Challenging Mud*. Une performance qu'il présenta dans le cadre de la première exposition d'*Art Gutai *organisée dans la cour intérieure du centre Ohara de Tokyo en 1955. Dans cette œuvre, Shiraga remplaçait le processus de création pictural par un processus théâtral dramatisé, où le combat avec la peinture délimite l'espace du processus créatif au moment de la dramatisation.*

Shiraga nous rappelait le corps en tant qu'espace et qu'instrument et il le revendiquait comme un guerrier, comme allaient également le faire dans leurs œuvres les artistes Saburo Murakami, George Mathieu et Shozo Shimamoto. Et bien qu'aucun d'entre eux n'ait utilisé de fluides ou de sécrétions corporelles en tant que « paroles littérales » du corps, leur grande contribution au dévoilement de la carte fut d'avoir revendiqué et rappelé la capacité guerrière et émancipatrice du corps.

Toute la critique esthétique de l'aliénation idéologique et de la séquestration épistémologique de l'expérience du corps du sujet moderne du XX^e^ siècle allait continuer à se corporaliser au cours du XXI^e^ siècle. Cette prolifération de la corporalité dans l'art était le signe d'une révélation prochaine de la totalité de la carte sur la main des mortels.

D'autres poètes revendiquèrent différents orifices de leur corps qui étaient considéré comme socialement abjects par les générations de sans mémoire. Parmi eux, je me souviens par exemple de Keith Boadwee, qui allait réaliser deux vidéos sur des processus anaux avec de la peinture. Dans ces vidéos, Boadwee s'allongeait sur le sol, ouvrant les jambes en position gynécologique et orientant son anus vers la toile. Et une fois dans cette position, elle expulsait avec ses muscles anaux des jets de peinture qu'elle avait au préalable introduite son anus, afin de réaliser un processus créatif critiquant le phallocentrisme prépondérant dans les processus créatifs des œuvres de Jackson Pollock.

Il semble que chez les artistes d'ascendance asiatique de l'art gutai du XX^e^ se soit imposée une attitude guerrière et active du corps à l'encontre des structures de l'art occidental, revendiquant un certain parallélisme entre le corps et l'Esprit et exprimant l'esprit guerrier à travers la colère déployée dans leurs processus créatifs, tandis qu'on observait plutôt chez les artistes occidentaux des expressions et des manifestations de tendance introspective. Dans tous les cas prédominait une revanche du corps du sujet humilié, réprimé et méprisé au sein du patriarcat occidental.

[IMAGES D'AUTEUR PAS DISPONIBLES SUR LA VERSION D'INTERNET]

[IMAGES D'AUTEUR PAS DISPONIBLES SUR LA VERSION D'INTERNET]

[IMAGES D'AUTEUR PAS DISPONIBLES SUR LA VERSION D'INTERNET]

[IMAGES D'AUTEUR PAS DISPONIBLES SUR LA VERSION D'INTERNET]

[IMAGES D'AUTEUR PAS DISPONIBLES SUR LA VERSION D'INTERNET]

XIII. Ana Mendieta et d'autres artistes « exorcisant » la décorporalisation du sujet moderne

—*Un jour de 1971 Faith Wilding me dit :*

Waiting...
Waiting...
Waiting...
Waiting for someone to come in
Waiting for someone to hold me
Waiting for someone to feed me
Waiting for someone to change my diaper
Waiting...
Waiting to scrawl, to walk, waiting to talk
Waiting to be cuddled
Waiting for someone to take me outside
Waiting for someone to play with me
Waiting for someone to read to me, dress me, tie my shoes
Waiting for Mommy to brush my hair
Waiting for her to curl my hair
Waiting to wear my frilly dress
Waiting to be a pretty girl
Waiting to grow up
Waiting...
Waiting for my breast to develop
Waiting to wear a bra
Waiting to menstruate
Waiting to read forbidden books
Waiting to stop being clumsy
Waiting to have a good figure
Waiting for my firts date
Waiting to have a boyfriend
Waiting to go to a party, to be asked to dance, to dance close
Waiting to be beautiful
Waiting for the secret
Waiting for life to beging
Waiting...
Waiting to be somebody
Waiting to wear makeup
Waiting for my pimples to go away
Waiting to wear lipstick, to wear high heels and stockings
Waiting to get dressed up, to shave my legs
Waiting to be pretty
Waiting...
Waiting for him to notice me, to call me
Waiting for him to ask me out
Waiting for him to play attention to me
Waiting for him to fall in love with me

Waiting for him to kiss me, touch me, touch my breast
Waiting for him to pass my house
Waiting for him to tell me I´m beautiful
Waiting to ask me to go steady
Waiting to neck, to make out, waiting to go all the way
Waiting to smoke, to drink, to stay out late
Waiting to be a woman
Waiting...
Waiting for my great love
Waiting for the prefect man
Waiting for Mr. Right
Waiting...
Waiting to get married
Waiting for my wedding day
Waiting for my wedding night
Waiting for sex
Waiting for him to make the first move
Waiting for him to excite me
Waiting for him to give me pleasure
Waiting for him to give me an orgasm
Waiting..
Waiting for him to come home, to fill my time
Waiting...
Waiting for my baby to come
Waiting for my belly to swell
Waiting for my breast to fill with milk
Waiting to feel my baby move
Waiting for my legs to stop swelling
Waiting for the first contractions
Waiting for the contractions to end
Waiting for the head to emerge
Waiting for the first scream, the afterbirth
Waiting to hold my baby
Waiting for my baby to suck my milk
Waiting for my baby to stop crying
Waiting for my baby to sleep through the night
Waiting for my breast to dry up
Waiting to get my figure back, for the stretch marks to go away
Waiting for some time to myself
Waiting to be beautiful again
Waiting for my child to go to school
Waiting for life to beging again
Waiting...
Waiting for my children to come home from school
Waiting for them to grow up, to leave home
Waiting to be myself
Waiting for excitement
Waiting for him to tell me something interesting, to ask me how I feel
Waiting for him to stop being crabby, reach for my hand, kiss me good morning

Waiting for fulfillment
Waiting for the children to marry
Waiting for something to happen
Waiting...
Waiting to lose weight
Waiting for the first gray hair
Waiting for menopause
Waiting to grow wise
Waiting...
Waiting for my body to break down, to get ugly
Waiting for my flesh to sag
Waiting for my breasts to shrivel up
Waiting for a visit from my children, for letters
Waiting for my friends to die
Waiting for my husband to die
Waiting...
Waiting to get sick
Waiting for things to get better
Waiting for winter to end
Waiting for the mirror to tell me that I´m old
Waiting for a good bowel movement
Waiting for the pain to go away
Waiting for the struggle to end
Waiting for release
Waiting for morning
Waiting for the end of the day
Waiting for sleep
Waiting...

Dans ce poème, Faith Wilding allait synthétiser de manière structurée la critique de l'oubli essentiel du message sur la main des êtres décorporalisés. Wilding décrivait la chronologie socialisée des sujets aliénés ayant ignoré durant toute leur vie le désir, l'intention ou le besoin de connaître la carte sur leurs mains. Dans Waiting, *Wilding synthétisait une critique envers la sédentarisation épistémologique de la hiérarchie patriarcale de l'inégalité des genres caractérisant la société occidentale à laquelle elle appartenait. Elle synthétisait la négation du message de tout art biocritique, qui conçoit l'« attente » comme un synonyme d'inaction du sujet, de sédentarisation, de passivité, de putréfaction et de stagnation de la spirale historique.*

Ma sœur, les yeux ouverts et en changeant le ton de sa voix qui trahissait soudain une grande fatigue, poursuivit :

— En cette deuxième moitié du XX^e^ siècle, on allait enfin dévoiler la misère d'un corps pratiquement asphyxié par cette civilisation. L'art allait être la soupape de sûreté à travers laquelle le corps pouvait crier et se plaindre des tortures infligées par les organisateurs de la connaissance tout au long de l'histoire des générations des sans mémoire. Le corps de ces générations des siècles héritiers des Lumières puis de l'Esprit de la Modernité avait une longue histoire de douleur et de

répression à raconter, et lorsque les artistes commencèrent, au cours du XX^e^ et XXI^e^ siècle, à lui donner la parole pour l'aider à s'exprimer, ils le lacérèrent littéralement afin d'exprimer la mutilation symbolique que ce corps avait subie en tant que construction sociale.

C'est au sein de ces générations d'artistes que commença à voir le jour une sorte d'exorcisme à travers la torture ; que la poétesse Ana Mendieta allait synthétiser en 1972 de manière sublime dans son œuvre intitulée Mort d'un poulet*. Dans cette performance, Mendieta représentait un rituel de purification cubain au cours duquel devait être sacrifié un poulet, comme si elle cherchait à exorciser le corps du mortel de l'asservissement et du mépris auquel l'avait soumis la civilisation à laquelle elle appartenait.*

De nombreux artistes commencèrent à exposer et introduire leur vie intime au sein du processus créatif de leurs œuvres, afin de rappeler aux mortels l'existence de la carte, mais aussi et surtout de leur rappeler que son dévoilement impliquait une conscience corporelle de soi. Une conscience de soi qui évoquait nécessairement l'autoérotisme comme unique pratique leur permettant de contribuer au remplissage des lacs de la région de Salmacis. Ces artistes qui exposaient et témoignaient de leur intimité sur la place publique poïétisaient leur critique envers le patriarcat en soumettant le public à un dilemme face au corps de l'autre et à son propre corps. Le dilemme entre être l'émancipateur ou le bourreau de son corps. Le dilemme entre subjuguer ou être subjugué. Le dilemme entre humilier ou être humilié. Le dilemme entre mépriser ou être méprisé.

C'est ce que fit Valie Export en 1968, lorsqu'elle se fixa sur le torse une boîte figurant une scène théâtrale miniature couvrant ses seins nus, tandis que Peter Weibel – à l'aide d'un microphone – invitait le public à toucher ses seins en mettant les mains dans la boîte après avoir ouvert les petits rideaux qui délimitaient la scène.

En 1979, Sophie Calle commençait à inviter des inconnus à dormir dans son lit lorsqu'elle ne l'occupait pas. Et d'un commun accord, elle fit des photographies et des enregistrements de ces inconnus dans l'intimité de son logement, tandis qu'ils lui expliquaient pourquoi ils avaient accepté de participer à cette initiative.

Un an plus tard, Nan Goldin faisait lire aux gens un journal intime qu'elle rédigeait depuis plusieurs années, où elle racontait des évènements de sa vie et de celle de ses proches, action avec laquelle elle opposait la capacité poïétique et l'individuation à l'individu trop façonné par l'ordre social. Cette même année, Marie Yates utilisait des visages de femmes anonymes sur lesquels elle avait écrit des phrases à la première, deuxième et troisième personne, afin d'évoquer la perte d'identité.

Les trois œuvres représentent des actions s'opposant à l'individuation et à l'individualisme du sujet des sociétés prospères des États démocratiques de la deuxième moitié du XX^e^ siècle ; elles constituent une critique de l'exclusion de l'intimité et de l'expérience corporelle en tant que sources de connaissance

légitimes. Il s'agit de la revendication épistémologique d'une dialectique négative entre intimités, autretés et subjectivités de l'artiste, en tant que matériel créatif.

[IMAGES D'AUTEUR PAS DISPONIBLES SUR LA VERSION D'INTERNET]

[IMAGES D'AUTEUR PAS DISPONIBLES SUR LA VERSION D'INTERNET]

[IMAGES D'AUTEUR PAS DISPONIBLES SUR LA VERSION D'INTERNET]

[IMAGES D'AUTEUR PAS DISPONIBLES SUR LA VERSION D'INTERNET]

XIV. Sciences et (de l') art.

— *Face à cette résurgence de la carte, et après avoir pris connaissance d'une bonne partie de son contenu, certains furent effrayés par une telle mise en garde et commencèrent à dévoyer le message en le structurant et en incorporant l'art à la science ou la science à l'art. Ce fut notamment le cas de Marta Rosler, qui affirmait dès 1975 que « la théorie ne doit pas simplement évoluer, mais aussi s'attaquer aux inégalités sociales et politiques »*[84]*. Ce que proposait Rosler, c'était de critiquer la production déshumanisée de connaissance, en orientant la science vers un idéal social et politique tout aussi déshumanisé.*

Ce que fit Marlene Dumas, qui lia la Psychologie à la production artistique basée sur des images ou des témoignages visuels de son observation sur le corps de l'autreté. Je me souviens de son installation intitulée Black Drawings *et réalisée entre 1991 et 1992, composée de cent onze portraits de personnes noires dessinés au lavis d'encre et à l'aquarelle sur une petite plaque d'ardoise, le tout présenté à la façon modulaire d'une œuvre minimaliste.*

Ces poètes critiquent les affirmations scientifiques, ma sœur, parce qu'ils reconnaissent dans la science des éléments fondamentaux de la formation du sujet contraint corporellement. Mais cela ne signifie pas pour autant qu'ils méprisent la science, car ils ne critiquent que les éléments sédentarisateurs du paradigme patriarcal. Or pour critiquer la science, certains doivent en connaître l'essence et les théories. Une critique qu'ils poïétisent par la suite non pas dans le domaine ni dans le langage scientifique, mais dans un langage de la critique poïétisée en art. C'est ce qu'allaient faire les surréalistes – Claude Cahun, Remedios Varo, Nusch Éluard, Dora Maar, Lee Miller, Louise Bourgeois, Leonora Carrington, Frida Kahlo, André Breton, George Bataille et Antonin Artaud, parmi tant d'autres[85]*, qui ont spéculé sur le mélange de fluides et de sécrétions corporelles afin de dévoiler la carte, dénonçant le sujet comme étant « le mélange, plus ou moins involontairement dosé, de ces deux substances incolores que sont l'existence soumise à la connexion objective des êtres et l'existence échappant concrètement à cette connexion (…)*[86]*. Ce que tu avais différentié comme des pulsions culturelles et des pulsions bioénergétiques lorsque tu étais Wilhelm Reich.*

On assista à une nouvelle tentative des organisateurs de la science de contrôler l'émancipation du corps à travers la structuration des expressions artistiques. Cela se traduisit notamment par l'intégration de l'art en tant que science au sein des communautés scientifiques et académiques. C'est ce que firent quelques universités du système universitaire européen en produisant des diplômes universitaires destinés à former un art structuré, non pas structurant mais

[84] Rosler, 1975 *in* Alario Trigueros, 2009.
[85] Foster, Hal, Krauss, Bois et Buchloh, 2006 : 463-465.
[86] Breton, 1928/en Bonnet, 1979 : 109.

structurable. Car c'est le propre de la culture de l'Esprit moderne que de chercher à contrôler l'Esprit poïétique, à travers la structure de la Science. C'est ainsi que certains artistes critiquant l'exclusivité de l'esprit scientifique dans la construction de la connaissance acceptèrent d'intégrer leurs pratiques artistiques et leur critique à une forme plus structurée afin de critiquer la science à partir de ce qu'ils allaient appeler les Sciences de l'Art. Acceptant par là-même l'utilisation de langages structurés, issus des sciences exactes et des sciences humaines, pour faire leur autocritique de l'art et pas nécessairement comme langage poïétisant ou comme matériel créatif de leurs critiques poïétisées en tant qu'œuvres d'art.

Car jamais l'Art n'a cru absolument dans la Science ni la Science dans l'Art. Parce que leur contradiction permettait précisément le nomadisme propre à la loi de mouvement de la spirale historique. Le rationalisme académique de la science n'en multiplia pas moins les tentatives de contrainte scientifique de l'art corporel, par le biais de formations universitaires encourageant la structuration du processus créatif des artistes. Ces formations universitaires en Sciences de l'Art ont perduré durant des décennies, jusqu'à ce que poètes et artistes se transforment en scientifiques et que la science cède son domaine aux phénoménologiques et aux qualitatifs.

Dès lors, les esthètes n'étaient plus des esthètes et les poètes n'étaient plus des poètes, leurs mains s'humidifièrent en touchant leur propre sexe et ils répétèrent les quatre-vingt-dix-neuf pratiques sexuelles afin d'accéder à son émancipation autopoïétique corporelle et bioénergétique.

XV. Dès Ana Mendieta à l'Œuvre multiorgasmique: *énergie* émancipatrice.

— Un jour de 1988, Ana Mendieta commença à parler d'une énergie universelle et affirma que l'art reposait sur la croyance en cette énergie comme une « énergie universelle qui passe de l'homme à l'homme, de l'homme au spectre, du spectre à la plante (…). Mes œuvres sont les veines d'irrigation du fluide universel. À travers elles montent le suc ancestral, les croyances originelles, les accumulations primordiales, les pensées inconscientes qui animent le monde. Il n'y a pas de passé à racheter : il n'y a que le vide, la terre orpheline (…), le temps qui nous considère depuis le centre de la terre. Par-dessus tout, il y a la recherche des origines ».[87]

Enfin, entre 2006 et 2011, une quarentaine de personnes – parmi lesquelles des homosexuels, des bisexuels, des lesbiennes et des hétérosexuels – de France, d'Espagne, du Chili et du Mexique t'ont offert un témoignage de cette énergie universelle présente dans leurs corps, de leur capacité personnelle à faire en sorte qu'elle se manifeste, et de leur volonté d'émancipation qui leur a permis de transgresser les impositions sociales cherchant à limiter leur rôle à celui de reproducteurs de connaissance sur le corps légitimées par le biopouvoir phallocentrique patriarcal. Des témoignages à travers lesquels les participants se sont reconnus comme des producteurs de révolutions moléculaires au sein d'une société ou d'un ordre social de biopouvoir. Ces quarente personnes ont ainsi affirmé leur rôle de poïétisateurs de l'énergie universelle à travers l'autoérotisme et la masturbation, et t'ont offert un témoignage corporel et narratif de leurs orgasmes pour que tu les utilises dans la création de l'Œuvre multiorgasmique collective, une œuvre picturale permettant, à travers chacune de ses images, d'entendre la voix individuelle et collective des participants dont les témoignages intimes revendiquaient la légitimité du droit sexuel de tout être humain à exercer sa capacité autopoïétique dans le domaine corporel. C'est ainsi que certaines de ces voix m'ont dit, t'ont dit :

> —« Mon témoignage pour l'Œuvre multiorgasmique, je crois que c'est du liquide vaginal, du fluide de mon vagin. À vrai dire, ça a pas été la même réponse que d'habitude, en fait j'étais nerveuse, parce que j'ai senti une pression. J'ai senti la pression de devoir rendre ce témoignage, or j'étais super occupée parce que j'ai énormément de boulot, je courais dans tous les sens et j'allais devoir trouver un moment très privé. Et je me suis sentie sous pression parce que je me suis dit : « Et si j'arrive pas à obtenir une réponse satisfaisante ? ». Mais bon, je l'ai fait, et j'y suis enfin arrivée, mais pas comme d'habitude. Je sais pas, d'une certaine manière je me suis bloquée mentalement et c'était pas pareil. Disons que quand je le fais d'habitude, ça va tout seul, je peux avoir un orgasme même assise, quand je l'ai pas fait depuis longtemps, je peux même jouir comme ça. Mais cette fois j'ai vraiment eu du mal, je saurais pas dire pourquoi. C'est que j'arrive pas à le faire sur commande. Je crois que c'est pour ça que je suis pas mariée. Je suis plus spontanée, pour moi c'est comme ça sort, comme ça vient et au moment où ça vient ; c'est pour ça que sur commande, j'ai du

[87] Declaración de Ana MENDIETA (1948-1985).

mal. Ma pensée après la création de mon témoignage, ça a été « j'ai fait mon devoir ».

—Pour faire mon témoignage pour l'Œuvre multiorgasmique collective, j'étais sortie toute la nuit et je suis rentrée à l'aube. C'était une atmosphère où tout le monde est encore endormi ou il y en a qui se réveillent pour aller travailler, donc j'étais toute seule. J'étais allongée sur le dos, j'ai commencée à toucher mon clitoris, après un peu mon ventre et mes seins et puis le vagin ; je me mettais mon doigt, après j'ai encore touché mon clitoris et mes seins. J'avais commencé sur le dos, après sur le ventre et après je me suis remise sur le dos. Disons qu'au début j'étais allongée sur le dos, les jambes allongées, après je me suis retournée sur le ventre avec les jambes allongées aussi et un peu écartées. Après je me suis remise sur le dos avec les jambes un peu pliées et un peu écartées. Chez moi, le parcours c'est de la tête au clitoris, ça s'intensifie après avoir touché le vagin, les contours, tout ça. Des fois avant même de me toucher, des fois en me touchant. Et après j'ai pris les boules de geisha et je les ai introduites, au début comme quelque chose d'étranger. J'arrive pas à trouver le mot, mon vagin, il accepte aussi le plaisir, je sais pas comment dire. Au bout d'un moment mon sexe accepte de prendre du plaisir, ça fait qu'un avec la peau au bout d'un moment. Après j'ai eu un orgasme, je l'ai enlevées et j'ai continué à toucher un peu le clitoris. J'ai touché mon clitoris tout de suite. J'aime bien toucher le contour du vagin, les lèvres et après l'intérieur. Pour me donner du plaisir, normalement je me touche toujours le clitoris au début. Ouais, je touche doucement avec un doigt ou deux. Comment il est mon clitoris ? Ben, je sais pas, il est réactif quoi, il réagit. Mon excitation physique continue, c'est la peau déjà, les lèvres, le ventre, les seins, tout ça ; après au niveau du sexe, les cuisses. C'est dans ce sens. C'est plus de la chaleur que du froid mais c'est surtout que ça s'intensifie, au lieu d'aller tout droit, enfin au début ça peut aller tout droit et après ça prend plusieurs chemins, de plus en plus, au fur et à mesure des allers retours. Je sais pas comment dire ça. Je sais pas, c'est dur à dire. Depuis le début, c'est quelque chose en crescendo, pas une excitation très forte dès le début, mais ça vient progressivement. Oui, c'est différent, chaque orgasme est différent. Tu peux avoir un orgasme par le clitoris ou vaginal, donc déjà c'est pas le même orgasme. La différence, je sais pas, disons qu'un orgasme vaginal c'est plus long, enfin pour moi ; je sais pas exactement, après ça dépend, ça peut être plus intense que d'autres ; ça dépend, ça peut être plus localisé, plus étendu. C'est différent à chaque fois. Cette fois mon orgasme il était long en fait, il était long et pas forcément très, très intense, mais il était long. Ouais, c'était bien, il était plus long qu'intense. Après je suis calme, apaisée, je me sens mieux, je me sens plus belle, mon corps est plus beau et mon esprit est plus calme. Je sais pas, par exemple la peau est plus douce, je sais pas. On sent, même au niveau du visage, je sais pas comment dire ça, l'orgasme apporte de la beauté ; quelque chose qui émane en fait. »

« Mon témoignage pour l'Œuvre multiorgasmique m'a fait réfléchir à mon plaisir sur l'herbe ; quand j'étais gosse et adorais courir dans les champs

de blé sans culotte. Après, j'espère que ça sera compréhensible car ma sexualité est en train de changer, il y a des choses qui changent, des expériences de rupture, d'avortement et il y a un rapport avec mon corps qui est différent, par exemple pour l'expérience je me suis masturbée, mais j'y arrivais pas comme d'habitude, d'habitude la route je la connais, elle est presque directe celle que je connais depuis l'enfance ; elle a évolué, mais c'est aujourd'hui que je sens qu'il y a d'autres envies. Donc, aujourd'hui je l'ai découvert d'une manière différente. Je me rends compte que j'adore que l'herbe soit surtout à ce niveau, à l'intérieur de mes jambes, qui touche la peau de mon visage, les joues, la peau ici, et si on me touche c'est encore mieux -comme quand une amie m'appelle par mon prénom ça me fait comme des petites bulles dans ma tête, comme quand je fais un câlin à un copain ou à une copine et ça fait comme une ouverture et cette ouverture je la connais pas vraiment- après pour l'expérience j'adore toucher ma nuque, mon cou, là la peau est tellement fine ; ça me fait respirer donc, je sais que je suis à un endroit juste chez moi. Après je descends comme si j'entrais en relation, mais j'entre en relation avec moi et je touche ici entre ma poitrine, entre mes deux seins. C'est très sensible, mes deux tétons sont très sensibles. Après je découvre l'intérieur des jambes. Après ça m'est presque monté à la tête. Après entre les seins, c'est la même chose que les joues, et curieusement la jambe c'est presque la même chose. Je pensais qu'ici c'était plus animal et non, c'est la même sensibilité que les joues et l'intérieur des seins. Mes seins qui sont petits. Le plus fragile c'est les joues, j'ai pas besoin d'appuyer, c'est une petite pluie. C'est vraiment comme de petites gouttelettes d'eau, c'est très fin, c'est très très doux, c'est pas du frottement, c'est juste… Puis je me caresse, ça m'arrive, l'orgasme m'arrive. Là, le plus évident c'est ma poitrine, pas le visage ; mais il y a beaucoup d'autres endroits, je pourrais dire tout mon corps, mais ça je le découvre. Puis, ce qui s'est passé dans mon corps, le fait d'être enceinte, le fait de prendre ce médicament, le RU, le médicament qui arrête la grossesse et t'expulse l'œuf. J'ai saigné pendant un mois et demi. Je me souviens que je parlais à cette petite créature. Je tombe enceinte, il – mon copain – me quitte, j'avorte, pouf ! C'est pour ça que j'ai hésité à me masturber pour avoir un orgasme, parce que pour moi c'était de la sexualité ; mais en le faisant, en étant ici, je suis en train de me rendre compte que non ; que pour moi c'est plutôt une autre route vers moi-même, vers mon corps et vers mon plaisir. Ça a été difficile de le faire, c'est comme si je m'appuyais, en fait ; comme la situation est difficile, je m'appuie sur cette situation pour… Je ne savais pas que ça me ferait ça. Je vis un truc où il y a la rupture, c'est pas chouette ; c'est difficile, mais c'est comme s'il y avait la joie et le mal. Enfin, comme s'il y avait les deux et malgré tout ça, je suis capable de vivre cette expérience qui m'a amené vers moi. Aujourd'hui je pensais que j'allais revivre une bonne relation orgasmique avec moi-même, où j'aurais beaucoup de fluide. Aujourd'hui, je me suis masturbée pour l'expérience, mais j'arrivais pas comme d'habitude à l'orgasme. Si je suis avec quelqu'un, il me prend, me caresse les seins, le sexe et c'est tout. Donc là, la sensibilité est différente et la façon dont un homme ou moi je vais me toucher ça peut être aussi des petites gouttelettes, ça peut être plus empoigné.... Mais le plus fort c'est

juste une paume de main posée là entre le nombril et le pubis. C'est comme si tout ce qu'il y avait au creux du ventre de bon, de pas bon, ça remontait, chtoug ! jusqu'à la surface de la peau sous sa main et donc ça me faisait beaucoup de bien. Mais moi je ne le fais pas, je demande, ou les hommes le font et pas de mouvements, une main bien poignante, bien chaude, qui vient se poser ; c'est comme le lien entre le sexe et la vie, ce qu'il y a en bas et la vie qu'il y a en haut.»

—Ce que j'ai compris, c'est que l'Œuvre multiorgasmique – d'une certaine manière – cherchait à dépeindre l'énergie sexuelle des personnes et à donner de l'importance à quelque chose qu'on a peut-être tendance à négliger en le considérant comme quelque chose de purement physiologique alors que c'est aussi un état psychologique, non ? Et ça m'a paru très intéressant de vouloir explorer ça. Que ce soit deux personnes ou une personne seule, qui pour changer devrait parler de ça aussi, non ? J'ai décidé de faire ce témoignage pour ton Œuvre multiorgasmique parce que moi aussi je crois à ça d'une certaine manière. Parce qu'on croit qu'on donne beaucoup d'importance au sexe de nos jours, mais en réalité on ne donne de l'importance qu'à ce qui l'entoure, non ? à la provocation, à être belles, etc. Et on donne trop d'importance à des questions comme : « avec combien de personnes t'es sortie ? », ou « ça fait combien d'année que t'es avec ton copain ? » ou « combien de fois tu l'as fait ? » et en réalité, moi je pense qu'il y a très peu de gens qui savoure vraiment le sexe. Il y a très peu de gens, je sais pas moi, mes copines, les filles, c'est surtout la partie des femmes qui m'intéresse et que ce soit une femme qui le fasse. Mes amies sont avec leurs copains depuis des années et tout, et la plupart d'entre elles continuent d'avoir des tonnes de préjugés sexuels, des préjugés sexuels surtout envers elles-mêmes. Je veux dire, il y a tant de femme aujourd'hui qui profitent pas de leur sexualité et qui considèrent qu'elle leur appartient pas, et surtout qu'elle appartient à une autre personne ; je veux dire, qu'en réalité cette sexualité appartient à un homme et que c'est l'homme qui doit la révéler en elles, non ? C'est très bien qu'il y ait plein de femmes qui disent et qui parlent de ce sujet. »

—« Mon témoignage, celui que je t'ai donné pour l'Œuvre multiorgasmique, a été quelque chose de beau, parce que c'est beau, d'avoir un orgasme. Et ça a été beau aussi de le mettre sur la serviette en papier pour que ça puisse servir après pour faire l'œuvre multiorgasmique. Ça me paraissait un peu fou aussi, mais en même temps c'était très beau, osé, mais beau parce que c'est quelque chose qui nous distingue, nous les êtres humains, cette capacité à rechercher le plaisir. Je dis pas que d'autres espèces le font pas, mais nous on peut le mettre en mots et on peut le comprendre et le maîtriser, non ? Et même si je me souviens pas très bien comment je m'y suis prise, parce que ça fait longtemps, je me souviens bien que je savais que je devais accomplir mon devoir et que c'était très particulier parce que j'avais jamais rien fait de pareil et que je devais pas l'oublier. Cet orgasme que j'offre à l'Œuvre multiorgasmique je l'ai eu seule. Après, quand j'ai vu mon orgasme exposé, j'ai beaucoup aimé la peinture qu'il y avait dessus. Ça m'a donné une

grande satisfaction parce qu'il était grand et plein de couleur et de petits brillants et ça donnait quelque chose comme, comme un orgasme, non ? comme qui dirait :'pouuuuuf !'»

—« Mes témoignages pour l'Œuvre multiorgasmique ont été des actes d'amour avec ma petite amie, qui nous ont permis de nous connaître, de nous toucher, de nous caresser, de nous embrasser, de sentir cette excitation en voyant ma petite amie en train de sentir quelque chose. Ça ça m'excite aussi, je sens mon sexe excité pendant qu'on fait l'amour. Ce qui m'excite, c'est tout ça, l'aspect visuel, tactile, auditif. Il faut beaucoup de facteurs pour qu'il y ait cette énergie. Parce que mon énergie sexuelle se base sur la vue, le toucher, l'ouïe et bien sûr sur les pensées et les sentiments d'amour, d'harmonie, de caresses, de paroles. La chaleur corporelle de la peau m'excite aussi. Moi je me guide pas vraiment sur l'odorat, plutôt sur la vue, l'ouïe et le toucher. Le toucher ça doit concerner tout le corps, pas seulement des mains. Ton corps est sur l'autre corps, puis l'autre corps est sur toi, le contact même du ventre, de la poitrine, des jambes, des mains, ce contact avec ta petite amie, il y a une union entre deux corps et cette température, cette chaleur. Quand il y a de la chaleur, c'est excitant, c'est agréable, dans la main aussi, avec les caresses, dans l'effleurement, la friction, il y a quelque chose d'énergétique dans ce que tu donnes et tu reçois : de la tendresse et du plaisir. Ce qui m'excite sur le plan visuel c'est les expressions du visage, les mouvements du corps, les parties du corps, les bras, les jambes. J'aime ma femme, j'aime la voir, j'aime ses seins, ses fesses, son corps en général, son vagin, tout ça m'attire ; j'aime voir comment son regard se transforme au moment de l'acte sexuel, de l'acte d'amour. J'aime bien aussi, par exemple, voir l'union des deux corps durant le coït, quand le pénis pénètre le vagin, ça produit des sons et voir le coït et l'entendre, c'est excitant. Tout ça est beau, c'est érotique, ça érotise. Et puis l'ouïe, avec certains sons et certaines paroles qui excitent ; des choses qu'on dit, des paroles romantiques ou des paroles cochonnes. Les sons qui excitent aussi ce sont les bruits comme des onomatopées que produit l'union des corps pendant le coït. Les paroles que tu prononces sans le vouloir, dans ce cas des sons que l'on produit ou que l'autre produit, tout ça m'excite aussi, c'est un ensemble, avec les sensations de la vue, du toucher, des caresses, tout ça ; les corps et les sons, toute une excitation. Pas seulement les sons de la bouche, mais aussi les sons émis par les corps pendant le coït, les orgasmes, tout ça produit une excitation. Avec les orgasmes de mes témoignages, j'ai senti comme des chatouillements, comme quelque chose qui donne des frissons derrière l'oreille, et aussi sur le cou, sur le corps en général, le ventre, les pieds. Surtout dans l'estomac j'ai senti des chatouillements, ça donne une sensation entre chatouillement et excitation, et les mains aussi avec les caresses. Et puis j'ai senti cet accélération du cœur, j'ai senti que ça me plaisait, comme un frémissement du pénis, du gland, j'ai senti un chatouillement qui me poussait à sentir toujours plus cette friction entre les deux corps, jusqu'à l'orgasme. Après j'ai senti l'éjaculation, l'orgasme comme l'explosion d'un volcan. »

—« Moi, pour faire les témoignages de mes orgasmes destinés à l'Œuvre multiorgasmique, j'ai été chercher une serviette en papier à la cuisine, et puis je me suis enfermé dans ma chambre, j'ai mis une musique qui me plaisait, j'ai regardé des photos d'anciennes copines, de ma petite copine actuelle et j'ai commencé comme à idéaliser un moment, à imaginer que quelqu'un était là, ou à me souvenir de certaines situations. Des fois, par exemple, je commence par me toucher ; d'autres fois, je commence par idéaliser un contact avec quelqu'un, mais pour ces orgasmes, j'ai commencé avec un petit verre de vin rouge, j'ai créé une ambiance décontractée, j'ai allumé des bougies, j'étais tout seul dans ma chambre, je lisais quelque chose qui me plaisait, je n'avais presque rien sur moi, que des boxers. Puis j'ai commencé à me toucher, ça a commencé à me plaire, je me suis excité, j'ai arrêté de lire pour me consacrer entièrement à ce que j'étais en train de faire ; je me suis concentré comme quand un moustique te pique et tu sens qu'il est en train de te piquer mais tu sais pas où et ça te gratte et tu commences à te concentrer et tu détectes où, comme ça. Dans ces moments-là, j'aime observer mon pénis, j'aime observer mes mains. Et puis je me suis concentré sur le plaisir, j'ai repensé à des scènes sexuelles, avec des copines et des ex-copines. Après j'ai commencé comme à concentrer mon esprit sur la sensation et sur mon pelvis et sur mes jambes, à sentir ce qui se passait là, les fourmis dans les jambes, la sensation de feu dans la poitrine. J'ai comme recensé plein de choses qui se passaient dans mon corps et je les ai savourées. J'ai savouré d'avoir tout à coup la chair de poule et de sentir s'arquer la plante de mes pieds. Je me suis fatigué d'une main et j'ai dû utiliser l'autre. En regardant les serviettes en papier avec mon sperme, j'ai commencé à m'imaginer l'acte de pénétration, la sécrétion, à voir des choses plus dynamiques. C'est un truc assez bizarre, mais j'ai senti comme si la tache de sperme était en mouvement, comme si elle avait un mouvement propre, en fait c'est la manière dont le sperme est sorti quand j'ai éjaculé, il s'est créé comme une ligne. Alors j'ai vu sur la serviette qu'il y avait une sorte de dynamisme dans cette tache parce qu'en fait, en sortant il crée une trajectoire ; et cette trajectoire c'est comme une analogie de ce qui arrive vraiment avec le fluide, mais aussi avec l'organe et aussi avec ce qu'on investit dans une relation, dans les relations. C'est dynamique, il y a des interactions de forces, il y a des entrées et des sorties ; il y a des transgressions mais aussi du plaisir et toute une série de choses. Je crois que les orgasmes pour l'Œuvre multiorgasmique ont été très forts et qu'en général sentir un orgasme c'est une des choses les plus merveilleuses qui existe au monde ; et le palier, la relaxation, le sentiment d'énergie et en même temps d'être libéré. Enfin, pour ces deux orgasmes, j'ai éjaculé sur une serviette en papier, mais c'est seulement la dernière fois que je l'ai pliée en deux pour créer une figure géométrique. Au début je crois que j'étais un peu angoissé, un peu préoccupé de savoir si j'allais bien viser la serviette. L'idée que j'ai eue pourtant avant d'avoir ces orgasmes, c'était de tenir la serviette à côté, de me masturber tranquillement comme s'il n'y avait pas de serviette, tout en surveillant le moment où je sentirais que j'allais avoir l'orgasme, et là de prendre avec ma main gauche la serviette et de la placer juste devant le pénis de manière à ce que le tir soit presque parfait. J'ai commencé comme

à penser à plein de choses et je me suis dit : « ben ça alors, c'est super ! », « pourvu que quelqu'un en voyant ça un jour pense aux mêmes choses auxquelles j'ai pensé quand j'ai vu la tache sur la serviette de ces orgasmes, dans l'Œuvre multiorgasmique collective et tout, non ? Je me disais que c'était une double satisfaction d'un côté de m'être masturbé et de l'autre d'avoir créé quelque chose. J'ai vraiment eu comme un sentiment de « là, j'ai fait quelque chose ! » sans technique ni rien, mais j'ai fait quelque chose. »

—« Je dois admettre que les orgasmes de mes témoignages pour l'Œuvre multiorgasmique, je les ai trop rationalisés. J'ai trop rationalisé ma réponse sexuelle et je me suis rendu compte que c'est quelque chose qu'à la fin tu détermines toujours sans le rationaliser parce que la réponse est plus physique qu'autre chose. En fait, pour ces orgasmes, au moment de l'excitation j'étais en train de penser à l'œuvre. J'étais excité et je me suis dit : « c'est bon, je vais le faire maintenant ». J'étais déshabillé, j'ai été chercher la serviette en papier et je suis revenu sur mon lit, je l'ai fait sur mon lit car j'ai pensé : « c'est un bon moment » « tout est parfait ». J'ai commencé à me masturber et quand j'ai senti que j'allais jouir, alors j'ai pris la serviette et j'y ai versé le sperme. Ce qui est sûr, c'est que j'ai mieux aimé le dernier témoignage que le premier. Je sais pas pourquoi, mais j'ai pas aimé le premier de ce jour-là. Par contre, ce qui a été super, c'est que ça a coïncidé avec le fait que je venais d'emménager seul dans mon nouvel appart. J'avais défini mon plan rationnellement. Pendant que je me masturbais je me suis dit que peut-être je devrais imaginer que tout le monde est en train de me regarder et j'ai pensé : « peut-être que je pourrais faire l'amour avec une des personnes qui va voir l'œuvre. Ouais, c'est ce que j'ai pensé, et après, ça s'est élargi. J'ai commencé à penser que j'étais en train de donner aux autres quelque chose à moi. Et comme ça, si n'importe qui peut le voir, alors, dans un certain sens, tu vas faire l'amour avec beaucoup de gens. C'est dans ce sens qu'allait ma rationalisation, mais quand le moment est venu, j'étais plutôt en train de me rappeler d'une ex copine. »

—« Mon témoignage pour l'Œuvre multiorgasmique collective s'est fait rapidement, c'est arrivé aux toilettes. Là je me suis mis à me masturber, ouais. Je ne travaillais pas cet aprèm, donc c'était l'occasion de venir témoigner. Chez moi, l'excitation commence par la vue, au départ. On voit une fille, une dame, ça nous stimule l'intellect, le cerveau, après on part dans l'organisme, l'orgasme physique. La vue, c'est un regard, un beau visage, un sourire, ça nous émeut et on est un peu en transe des fois. On voit, on essaye de garder une image en soi et ensuite à partir de cette image sentie ou vécue, de nous exciter avec cette image. Après, le côté physique prend le relais. C'est sur la pensée, sur l'image, sur le reflet de la personne et après on essaye de garder l'image sur le disque dur du cerveau pour ressentir les choses. Et puis ça se passe dans le corps, les chevilles, les mollets, les cuisses, les cheveux, le bout du gland, les testicules. Pour faire ce témoignage, mon corps était allongé, était relâché et on sent bien les vibrations, les sensations, mais surtout les chevilles,

ouais, les chevilles et les jambes. Le frottement, le massage, les caresses sur le reste du corps, les cheveux ou les parties génitales, ça nous réveille. On est dans un autre monde on se sent partir et ça nous excite un peu, ça nous réchauffe un peu le corps. Le fait de nous masser tout de suite ça nous réveille, ça donne une érection, ça stimule, ça réveille le corps. Le fait de masser, ouais, le dos aussi. Le fait de gratter et de masser le dos ou les jambes, on se sent partir, on se sent excité. Au départ c'est sur la vue, le regard, l'excitation et après, l'extase. C'est une phase d'excitation exponentielle, ça dure 5 minutes et après une phase de sommet, le jaillissement et après une phase de relâchement. C'est un peu comme la montagne, la montée, la descente. Donc, au départ on part un peu dans un autre monde, on s'excite avec les yeux un peu en hauteur. Ensuite, au moment où ça jaillit, on a les jambes qui flagellent, tout le corps qui ressent des sensations, des sensations très fortes aux jambes. Si on est debout ça flagelle, on perd un peu l'équilibre et après on se raccroche à quelque chose pour se tenir. Quand je sens l'orgasme, quand je sens que ça arrive, ça me réveille, ça me stimule et puis le cerveau part un peu en transe, au fond on sent que ça va sortir, jaillir. Ca stimule les jambes, le corps bouge dans tous les sens. On sent qu'un cri va sortir, une excitation rapide et intense, comme un cri, comme les animaux, un « meuglement » où on sent que c'est une excitation, ouais. On sent que ça donne un courant alternatif, que ça vibre à l'intérieur du corps et à la surface du corps, comme la chair de poule. Des sensations de froid, ça te glace et ça te réchauffe, c'est une double sensation. Sur tout le corps, sur les jambes en particulier, le cerveau est parti, on se sent partir et revenir rapidement, ouais. Quand je laisse sortir le sperme je sens vibrer en moi, j'ai la chair de poule et des sensations très fortes aux jambes, aux testicules, sur tout le corps, et après quand ça sort on sent jaillir le sperme. Après l'excitation il y a un laps de temps et on se sent revenir à la réalité, c'est fini l'excitation. On sent des sensations de bien-être, de relâchement, comme si on était tout mou, les bras, le cerveau relâchés, le corps tout mou et un bien-être au plus profond de nous. Le cerveau, la tête, on se sent relâché, apaisé et un peu plus fatigué. Après on se sent mou, un bien être. Après on est content, on se dit : « notre organisme physique, intellectuel, fonctionne à merveille », donc on est ravi, on est enchanté. Si je n'avais pas pu avoir de sperme, j'aurais été plus morose, plus triste parce que là on a créé quelque chose, on peut créer une vie, continuer notre périple de la vie, c'est toujours une joie paternelle. En même temps ça me procure la joie de vivre, la joie d'être, physique et morale. Ça permet de voir ce qu'on produit et puis en même temps on se dit : c'est ça qui apporte le but de la vie, de créer quelque chose, de fonder une vie de famille, d'avoir des enfants. On se sent rassuré, épanoui, ouais. »

—« Pour faire mon témoignage pour l'Œuvre multiorgasmique, j'ai vraiment pris les choses « au pied de la lettre », comme on dit. C'était un jour où je commençais tout à coup à être « chaud » et je me suis dit : « bon ben c'est le moment », même si en fait je m'étais pas préparé, ça a été très spontané. Maintenant qu'Internet est à la mode, ça a été l'érotisation avec les images, des images pornographiques. L'excitation est venue, j'ai

commencé à regarder des images et je me suis masturbé ; c'est là que je m'en suis rappelé. Une fois excité je me suis rappelé du témoignage. Alors j'ai été chercher ma serviette. Et je l'ai senti venir et j'ai utilisé ma serviette pour y décharger tout simplement le fluide. Sauf que comme j'ai vu qu'elle était très fine, j'en ai mis une autre dessous pour pas qu'elle se déchire et je les ai laissé sécher et elles sont restées comme ça, les deux imprégnées mais séparées. Et elles ont séché. Je sens que l'orgasme est une de mes expressions physiques, je crois que c'est une expression de liberté, cette liberté qui me donne des capacités, essentiellement des capacités sexuelles basées sur la liberté d'expression que j'ai par rapport à la sexualité. C'est cette liberté qui me permet d'être capable de beaucoup de choses, entre autres d'avoir une relation émotionnelle et intime avec plusieurs personnes à la fois, et même indépendamment du sexe de ces personnes. »

—« Quand on a commencé à faire ce qu'il fallait pour offrir un témoignage à l'Œuvre multiorgasmique, je faisais tout le temps attention à ce qu'il en profite autant que moi, qu'il soit aussi heureux que moi, je voulais sentir qu'il était bien avec moi, qu'il avait vraiment envie d'être avec moi. C'est pour ça que je sens que chacun de « nos » témoignages contient l'orgasme des deux. Parce qu'en fait, ça a un peu été une décision des deux. On s'est dit tous les deux : « la prochaine fois qu'on aura des relations il faut faire le témoignage ». Et on en a eu envie tous les deux, on s'est excité et on a décidé de le faire à ce moment-là. En fait, ça s'est fait tout seul. J'étais chez lui et on a commencé à s'embrasser et on s'est dit : « bon » ; et il a été chercher trois kleenex, je crois, et puis voilà. On a eu des relations sexuelles de manière normale : il a joui, j'ai joui, tout était parfait et après je me suis mis le mouchoir sous le vagin pour récupérer tout ce qui allait sortir de là. Mais quelque chose comme avoir préparé un rituel, non. Quand on a regardé le mouchoir avec nos fluides, on a trouvé que ça ne se voyait même pas. Parce qu'on voyait aucune tache et je pensais qu'au moins ça aurait laissé une tache ou quelque chose comme ça. Pour nous, pour notre sexualité partagée, c'est une expérience nouvelle, parce qu'on s'est toujours vu avec nos propres yeux et maintenant c'est comme une occasion de se voir avec les yeux de quelqu'un d'autre. Dans notre témoignage, je vois quelque chose comme nos désirs, ce qu'on ressent, ce qu'on aime. C'est comme si ça avait absorbé la relation qu'on a eue tout au long d'une année, et qu'on avait voulu l'exprimer dans une œuvre. Je sais pas, ça apporte une certaine spiritualité, ça donne de l'inspiration, c'est comme transmettre une expérience pour lui donner plus d'importance, et que ce soit pas quelque chose qu'on oublie. »

—« Notre témoignage pour l'Œuvre multiorgasmique, c'est deux mouchoirs jetables avec un liquide vaginal et séminal qu'on a fait ma petite amie et moi le week-end dernier, ou plutôt avant-dernier. C'est-à-dire il y a dix jours. Avant de le faire, je pensais : « je vais faire de mon mieux pour donner un bon matériel à l'artiste », pour que ça ait un sens émotionnel profond et j'espère que physiquement aussi ce sera abondant pour pouvoir être bien étalé sur le papier. Je me souviens que le jour où on

l'a fait, ma copine et moi, on était en train de parler de l'histoire de l'art. On était allongés et on parlait de l'époque allant des Égyptiens jusqu'à l'empire byzantin. On parlait de tout, des meubles, des peintures, des sculptures, et à peu près à partir des Grecs et jusqu'aux Byzantins on a commencé à se caresser. On est arrivé jusqu'aux Byzantins et pas plus loin. Je lui en avais parlé. Je veux dire, avant de le faire, je lui en avais parlé environ une semaine avant. Et pour le faire on s'est caressé, on a eu une relation sexuelle, tout ça, et j'ai joui en elle. Sexuellement parlant, j'ai la capacité de durer vachement longtemps, je peux me retenir pendant des heures. Même que des fois ça me pose des problèmes, parce que je me déconcentre et je divague mentalement pendant que ma petite amie est « en extase », et des fois j'ai pas joui, mais ça me dérange pas, je suis content quand même. J'ai aussi la capacité émotionnelle – au lit ou dans n'importe quel autre endroit, pas forcément sur un matelas carré ou rectangulaire – d'être très romantique : de murmurer des poèmes à son oreille. Même si ça peut paraître un cliché. En tout cas, je transmets cette confiance. Physiquement, émotionnellement, et au-delà de l'acte sexuel, aussi bien dans tout ce qu'il y a avant que dans ce qu'il y a après. Pour le témoignage de l'œuvre, je me suis bougé et j'ai été chercher les kleenex et la petite enveloppe et tout, pour les avoir sous la main. Et comme on avait observé que quand elle s'assoit après coup ça laisse une petite tache sur mon matelas, après avoir fait l'amour on a tout simplement mis les kleenex – deux ou trois, pour absorber – sous son vagin. Et on est resté là à causer une dizaine ou une quinzaine de minutes, et après on a vu que c'était bien étalé. Ça avait même un peu filtré sur mon lit. Après avoir fini le témoignage, on a évoqué des questions d'organisation, du genre : « ben, je lui ai envoyé un courrier avant-hier, on va bien voir si elle répond ». Et des questions du genre : « il va y avoir un entretien ? ». Après, curieusement tous les deux on a complètement oublié les kleenex. Je ne les avais pas revus jusqu'à aujourd'hui et ils sont devenus jaunâtres. Quand le les avais vus ils étaient transparents. Et maintenant, qu'est-ce que je vois dans notre témoignage pour cette œuvre collective ? Ben je vois un « transformers » et un éléphant. Non je déconne, je parlais pas sérieusement. Je vois de l'amour. Ouais, je vois aussi une expérimentation et une ouverture pour faire de l'amour une œuvre d'art. »

—« Mon témoignage orgasmique, c'est une serviette en papier. Et des spermes, une masturbation et « fuiiiicch », versés là et séchés, complètement secs. C'est une tache, une tache d'une couleur différente de celle de la serviette. Et pour le faire, je me suis juste masturbé et c'est tout. Je m'en suis rappelé et j'ai pensé : « bon », et j'ai commencé. Je me suis rappelé du kleenex, je me suis rappelé de l'entretien et je me suis dit : « hé ben, allons-y ». Alors j'ai été chercher le kleenex et j'ai commencé à faire se dresser le bonhomme. Je veux dire, j'ai commencé à me masturber et j'ai terminé et je l'ai déposé comme ça pour qu'il sèche et après je l'ai mis dans l'enveloppe. Parce que je ne savais pas s'il fallait le coller ou le plier et je me suis dit : « ce sera aussi bien de le mettre comme ça, tel quel ». De fait, comme je commençais à travailler dès le matin, je l'ai pris avec moi dès le matin. Tout s'était fait la nuit parce que le lendemain je commençais à

bosser à six heures du mat, alors je me suis dit : « bon, ben je le laisse là », et il a eu le temps de sécher, pendant toute la nuit, je ne sais pas combien de temps ça prend à sécher, mais il était sec. J'ai pensé : « je fais une petite enveloppe et c'est bon ». En fait, la gêne a disparu dès que je me suis décidé. Je me suis dit : « il y a rien de mal là-dedans ». C'est en sortant de la douche que je m'en étais rappelé, j'avais été dans le salon et je m'étais masturbé. C'est pas que je me sois souvenu d'une excitation ou quelque chose dans le genre, non, c'est plutôt comme, comme, c'était pas vraiment excitant, c'était comme pour un travail. Je me suis pas dit : « je vais me rappeler de quelque chose pour m'exciter », non, vraiment pas. Je veux dire, je l'ai fait comme pour bander et c'est tout. C'était pas une question de me rappeler de quelque chose d'excitant pour y arriver, d'ailleurs j'en avais pas besoin. Même si de toute façon tu sens un besoin, de toute manière le corps te dit : « hé ben, t'as l'air chaud maintenant, qu'est-ce que je fais, moi ? Bon, ben on y va quand même ». Donc c'était pas une question d'être excité pour le faire parce que j'étais pas excité. Je veux dire, j'en avais pas vraiment envie, quoi. De ces envies comme d'aller aux toilettes qui te prennent comme ça, non, c'était pas ça. C'était pas comme qui dirait que tu vois une belle nénette et tu l'imagines à poil et ça te fout la trique, non, c'était vraiment pas ça. C'est sûr qu'il faut bien sentir comme une sorte d'excitation, si tu veux bander, mais cette fois j'ai juste commencé à le remuer pour qu'il commence à s'exciter, je pensais pas vraiment à quelque chose de précis, non. Des fois, tu te rappelles de quelque chose, ouais ça arrive, mais là, que j'aie eu une idée du genre : « je me rappelle de cette nénette dans ce film », ben non. Même avec la pornographie – moi, j'aime pas trop la pornographie –, mais quand je la vois je me dis pas : « génial, ça m'excite vachement », non, c'est pas ça non plus. Enfin, une fois excité je suis arrivé au point où t'as envie de pénétrer. Et après quand j'ai eu fini de le faire, la seule chose à laquelle j'ai pensé c'est si ça allait avoir le temps de sécher parce que le lendemain c'était l'entretien et je me suis dit : « on verra bien si ça a le temps de sécher. »

-« Mes témoignages, c'est du sperme versé sur trois serviettes en papier. Ma pensée avant de faire le premier témoignage, ça a été de voir la serviette et de me dire : « j'avais jamais fait ça sur commande » ; mais après je me suis dit : « ça doit pas être si difficile, laisse aller ton imagination ». Même si les films me servent à rien, c'est satisfaisant. D'une certaine manière, tu te dis : « entre ça où jeter le truc directement à la poubelle, au moins je sens qu'une serviette sur les « milliers » que j'ai jetées à la poubelle servira à quelque chose ». Je l'ai même fait avec plus de plaisir quand mes amis se sont moqués de moi parce qu'à part l'ami qui m'a parlé de l'œuvre, je l'ai dit qu'à une copine et un autre copain. Ça les a fait rire et ils ont dit : « moi, je ferais jamais ça ». Et moi je leur ai dit : « hé ben moi les petits gars, je vais le faire », et je l'ai fait. Et j'aime bien le mot « témoignage », surtout « témoignage physique », parce que ce genre de chose, on a plutôt l'habitude d'en parler, de les dire, mais quand on te demande une preuve physique de ce que tu fais, de ce que tu vis, c'est comme dire « mes paroles, au moins, c'est pas des paroles en l'air », parce qu'au moins ça te dis que t'es capable de le faire. Je veux dire, que t'as

réussi à briser la barrière de l'intimidation, parce que ce genre de chose, on m'avait jamais demandé ça. Et je pense pas qu'on me le redemande un jour ou dans une autre vie. Alors on se dit : « ben, je me sens vraiment bien parce que j'aurais jamais d'autres occasions de donner un témoignage de cette manière », je veux dire quelque chose d'aussi spécifique, parce que donner d'autres choses, ok, mais ça ? J'aurais jamais imaginé que quelqu'un me demanderait quelque chose comme ça, et maintenant je me dis qu'on est pas près de me le redemander. Mais bon les orgasmes que j'ai donnés à l'Œuvre multiorgasmique, je vais pas dire avec sentimentalisme qu'ils sont une partie de moi – même s'il y a effectivement une partie de moi –, je crois plutôt que c'est une manière de te dire à toi-même que t'as été capable de le faire. C'est un témoignage plus symbolique, c'est comme une épreuve qu'on s'impose à soi-même parce que c'est comme donner quelque chose de trop intime. Même si ça a l'air du plus bête des préjugés, c'est quelque chose que tu préfères pas crier sur les toits. Alors quand tu te masturbes, tu fermes ta porte parce que t'as pas envie que les autres sachent ce que t'es en train de faire. Moi je dirais jamais par exemple à un ami : « tu sais quoi, hier, je me suis masturbé chez moi ». C'est quelque chose que personne doit savoir, que personne sait. À la rigueur tu le dis en blaguant, parce que c'est le genre de truc qu'on peut dire pour rigoler. Mais le fait qu'on te demande de faire ça, c'est comme libérer le dernier réduit d'intimité, parce qu'en fait c'est pratiquement le dernier truc qui te reste. C'est comme faire les choses au grand jour. Parce que souvent même les expressions sexuelles ça pose pas de problème en public, mais la masturbation ça fait partie des rares choses qui restent taboues, même entre amis ça se fait pas. Et quand on te demande quelque chose comme ça, tu perds rien, mais c'est comme ouvrir les derniers espaces cloisonnés, c'est un peu comme « casser le préjugé ». Parce que tu penses que ce genre d'échantillon tu le donnerais que pour une insémination artificielle, et encore personne ne saurait ton nom. Mais le fait qu'on te fasse un entretien et que tu doives remettre un témoignage physique, en fait c'est plus que simplement physique, c'est comme remettre ces derniers petits secrets qui te restent. La dernière chose que tu caches encore après ça, c'est quand tu fais tes besoins en fermant la porte des toilettes. En tout cas, les rituels pour faire les témoignages physiques, ils ont été davantage préparés que quand je me masturbe d'habitude. Parce que la plupart du temps, l'envie de me masturber ça me vient d'un coup, comme ça, assis devant la télé, quand je me souviens de quelque chose ou que je vois une image à la télé qui me donne envie ; je vais aux toilettes, je ferme la porte et je le fais, mais là au contraire c'était méthodique. Je veux dire, ça a pas été désagréable, ça a juste été méthodique parce que d'une certaine manière les émotions sont les mêmes, mais je crois que dans ce cas la différence, ça a été d'avoir une serviette en papier comme objectif. Parce que j'ai essayé de le faire et c'est toujours le même procédé de masturbation : d'abord t'as une image et bon, ça peut être n'importe quelle image, curieusement c'est jamais des images de films, t'imagines toujours des amies parce qu'elles sont intouchables, et parce que les femmes des films t'as l'impression que tu pourrais les retrouver dans n'importe quel bordel. Ça commence lentement, mais plus t'accélères le rythme, plus tu te

rapproches de l'orgasme, plus les images vont vite, elles défilent, défilent, défilent, et t'atteins le climax, l'orgasme. Ça a l'air bête, mais ce qui me plaît à moi de l'orgasme, c'est surtout ce qui vient après, ce moment où tout redevient tranquille, où tu peux rester dans la même position pendant vingt minutes à rêvasser, et la seule chose qui peut te faire te lever c'est que quelqu'un vienne parce que tout est tranquille, serein et toutes les images, les émotions, le désir sexuel, tout se volatilise et l'esprit se clarifie. Je crois que l'orgasme, émotionnellement, c'est vraiment agréable, c'est le genre de plaisir qu'on pourrait pas sentir dans d'autres circonstances. Physiquement, quand je jouis, mon membre est super excité et je sens comme si tout mon corps s'engouffrait vers ce point, vers un point unique où l'orgasme explose. Et là le sperme jaillit et je sens comme si je sortais de moi-même. Je sais que l'orgasme et l'éjaculation sont deux choses différentes, mais mes orgasmes à moi ont toujours fini par une éjaculation. Et en fait je n'ai jamais pensé à les dissocier, pour moi ça va ensemble : « j'ai un orgasme-j'éjacule », c'est comme une partie de l'excitation, la culmination. Je considère que l'orgasme c'est une chose à laquelle on a droit, et en même temps c'est quelque chose qu'on peut pas éviter, quelque chose de naturel. Quelque chose qui vient du corps, ouais, qui fait partie des besoins corporels et aussi des besoins intellectuels. Mais bon, en ce qui concerne mes témoignages, la seule chose que je craignais c'était de pas réussir à viser la sacrée serviette et quand c'est sorti je l'ai placée juste devant. Après quand j'ai vu le témoignage sec, j'ai eu l'impression de voir moins de sperme. J'ai eu l'impression que pendant la nuit il s'était comme étalé. À première vue, on aurait dit une tache de café ou d'urine. Et j'ai rendu que le deuxième témoignage parce que pour le premier j'avais pas bien visé. Peut-être aussi parce que la tache de l'orgasme était bien au milieu de la serviette, contrairement à celle du premier témoignage pour lequel je m'étais dit : « non, ça a pas de sens ». Quant au dernier témoignage, sans le vouloir, la nuit avec le ventilateur le papier s'est plissé, et je me suis dit « merde, ça va pas le faire ». Et après j'ai vu que le deuxième témoignage était le plus complet. Je sais pas s'il s'est étalé, mais je l'ai mis en haut d'une bibliothèque et ce qui est curieux c'est qu'il a durci. J'aurais jamais cru que ce truc pourrait durcir, je pensais plutôt que le sperme s'évaporait parce que j'avais remarqué que quand il tombait quelque part, le lendemain il en restait plus aucune trace, c'est pour ça que j'imaginais même pas de quoi ça pourrait avoir l'air après avoir séché. J'avais jamais fait une expérience comme ça. Une fois sèche, la tache m'a paru vachement grande, je l'ai d'abord regardée et je me suis demandé : « c'est du sperme, ça ? » et après j'ai eu comme un doute, du genre : « c'est bien ça qu'elle m'a demandé ? », mais bon, je me voyais pas demander à quelqu'un :« hé dis-moi, mec, ça te paraît une bonne tâche de sperme, ça ? ». Alors je me suis dit : « bon, je vais tenter ma chance ». Des fois je le prenais plutôt à la rigolade, je me rappelle par exemple que j'étais dans le bus avec ce truc et je me disais : « il y a quelqu'un qui imagine que j'ai du sperme dans mon cartable ? ». J'avais presque envie de le dire haut et fort, pour voir la tête que feraient les gens, ça aurait été mort de rire. La première fois que j'ai été à l'entretien, je me souviens que j'avais l'enveloppe à la main, dans le bus et tout, ça me faisait bien rigoler, je

savourais la scène du genre : « vous vous demandez bien ce qu'il y a là-dedans, hein ? », « vous pensez que c'est une lettre, évidemment, hé ben non ». Et j'avais presque envie de le perdre, pour que quelqu'un le trouve et l'ouvre, histoire de rigoler un peu. »

« Mon témoignage pour l'Œuvre multiorgasmique, c'était un flacon qui contenait mon sperme, produit d'une éjaculation que j'ai eue en me masturbant deux jours avant l'entretien. Pour me masturber ou avoir des relations sexuelles, j'ai mes rituels, mais cette fois je ne l'ai pas préparé comme d'habitude. Je veux dire, mon excitation n'a pas pris beaucoup de temps, c'est comme si elle avait été sur les starting-blocks. Alors je suis monté dans ma chambre, j'allais me changer et mon pénis s'est excité, j'ai commencé à me frotter, à avoir un contact avec lui et j'ai commencé à le faire. Avant de me masturber j'avais déjà préparé le flacon, j'avais même dû l'acheter spécialement pour l'occasion. Je me demandais quel genre de flacon choisir, l'idée c'était de trouver un flacon pour le témoignage, j'ai pas pu le faire tout de suite parce que j'avais plein de trucs à faire et que sur le plan logistique c'était pas pratique de trimbaler le flacon d'un endroit à l'autre. Une fois dans ma chambre, je me suis allongé sur le lit, sur le dos, j'ai pris mon pénis à deux mains et je me suis caressé les testicules. J'ai commencé à me lubrifier, je prenais du liquide de lubrification et je le frottais sur tout le pénis, en faisant mes mouvements. Je crois que la nouveauté, ça a été de l'introduire dans un flacon, je m'excitais avec le flacon, je m'amusais avec lui un peu comme si ça avait été un vagin. J'ai essayé de voir si ça faisait du vide ou quelque chose, mais non, mais de toute façon je commençais à m'exciter et à me stimuler, à me lubrifier et tout j'essayais de me retenir jusqu'au moment où je sentirais que mon pénis n'en pouvait plus, et puis je suis arrivé à l'orgasme j'ai éjaculé, après je me suis levé et j'ai déposé le sperme. Des fois quand je me masturbe, je pense à une femme. Mais pour ce témoignage, ça a plutôt été une sensation physique du genre : « quel pied ! c'est trop bon ! ». En fait ce que je me rappelle de ce moment, c'est pas à qui j'ai pensé mais comment je me suis senti, la sensation : « putain qu'est-ce que c'est bon ! ». Ça ressemblait à d'autres expériences mais c'était un peu différent, peut-être que l'idée de laisser un échantillon – mon témoignage – était quelque chose de nouveau qui a contribué à l'excitation. Mais bon, je ne sais pas trop si j'ai pensé à quelqu'un, à quelque chose ou à quelqu'un. Je crois que pour ce témoignage c'était pas tellement l'idée ; cette fois l'idée c'était juste de m'exciter. Parce qu'en fait, l'effort physique était limité au pubis, à l'abdomen et aux bras. Des fois je fais l'exercice de me masturber comme si j'introduisais mon pénis dans le vagin ou dans l'anus de la femme, et je serre un peu le pénis dans ma main comme si le vagin était plus étroit, avec l'idée de sentir les mêmes sensations et bon, à la fin, j'éjacule. Un peu comme quand t'es épuisé, t'es tout essoufflé, parce que t'as sorti ton jus et tu te sens bien. Le corps se sent mieux. En terminant mon témoignage, je me suis demandé : « comment on va l'utiliser ? », je veux dire, quel va être le processus créatif, comment il va être posé sur la toile, sur le matériel, enfin, le support sur lequel il va être appliqué. J'ai imaginé qu'il allait sans doute être mélangé à des couleurs, avec un pinceau spécial, je sais pas. En

tout cas je m'imaginais pas que le sperme allait rester liquide si longtemps. Je pensais qu'il allait sécher ou s'évaporer ou quelque chose dans le genre. Le témoignage de mon orgasme pour l'œuvre collective m'a aussi donné une information nouvelle à travers l'auto-expérience. Je sais pas, maintenant la seule question qui me turlupine c'est de savoir comment il va être utilisé. Je veux dire, je savais qu'avec la serviette en papier, c'est la serviette comme telle qui sert de toile, mais là, qu'est-ce que le sperme liquide allait devenir ? Il allait être mélangé à de l'aquarelle ou quoi ? »

—Mon orgasme pour l'Œuvre multiorgasmique a été celui de l'énergie sexuelle que je produis aussi quand j'ai des relations avec ma femme. J'en avais déjà parlé à ma femme et un jour que j'avais des relations sexuelles avec elle, j'ai mis la serviette en papier si près que j'en ai déchiré un bout et avant de jouir en elle, je suis sorti et j'ai éjaculé sur la serviette. Et je lui ai dit : « attends-moi, attends-moi, attends-moi », et elle me disait « mais qu'est-ce que t'es en train de faire ? » et je lui ai répondu : « rien, rien, attends-moi » et paf. Après je lui ai dit : « c'est pour mon projet de l'Œuvre multiorgasmique ». Alors elle me disait « mais laisse voir, laisse voir ». Finalement, je lui ai répondu : « non, non, je te montrerai après » ; mais il n'y a pas eu d'autre occasion. Quand je suis sorti, j'ai pas attendu qu'elle jouisse ni rien. Je veux dire, ça a pas été réciproque, quoi, j'ai « joui » avec l'intention de respecter mon engagement et j'ai retiré la serviette, ça aurait été réciproque si elle aussi avait participé et qu'elle avait joui aussi, mais ça s'est pas passé comme ça. Ça a pas été un orgasme mutuel, quoi, moi j'ai joui avec l'intention de respecter mon engagement, mais quand je suis sorti, j'ai pas attendu qu'elle jouisse, ni rien. » « Même si j'avais déjà eu un autre orgasme pour un témoignage que j'avais fait un an plus tôt. Mais celui-là, ça avait été en me masturbant, allongé, j'avais mis les serviettes et après j'avais éjaculé, quoi. Et j'avais laissé ça dans un petit tiroir, mais celui-là il s'est perdu. ».

—« Pour faire le témoignage que j'ai offert à l'Œuvre multiorgasmique il y avait une certaine excitation, le fait de me masturber et de mettre mon sperme de côté et puis de l'apporter à l'artiste. Il y avait quelque chose d'assez excitant là-dedans : le plaisir qu'on a à faire sortir ce liquide. Parce que la masturbation c'est quelque chose de personnel, qu'on fait mais qu'on cache. Donc s'en servir pour autre chose, pour une œuvre d'art, ça je trouve que c'est un plaisir qui est intéressant. Le plaisir de le faire, et qu'il y ait un autre but que l'orgasme là-dedans. »

XVI. Souvenirs du toucher dans les récits sur le poète crucifié.

J'ouvris les yeux juste au moment où le soleil se couchait, alors que le ciel prenait des teintes orangées. Je n'étais plus derrière ce bureau de ce que j'appelais Orgon. Je n'étais plus habillée en homme. Je me retournai vers ma sœur et la trouvai encore assise en forme pyramidale. Les mains jointes, avec les paumes tournées vers le haut, posées sur ses cuisses. Elle avait les yeux ouverts et le regard fixe en direction de ses mains, qu'elle semblait observer de loin. À la distance à laquelle on peut regarder sa main lorsqu'on a le bras étiré. Un peu comme on le ferait avec un texte que l'on ne parvient pas à lire ou dont on n'arrive pas à distinguer les lettres. C'est ainsi que ma sœur, sans trop étirer le bras, fixait d'un regard perdu les paumes de ses mains. Cela aurait également pu ressembler à une prière. Je ne me souvenais pas si ma sœur avait ou non pour habitude de prier, en tout cas on aurait pu croire qu'elle faisait la manche ou qu'elle implorait les cieux pour qu'il pleuve. Je regardai de nouveau l'horizon de l'autre côté de la fenêtre et m'aperçus que les teintes orangées se transformaient avec différents degrés d'intensité en un rougeoiement resplendissant. Je m'apprêtai alors à refermer la vitre de la fenêtre, lorsque ma sœur me dit :

> *—L'air est encore chaud. Et la nuit le sera aussi. Comme le sont les nuits de ceux qui ont soigné leur bioénergie.*

Supposant que son intervention était une invitation à ne pas fermer la fenêtre, je décidai de la laisser ouverte. Puis je m'approchai de ma sœur qui demeurait dans sa position de prière. Je m'assis de nouveau sur la chaise et observai ses mains pratiquement de la même perspective qu'elle.

Je cessai d'entendre la voix de ma sœur, qui me parvenait sans images et sans autres voix ou sons l'accompagnant. J'eus alors l'impression de me réveiller, et je vis ma sœur qui se tenait debout au milieu d'une foule rassemblée à l'intérieur d'une maison. Les gens qui l'entouraient s'adressaient à elle et lui criaient : « Poète, poète, écoute-nous ». Tant de voix s'entremêlaient qu'il était difficile de distinguer les paroles prononcées par les uns et les autres. Une ouverture se fit alors au plafond et je vis descendre un brancard soutenu par quatre cordes. Les hommes qui aidaient à descendre le brancard avec des cordes criaient qu'il s'agissait d'un paralytique. Une fois le brancard au sol, on put voir le corps d'un homme qui s'adressa à ma sœur en lui disant : « Poète, j'en suis venu à couvrir la moitié de mon corps – qui était comme maintenant paralysé – de l'humidité qui forme le lac de a région des questions ; et j'ai cherché avec ma main, du côté paralysé, à me souvenir de ce que j'avais égaré. Pour que l'oubli de ma mémoire, cette maladie qui paralyse la connaissance, cesse de le faire. Je sus que j'étais guéri lorsque je me souvins du toucher. Je commençai alors à toucher mon corps dans le lac et à explorer d'un mouvement continu chacun des orifices de mon corps et ses territoires les plus sensibles. Je touchai jusqu'à ce que la peau de ces zones commençât à percevoir le frottement comme un massage, puis comme une friction désirant anxieusement atteindre la vitesse de la chute dans un précipice d'un mortel sans ailes. Je vis alors mon visage se refléter dans l'eau. Je vis ensuite que mon visage n'était plus le mien, c'était le tien, puis le mien à nouveau. Je suis sorti

du lac et je suis venu te dire ce que j'ai vu dans l'eau. Parce que je suis redevenu paralytique et parce que cela a été ou n'a pas été, ou parce que cela a peut-être été et sera à nouveau. ».

Tandis que cet homme parlait, la foule se tut et lorsque le silence fut complet, ma sœur leur dit : « Allez rapporter (…) ce que vous entendez et ce que vous voyez : les aveugles voient, les boiteux marchent, les lépreux sont purifiés, les sourds entendent, les morts ressuscitent, et la bonne nouvelle est annoncée aux pauvres. Heureux celui pour qui ne je ne serai pas une occasion de chute ! »[88]. Puis l'homme paralytique se leva de lui-même et prononça les paroles suivantes devant la foule : « Sachez que tout mortel a sur terre le pouvoir de se souvenir de ce qu'il a oublié ou de ce que cette génération et d'autres ont occulté ». Les gens étaient très étonnés et s'exclamaient : « Nous n'avons jamais rien vu de semblable ».

Puis je me réveillai à nouveau, mais cette fois je n'étais plus dans la maison au milieu de la foule. Je me réveillai la tête reposant sur mon bras tout près du bras de ma sœur. Nous étions à nouveau là toutes les deux, seules dans cette chambre face à cette fenêtre. Je me redressai et l'observai, elle avait les yeux fermés. Je m'angoissai un peu en la voyant comme endormie de nouveau. Elle avait été si longtemps absente en un sommeil apparent, que j'avais peur qu'elle ne se rendorme pour longtemps. Je me rassis, appuyant mon dos sur le dossier de ma chaise, et l'angoisse me poussa à lui toucher le bras. Mais juste avant que je ne touche sa peau, ses lèvres s'entrouvrirent et elle commença à dire :

—Un jour, ma sœur, la Poète entra dans la synagogue et y trouva un homme qui avait la main sèche. Et tandis que toutes les personnes présentes, prêtres et autres, l'observaient, elle dit à l'homme dont la main était sèche : « Lève-toi, là au milieu ». Une fois que l'homme se fut levé, elle dit : « Étends la main »[89]. « Il l'étendit et sa main fut guérie »[90]. « Il le fit, et sa main fut guérie »[91]. « Il l'étendit, et elle devint saine comme l'autre »[92]. Car en étendant sa main, il se souvint de la carte qu'il avait oubliée. Puis la poète « se retira vers la mer avec ses disciples. Une grande multitude le suivit de la Galilée »[93].

Les lacs de la région de Salmacis allaient de nouveau se remplir, avec les mots du corps, non pas seulement avec des mots sur le corps, mais avec les mots prononcés par le propre corps, pour que tu reviennes. Ainsi tous les mortels allaient pouvoir dévoiler la totalité de la carte qu'ils conservaient sur leurs mains. Toutefois les lacs devaient être remplis avec équité par tous les fluides corporels des mortels. Car dévoiler entièrement la carte effacée au sein de civilisations dont la construction de connaissance était aussi sédentarisée dans la décorporalisation, ne pouvait se faire qu'avec l'apport équitable de fluides obtenus grâce à l'autoérotisme d'hermaphrodites, d'hommes, de femmes, de lesbiennes, d'intersexuelles et des autres formes poïétiques de la sexualité humaine et de

[88] Matthieu, 11 : 4-6.
[89] Matthieu, 12 : 13 ; Marc 3 : 5 ; Luc 6 : 10.
[90] Marc, 3 : 5.
[91] Luc, 6 : 10.
[92] Matthieu, 12 : 13.
[93] Marc, 3 : 7.

l'ensemble de la biodiversité sexuelle. Car l'émancipation d'une génération n'est pas uniquement l'émancipation du dominé mais aussi celle du dominant. Toutefois c'est le dominé qui doit réactiver le nomadisme propre à la loi de mouvement de la spirale historique sédentarisée par le dominant. Or l'émancipation des mortels en cette ère patriarcale impliquait la participation des fluides du corps des dominés et non pas seulement des dominants construits socialement en tant qu'hommes.

Il allait s'ensuivre des générations de vulves, d'hermaphrodites, de lesbiennes, d'intersexuelles, des autres formes poïétiques de la sexualité humaine et de femmes se masturbant afin de remplir à nouveau les lacs de la région de Salmacis. Seule cette humidité pouvait dévoiler la carte sur la main des mortels. Et ce n'est qu'une fois remplis les lacs– qui ne sont autre chose que la mer de Noun – que tu allais revenir dans un corps et une conscience appropriée de pansexualité, semblable à celui que tu avais au début des temps de la spirale historique.

Seule la main humide du poète allait de nouveau appeler la Lune afin que celle-ci illumine les paumes des mains du reste des mortels. Alors, Jour et Nuit allaient se réconcilier. Et le Soleil et la Lune allaient s'élever et descendre ensemble à l'horizon. De nouvelles civilisations entières de poètes allaient venir et la spirale historique allait suivre le nomadisme propre à la création de la connaissance qui émancipe l'expérience séquestrée.

Je ne me souviens pas, ma sœur, de générations ayant davantage chosifié le corps que celles des deux derniers siècles des sans mémoire. Et je ne me souviens pas d'une carte aussi effacée que celle des générations issues de la Modernité. Et bien que cette ère patriarcale, comptabilisée à partir de la performance du crucifié, n'était pas la seule au cours de laquelle la carte avait été complètement effacée de la main des mortels, c'était néanmoins l'une de celles ayant le plus sédentarisé la production de connaissance autour du paradigme patriarcal.

Car il y eut des civilisations, ma sœur, avec des générations entières de vulves qui éjaculaient des quantités similaires à celles qu'éjaculaient les corps qui n'avait qu'un pénis. Il y eut des générations où la vulve éjaculait en plus grande quantité que le pénis et d'autres – comme c'est généralement le cas dans les patriarcats sédentarisés – ou la vulve éjaculait en plus petite quantité que le phallus. Et la source éjaculatoire de la femme – et dont elle avait oublié jusqu'à l'existence – allait devoir s'ouvrir pour que cette civilisation patriarcale se souvienne de la carte et puisse la dévoiler : tous devaient pratiquer l'autoérotisme comme méthode de construction de connaissance corporalisée.

Mais les générations des sans mémoire n'avaient pas seulement desséché les rivières de lumière qui suintaient des lignes de leurs mains, rivières créées par les fluides du toucher génital mêlés à la sueur de la main. Ils avaient à tel point oublié la carte, qu'ils en vinrent à percevoir la moiteur des mains des autres et des leurs comme une caractéristique abjecte. Car ceux qui suaient des mains rappelaient aux autres l'existence de ces rivières sur les paumes de mortels. Tout fluide corporel propre ou étranger fut considéré comme quelque chose à craindre,

de dangereux pour la santé. Les fluides corporels inspirèrent un profond dégoût aux mortels sans mémoire, qui finirent par oublier la carte et son existence.

XVII. La corporalité humaine : souvenir esthétique, souvenir animal.

—Toutes trois se léchaient et s'abandonnaient à la pulsion bioénergétique afin d'oublier la pulsion secondaire ou domestication sociale de presque tous leurs besoins. Toutes n'avaient pas été soumises – non par chance mais par la contrariété corporelle – aux rythmes du domesticateur. L'une d'entre elles, la Noire, était celle qui éveillait le désir chez les deux autres. C'était la plus jeune, ses deux compagnes étant l'une d'âge mûr et l'autre du troisième âge. Des deux désirs qu'elle devait attiser, celui qui s'avérait le plus laborieux et long à éveiller était celui de la personne âgée. Et bien qu'il lui fût également difficile de l'éveiller chez sa compagne d'âge moyen, la Noire parvenait toujours, tôt ou tard, à exciter la libido des deux autres.

Cette réticence à la génitalité et le désir assoupi ou anesthésié de ses compagnes de logement ne furent jamais suffisants pour décourager la Noire, qui s'appliquait quasi religieusement – de jour comme de nuit – à caresser les yeux, le visage entier et les organes génitaux de ses compagnes. N'importe qui à sa place se serait lassé de tant de caresses buccales sans réponse. Mais la Noire ne voyait pas les choses ainsi, si elle les avait vu ainsi il y a longtemps qu'elle serait partie en quête d'autres visages et d'autres corps. Or elle n'était jamais partie. Peut-être par masochisme ou toute autre hypothèse psychologique ou d'ordre amoureux, la Noire devait avoir ses raisons pour ainsi, en plus de se caresser elle-même, chercher d'autres corps afin de reconnaître également la réponse de l'autreté. Peut-être la Noire aurait-elle voulu oublier, mais son besoin de connaître était plus fort.

L'air est encore chaud. Sais-tu que je t'aime ?

Il me sembla entendre ma sœur murmurer cette dernière phrase à mon oreille. Mais je n'étais pas sûr que c'était elle, car en retournant mon visage qui reposait près de sa tête, je m'aperçus qu'elle avait de nouveau les yeux fermés. Je retirai ma main de la sienne et elle resta dans sa position fœtale, probablement endormie. La tombée du jour semblait imminente et avait un air de déjà vu, lorsqu'un chant d'oiseau se fit soudain entendre. Je me levai en tâchant de ne pas faire de bruit afin de ne pas faire fuir l'oiseau, dont le chant me paraissait venir de la fenêtre. Je m'approchai de cette entrée de lumière tardive. Pas à pas, le chant de cet oiseau s'intensifiait, or la chambre n'était pas assez grande pour expliquer cette différence auditive à mesure que je m'approchais. J'eus même l'impression que c'était l'oiseau qui chantait de plus en plus fort, peut-être parce qu'il pressentait ou annonçait que je m'approchais.

—Vaines sont les interprétations de la voix de l'animal extérieur, si l'on ne reconnaît pas l'animal intérieur.

Dit ma sœur tandis que je me retournai pour voir son visage et lui demander avec des mimiques de rester en silence. Elle avait encore les yeux fermés. Je supposai alors qu'elle avait prononcé ces paroles encore endormie, et ne fis pas cas de ce qu'elle avait dit, tout en continuant à me rapprocher de la fenêtre. Il y avait à peine

dix pas entre ma chaise et le seuil de la fenêtre. Une fois près de la vitre, j'aperçus du coin de l'œil l'oiseau blotti dans un angle du cadre extérieur. Il formait à peine une petite boule que j'aurais pu couvrir de ma main. Mais je ne le fis pas car la voix de ma sœur m'interrompit à nouveau.

> *—L'instinct du genre humain était de chercher sa propre mort et celle de l'autre qui n'est autre que soi-même. Mais les mortels de cette civilisation oublièrent complètement cet instinct. Un instinct qui était également l'un des six principes ontologiques contenus dans la carte activant la spirale historique du temps. Un instinct que cette civilisation patriarcale avait réussi à oublier afin de répéter inlassablement les quatre-vingt-dix-neuf noms des formes divinisées de la culture du contrôle étouffant exercé sur le corps, ses besoins et ses capacités innées.*

Ma sœur cessa de parler et je pensai que l'oiseau allait fuir après l'interruption de ma première tentative de le prendre dans mes mains. Je sentis alors combattre en moi la compassion, le besoin de contrôler cette vie et aussi un autre sentiment beaucoup plus simple et abstrait : l'envie de le sentir entre mes mains. Ce besoin de toucher ce qui est habituellement hors de portée, de le caresser, de le voir de près. J'assouvis ce besoin en le prenant dans mes mains, puis ce fut la miséricorde qui prit le dessus, et je le reposai sur le rebord de la fenêtre. Je ne voulus pas le garder car je pensai qu'il saurait quoi faire. Il était tout petit, mais assez grand pour me démontrer son courage quand je le relâchai, en sautant dans le vide jusqu'aux ultimes conséquences afin sans doute de commencer à voler.

Je me penchai presque entièrement par la fenêtre, dans un désir vain d'imiter l'expérience de domination que cet oiseau avait sur le vide et plus encore de domination sur le corps et ses capacités, dont il s'était souvenu juste avant de se lancer dans le vide et de réussir à se perdre à l'horizon où se couche le soleil et se lève la lune. Je fermai les yeux afin d'imaginer son vol hésitant et laissai l'air ou le vent caresser mon visage et mes bras.

Le ciel était rougeoyant lorsque j'ouvris les yeux et les nuages semblaient faits de coton ensanglanté. Le soleil était encore à l'horizon. Je me retirai de la fenêtre et revins à côté du lit. Je caressai le drap et une fois assise de nouveau sur la chaise je caressai les cheveux de ma sœur. Elle avait désormais les yeux fixés sur l'ouverture architecturale de cette chambre, son regard concentré sur le ciel rougeoyant, tandis que les pouces de ses mains entrelacées se chevauchaient alternativement.

Sans cette danse alternée de ses pouces, on aurait pu croire que ses mains étaient en position de prière. Puis, comme en un geste d'accompagnement non verbal, ma sœur porta également son regard sur ses doigts. Elle les laissa danser un moment puis ralentit le rythme jusqu'à ce que leur danse s'apparente au mouvement giratoire d'un moulin. Ce mouvement ne semblait pas la fatiguer ou alors elle n'avait tout simplement pas envie d'arrêter de le faire. Je ne le lui demandai pas, car il me paraissait plus agréable de m'intégrer corps et âme à cette déambulation giratoire de ses pouces droit et gauche. Je m'assignai alors l'existence de l'un d'entre eux, laissant ma sœur être l'autre. Les pouces cessèrent de bouger, de tourner. Ils se séparèrent, et les mains se séparèrent également. Le soleil tomba avec la lumière rougeoyante du ciel, ce devait être le crépuscule reflété sur le mur,

projeté sur ses paumes ; ce devait être mes yeux éblouis par lui. Je spéculais sur la couleur différente et lumineuse sur les paumes de ses mains. J'entendis de nouveau ma sœur, non pas qu'elle eut cessé de parler, mais parce que sa voix semblait être le seul lien sensoriel en mesure de substituer la soudaine absence du mouvement de ses pouces.

Je me suis alors souvenue de ce que Hebb m'a un jour signalé : que lorsqu'un souvenir succinct peut être maintenu par un circuit neuronal réverbérant, l'excitation répétée produit une modification permanente au sein des connexions des neurones constitutifs qui servent de base physiologique à la mémoire corporelle et à la psyché. Il m'a également dit que les mortels se lèchent et s'abandonnent à la pulsion bioénergétique pour oublier la pulsion culturelle en répétant de manière quotidienne les pratiques bioénergétiques du plaisir sexuel. Hebb m'a dit que la divinité a toujours un nom de souvenir, qui est également oubli, critique, contrariété et négation, mais jamais sédentarisation. Il m'a dit que la divinité a une forme de spirale et non circulaire.

Je me suis alors souvenue des légendes des sociétés préhistoriques sur les minotaures, les centaures et les sirènes avant qu'ils ne soient moitié animaux moitié humains. Je me suis également souvenue de la répétition des quatre-vingt-dix-neuf pratiques divines que ces sociétés répétèrent en groupe afin d'accéder à la mémoire collective de l'humanité.

J'ai alors cru que la Noire voulait peut-être forcer sa propre mémoire à oublier et la mémoire d'autrui à se souvenir, tandis qu'elle léchait les organes génitaux exposés de Tasha et de Petiote, des surnoms affectueux que ces dernières avaient reçus comme pour leur dire « viens », « ne t'en va pas », « reste encore un peu ». Le surnom de Tasha venait de son nom Natasha, quant à celui de Petiote, personne n'a jamais su d'où il venait, elle s'appelait déjà comme ça avant qu'elles ne la connaissent. Et bien qu'elle soit la plus âgée des trois, les deux plus jeunes la connaissaient comme Petiote et l'appelait ainsi.

Pour leur rappeler leur sensualité, l'arme la plus utilisée et la plus gentille de la Noire était sa langue avec laquelle elle fouillait avec persévérance l'entrejambe de Tasha et de Petiote, montrant toutefois plus d'insistance avec Tasha qu'avec Petiote. La première fuyait la Noire, tandis que la seconde l'ignorait tout simplement, et toutes deux profitaient de la moindre distraction de la Noire pour lui échapper et aller se reposer dans une chambre à l'autre bout de la maison. Mais l'insistance de la Noire – ou plus précisément de sa langue – était telle qu'il y avait toujours un moment – ou plusieurs – dans la journée où elle parvenait à éveiller chez ses deux compagnes de cloître le désir fortuit de se lécher toutes les trois et de se chevaucher en feignant un coït de deux, voire de trois corps à la fois.

J'ai alors songé au fait qu'il existe différentes formes d'oubli et que la mémoire ou l'esprit tend à la répétition des idées pour ne pas laisser s'échapper le souvenir. Peut-être même que le corps répète tout au long de la vie ses pulsions primaires pour ne pas oublier le désir et pour rappeler à la raison du sujet sa capacité de créateur, qui sur le plan corporel et sexuel ne se réduit pas à la création génétique de la reproduction humaine. Car le désir sexuel renvoie à l'Esprit poïétique de

chaque sujet en tant que capacité de création et de production de plaisir, du plaisir sexuel.

Car la création est un enchaînement de pulsions culturelles et bioénergétiques et de ce que l'on appelle la raison, qui le structure et le transforme en idées et en récits. Je pensai à nouveau à Emma Zunz et à Tadeo Isidoro. Je pensai au fait que « l'héroïsme n'est pas une chose rare », même au sein de sociétés patriarcales et autoritaires où les hommes, les femmes, les hétérosexuels, les homosexuels, les lesbiennes, les intersexuels et autres manifestations de la diversité sexuelle, sont formés avec des pulsions culturelles visant à leur faire oublier leur mémoire corporelle, en réprimant et en neutralisant leurs pulsions bioénergétiques. Je pensai également aux Soufis et aux Œuvres multiorgasmiques, pour lesquels la répétition d'une action est la méthode idéale pour corporaliser le souvenir animal de l'Esprit poïétique caché et encore préservé par la bioénergie sexuelle de tout être humain.

XVIII. (Me) toucher : souvenir esthétique primordial et égaré

Puis et sans me demander pourquoi je faisais cela, je commençai à mélanger ces fluides avec les doigts de ma main droite, en dessinant une spirale, un peu comme une cuillère touillant une casserole, tandis que je maintenais en l'air ma main gauche qui contenait – dans sa paume légèrement recroquevillée – des quantités similaires des deux fluides. Alors que je faisais ce mouvement de mélange, je vis ma sœur prendre de sa main ma main gauche. Puis je la vis posant la paume de sa main droite sur la paume de ma main tournée vers le haut. Alors je me souvins.

Je ne savais pas à quel moment je m'étais endormie. La fenêtre aux vitres et aux rideaux ouverts était illuminée par un jour naissant. Les draps couvraient mon corps allongé sur le dos. Mes yeux rouverts virent à nouveau, et restèrent fixés sur l'horizon de la fenêtre. Il n'y avait personne dans cette chambre, et je ne sais s'il y eut jamais quelqu'un d'autre que moi. Il ne restait que l'espace, le temps, mon corps et moi, et le jour entrant par la fenêtre. Et sur cet horizon de ma nudité, mes mains qui reposaient sur mes cuisses, les paumes regardant mon visage. Le visage de quelqu'un qui avait sûrement l'air aussi surpris que le mortel qui sent qu'il voit pour la première fois. Mes mains étaient colorées, on y voyait une tache en forme de signes ou de dessins, paysages qui naissaient tels des guides à partir du pouce et de l'index et s'étendaient sur une grande partie de la paume. Leurs lignes semblaient suer ou laisser suinter un liquide transparent qui teintait ces ramifications épidermiques de couleur. J'approchai alors la main de mes yeux et découvris, comme dans un paysage, des silhouettes, des signes et des ramifications, la lecture de mon souvenir s'enchaînant avec l'expérience qui me restait à vivre. Je commençai alors à créer ou à entendre une voix qui me semblait familière et néanmoins différente de celle de ma pensée précédente, tandis qu'apparaissaient sur ma paume de plus en plus d'images, d'actions et d'espaces que je découvrais peu à peu.

Me toucher…
Me toucher
Me toucher
Me toucher les mains
Me toucher les pieds
Me toucher le visage
Me toucher les yeux
Me toucher les joues
Me toucher les oreilles
Me toucher le nez
Me toucher la bouche
Me toucher le ventre
Me toucher le nombril
Me toucher le pubis
Me toucher…
Me toucher…
Me toucher même si personne n'entre
Me toucher même si personne ne me prend dans ses bras

Me toucher même si personne ne me donne à manger
Me toucher même si personne ne change ma couche
Me toucher…
Me toucher…
Me toucher pour gribouiller, pour marcher, pour parler
Me toucher même si personne ne me prend dans ses bras
Me toucher même si personne ne m'emmène dehors
Me toucher même si personne ne joue avec moi
Me toucher même si personne ne me lit un conte, ne m'habille, ne m'attache les souliers
Me toucher même si maman ne me brosse pas les cheveux
Me toucher même si elle ne me les frise pas
Me toucher même si je porte une robe
Me toucher même si je porte un pantalon
Me toucher même si je ne suis pas une gentille fille
Me toucher même si je ne suis pas un gentil garçon
Me toucher même si je ne suis pas une fille bien
Me toucher même si je ne suis pas un garçon bien
Me toucher même si on m'empêche de me toucher
Me toucher même si on me punit pour m'être touchée
Me toucher même si on me gronde pour m'être touchée
Me toucher…
Me toucher…
Me toucher même si mes seins ne poussent pas
Me toucher même si mes seins poussent
Me toucher même si je ne porte pas de soutien-gorge
Me toucher même si je porte un soutien-gorge
Me toucher même si je n'ai pas mes règles
Me toucher même si j'ai mes règles
Me toucher pour comprendre les livres interdits
Me toucher pour être moins maladroite
Me toucher même si je ne suis pas un canon
Me toucher avant mon premier rendez-vous
Me toucher même si je n'ai pas de petit ami
Me toucher même si je n'ai pas de petite amie
Me toucher même si je vais à une fête, même si on m'invite à danser, pour danser collés
Me toucher même si je ne vais pas à une fête, même si on ne m'invite pas à danser, pour
[danser collés
Me toucher pour être femme, homme, lesbienne, homosexuel ou autre pansexuelle
Me toucher…
Me toucher…
Me toucher sans secret
Me toucher pour que la vie commence
Me toucher…
Me toucher pour être quelqu'un
Me toucher même si j'ai des boutons
Me toucher habillée

Me toucher déshabillée
Me toucher habillé
Me toucher déshabillé
Me toucher avec des poils pubiens et sur les jambes
Me toucher sans poils pubiens ni sur les jambes
Me toucher pour être
Me toucher…
Me toucher…
Me toucher même s'il m'a remarquée, même s'il m'a appelée
Me toucher même s'il ne m'a pas remarquée, même s'il ne m'a pas appelée
Me toucher même s'il m'invite à sortir
Me toucher même s'il ne m'invite pas à sortir
Me toucher même s'il s'intéresse à moi
Me toucher même s'il ne s'intéresse pas à moi
Me toucher même s'il tombe amoureux de moi
Me toucher même s'il ne tombe pas amoureux de moi
Me toucher même s'il m'embrasse, me caresse, touche mes seins
Me toucher même s'il ne m'embrasse pas, ne me caresse pas, ne touche pas mes seins
Me toucher même s'il passe me voir chez moi
Me toucher même s'il ne passe pas me voir chez moi
Me toucher même s'il me dit que suis belle
Me toucher même s'il ne me dit pas que suis belle
Me toucher même s'il me demande d'être prête
Me toucher même s'il ne me demande pas d'être prête
Me toucher pour grandir, pour comprendre, pour parcourir tout le chemin
Me toucher pour être moi
Me toucher…
Me toucher…
Me toucher même si elle m'a remarquée, même si elle m'a appelée
Me toucher même si elle ne m'a pas remarquée, même si elle ne m'a pas appelée
Me toucher même si elle m'invite à sortir
Me toucher même si elle ne m'invite pas à sortir
Me toucher même si elle s'intéresse à moi
Me toucher même si elle ne s'intéresse pas à moi
Me toucher même si elle tombe amoureuse de moi
Me toucher même si elle ne tombe pas amoureuse de moi
Me toucher même si elle m'embrasse, me caresse, touche mes seins
Me toucher même si elle ne m'embrasse pas, ne me caresse pas, ne touche pas mes seins
Me toucher même si elle passe me voir chez moi
Me toucher même si elle ne passe pas me voir chez moi
Me toucher même si elle me dit que suis belle
Me toucher même si elle ne me dit pas que suis belle
Me toucher même si elle me demande d'être prête
Me toucher même si elle ne me demande pas d'être prête
Me toucher pour grandir, pour comprendre, pour parcourir tout le chemin
Me toucher pour être moi
Me toucher…
Me toucher…

Me toucher avec mon grand amour
Me toucher sans mon grand amour
Me toucher sans un homme parfait
Me toucher sans une femme parfaite
Me toucher…
Me toucher…
Me toucher même si je me marie
Me toucher le jour de mon mariage
Me toucher durant la nuit de noce
Me toucher le sexe
Me toucher même s'il fait le premier geste
Me toucher même si elle fait le premier geste
Me toucher même s'il m'excite
Me toucher même si elle m'excite
Me toucher même s'il me donne du plaisir
Me toucher même si elle me donne du plaisir
Me toucher…
Me toucher…
Me toucher même s'il rentre à la maison
Me toucher même si elle rentre à la maison
Me toucher…
Me toucher…
Me toucher même si j'attends un bébé
Me toucher même si j'ai le ventre rond
Me toucher même si mes seins sont gonflés de lait
Me toucher durant les premières contractions
Me toucher même à la fin des contractions
Me toucher même si la tête émerge
Me toucher avec les premiers pleurs, post-partum
Me toucher et prendre mon bébé dans mes bras
Me toucher et que mon bébé suce mon lait
Me toucher et que mon bébé arrête de pleurer
Me toucher même si mon bébé dort toute la nuit
Me toucher même si mon lait se tarit
Me toucher même si mon lait ne se tarit pas
Me toucher pour retrouver mon corps
Me toucher même si les vergetures ne s'en vont pas
Me toucher un temps pour moi
Me toucher pour être belle à nouveau
Me toucher même si je ne suis pas belle à nouveau
Me toucher même si mon fils va à l'école
Me toucher même si une nouvelle vie commence
Me toucher même si j'ai un utérus
Me toucher même si je n'ai pas d'utérus
Me toucher même si je peux avoir des enfants
Me toucher même si je peux avoir des enfants mais je n'en veux pas
Me toucher même si je voudrais être père
Me toucher même si je voudrais être mère
Me toucher…

Me toucher…
Me toucher même si mes enfants rentrent de l'école
Me toucher même s'ils grandissent, même s'ils quittent la maison
Me toucher pour être moi-même
Me toucher…
Me toucher…
Me toucher jusqu'à l'excitation
Me toucher même si elle ne me dit rien d'intéressant, même si elle ne me demande pas
[comment je me sens
Me toucher même si elle est de mauvaise humeur, qu'elle ne me prend pas par la main et ne
[me donne pas le baiser du matin
Me toucher et m'épanouir
Me toucher même si les enfants se marient
Me toucher même si les enfants ne se marient pas
Me toucher même s'il se passe quelque chose
Me toucher même s'il ne se passe rien
Me toucher si je me marie ou si je ne marie pas
Me toucher si j'ai des enfants ou si je n'en ai pas
Me toucher si j'ai de l'argent ou si je n'en ai pas
Me toucher si j'ai du travail ou si je n'en ai pas
Me toucher si je vis seule ou avec quelqu'un
Me toucher si je sens que j'ai réussi dans la vie
Me toucher même si je sens que je n'ai pas réussi dans la vie
Me toucher…
Me toucher…
Me toucher même si l'été est fini
Me toucher même si j'ai des cheveux blancs
Me toucher même si je suis ménopausée
Me toucher même si l'automne est fini
Me toucher même si tout mon corps se brise, même s'il devient laid
Me toucher même si ma chair cède
Me toucher même si mes seins se flétrissent
Me toucher même si mes enfants viennent me voir ou m'écrivent
Me toucher même si mes enfants ne viennent pas me voir et ne m'écrivent pas
Me toucher même si je n'ai pas d'enfants pour venir me voir
Me toucher même si j'en ai et qu'ils ne viennent pas me voir
Me toucher même si mes amis meurent
Me toucher même si mes amis ne meurent pas
Me toucher même si mon mari meurt
Me toucher même si mon mari ne meurt pas
Me toucher même si ma femme meurt
Me toucher même si ma femme ne meurt pas
Me toucher…
Me toucher…
Me toucher même si je suis malade
Me toucher même si les choses s'améliorent
Me toucher même si les choses ne s'améliorent pas
Me toucher même si le miroir me dit que je suis vieille

Me toucher même si j'ai un bon transit intestinal
Me toucher même si j'ai un mauvais transit intestinal
Me toucher pour atteindre la sagesse
Me toucher…
Me toucher…
Me toucher parce que mes pulsions bioénergétiques m'invitent à me toucher
Me toucher même si mes pulsions culturelles m'invitent à ne pas me toucher
Me toucher parce que j'ai la capacité, la capacité de me toucher
Me toucher parce que j'ai le besoin, le besoin de me toucher
Me toucher parce que j'ai envie, envie de me toucher
Me toucher parce que j'ai un corps
Me toucher parce que j'ai des mains
Me toucher parce que j'ai une peau
Me toucher sans secret
Me toucher…
Me toucher…
Me toucher pour connaître, me connaître, connaître l'autre
Me toucher pour que l'autre me connaisse
Me toucher pour critiquer, me critiquer, critiquer l'autre
Me toucher pour corporaliser, me corporaliser, corporaliser l'autre
Me toucher pour humaniser, m'humaniser, humaniser l'autre
Me toucher pour discuter
Me toucher pour savoir
Me toucher pour sentir, sentir l'excitation, le plaisir, l'orgasme, la tendresse, la consolation, la compagnie

Me toucher …
Me toucher…
Me toucher parce que je suis un être humain
Me toucher parce que je suis un être animal
Me toucher parce que je suis une personne
Me toucher même si je suis un sujet social
Me toucher même si je suis un sujet de désir
Me toucher en tant que lecteur critique, critique de mon corps
Me toucher en tant que fragment social autonome
Me toucher pour ma douleur
Me toucher pour mon plaisir
Me toucher par compassion
Me toucher par dignité
Me toucher par esthétique
Me toucher par mon liberté
Me toucher…
Me toucher…
Me toucher parce que j'ai le droit, le droit de me toucher
Me toucher même s'ils disent que je ne dois pas me toucher
Me toucher même s'ils m'asservissent pour m'être touchée
Me toucher même s'ils m'humilient pour m'être touchée
Me toucher même s'ils m'abandonnent pour m'être touchée
Me toucher même s'ils me méprisent pour m'être touchée

Me toucher…
Me toucher…
Me toucher même si l'hiver est fini
Me toucher même si la douleur de s'en va pas
Me toucher même si le combat est fini
Me toucher quand s'achève le jour
Me toucher pour me reposer
Me toucher pour dormir
Me toucher en rêve
Me toucher…
Me toucher pour me souvenir
Me souvenir que je suis Corporel que j'ai besoin de me toucher l'esprit, le cœur, le corps

Me toucher[94]

[94] Poème « Réponse au poème « Waiting » de Faith Wilding écrite en 1971 »

RÉCIT No. 2
L'Art courageux. Rencontres de l'Œuvre multiorgasmique

I. Œuvre multiorgasmique et art courageux
(Fontenay-aux-Roses, janvier 2005)

> —*Tu es courageuse d'accepter ça en public,* me dit Jean-Paul lors de notre rencontre, alors que je lui avais demandé quelques semaines auparavant de m'aider à corriger le *Récit création* de l'*Œuvre multiorgasmique individuelle.* Je sentis alors, pour la première fois, un degré de précaution vis-à-vis de mes actes artistiques. Et je sentis également naître en moi une certaine curiosité par rapport à ce jugement : pourquoi Jean-Paul me trouvait-il courageuse ?

Car les paroles de Jean-Paul ne constituaient pas seulement un jugement sur le courage d'un sujet, mais concernaient plutôt un enchaînement de différents faits qui trouvaient en moi un point de ralliement, selon l'énoncé de Jean-Paul. Toutefois, ce n'était pas mon Moi qui m'inquiétait dans cette phrase ou ce jugement, c'était le risque non énoncé mais présent dans tout acte courageux ; c'était en soi, le danger que l'on attribue – illocutoirement – à toute action réalisée par sujet que l'on qualifie de courageux, que ce soit parce qu'il la réalise ou parce qu'il en a l'intention.

Comme Jean-Paul ne me connaissait qu'en tant que camarade de classe à l'université, il est probable que son jugement sur mon « courage » ait concerné l'acte que je me proposais de réaliser plutôt que ma personne. C'est-à-dire qu'en me disant : « tu es courageuse », Jean-Paul disait en réalité : « cet acte de bravoure que tu te proposes de réaliser est un acte risqué ou dangereux, car il implique de l'effort, de l'audace et/ou de la vaillance », selon les termes présentés comme synonymes de courage par le dictionnaire de la *Real Academia Española*.

Un « acte de bravoure », selon ce dictionnaire, est « une action matérielle ou immatérielle menée avec effort et vigueur qui semble surpasser les forces naturelles ». Un tel acte est également défini comme « un haut fait ou un exploit réalisé avec courage ». Le dictionnaire qualifie également le courage dans le domaine de l'art d'« audace et d'heureux aplomb dans la manière de concevoir ou de réaliser une œuvre littéraire ou artistique ou l'une de ses parties ». Il en ressort que Jean-Paul était en train de me dire de manière explicite et immédiate que tout art qui implique du courage est un acte de bravoure, et que par conséquent un art qui demande du courage fait de l'intention plastique et esthétique même de cet art une intention de courageux. Or cela impliquait une autre question que je me suis posée longtemps après : la bravoure serait-elle en soi une caractéristique inhérente à l'art, ou peut-on au contraire la considérer comme une caractéristique isolée correspondant à un type d'art spécifique : l'art courageux ?

Bien évidemment il faudrait déterminer si le courage ou la bravoure dans l'art peuvent être considérés comme des paramètres esthétiques, auquel cas une création ou production artistique ne pourrait être considérée comme de l'art courageux que dans la mesure où sa conception ou sa réalisation implique – nécessairement – « une action matérielle ou immatérielle menée avec effort et vigueur qui semble surpasser les forces naturelles [et sociales] ». J'ajoute à la définition du dictionnaire le concept de « forces sociales » car l'art courageux en

tant que négation esthétique des sujets devrait également être une négation de son Moi construit et contraint socialement. Car toute personne est également un sujet social, et tout sujet, outre sa nature physiologique, biologique et physique, est aussi une construction sociale. En effet, même ses « forces naturelles » (liées à sa corporalité, sa physiologie, sa biologie, son physique et ses autres capacités et besoins corporels, notamment sexuels) sont également créées, ou du moins construites socialement, dans la mesure où la personne en tant que sujet social ne reconnaît que les capacités et besoins physiques, corporels et sexuels légitimés et « autorisés » par l'ordre social au sein duquel elle évolue et a été éduquée. Il en va de même avec les pratiques, les capacités et les besoins corporels et sexuels qu'une personne refuse ou rejette. Dans ce dernier cas, ce rejet est le fruit de la construction sociale des sujets sociaux, à qui l'on enseigne à rejeter les pratiques corporelles, physiques et sexuelles que l'ordre social en question proscrit à travers la culture et les discours sociaux destinés à former les individus d'une société et d'une culture déterminée. Car le sujet social est une construction de forces naturelles et de forces sociales, une construction qui ne conserve pas toujours un équilibre dans la participation de ces deux types de forces. Ce qui peut engendrer un déséquilibre destructeur qui, en se sédentarisant durant des générations, produit des sociétés composées de sujets acritiques acceptant comme normale, voire même naturelle, l'emprise des forces dominantes sur les autres. Or un tel déséquilibre entre les forces au sein du processus de construction sociale du sujet s'instaure au détriment de la liberté du sujet, produisant des sujets ou hétéronomes chosifiés et décorporalisés, certes, mais aussi des sujets qui, de quelque côté que penche la balance, auront toujours besoin de courage, de bravoure afin d'émanciper cette dimension de leur Moi dominé par les pulsions culturelles, par la société qui les gouverne.

Le courage en tant que paramètre esthétique d'une œuvre d'art doit par conséquent être décrit en fonction de ses caractéristiques psychologiques, sociologiques, anthropologiques et sociales, afin de permettre aux critiques et aux esthètes de reconnaître les caractéristiques sociales objectives du contexte socio-historique expliquant pourquoi le fait de contredire ce que nous sommes, en tant que constructions sociales, est un acte de bravoure.

Toute construction sociale – les actes et les sujets, par exemple – impliquent des légitimations et des délégitimations illocutoires de l'existence des actes, des sujets, des choses, etc. Ainsi, les actes de bravoure qui exigent du courage, de la vigueur, de l'effort et une vaillance qui semble dépasser les forces sociales, sont des actes qui exigent de leur auteur une action non légitimement attribuée à son/ses rôle(s) social/sociaux ; ce sont des actes considérés comme abjects par la fausse conscience du sujet, à laquelle il répond par hétéronomie, et qu'il nie esthétiquement par courage.

Jean-Paul est un artiste plastique et un étudiant fort instruit et avant-gardiste dans ses observations. Je m'en suis aperçue en écoutant les commentaires qu'il faisait en classe, qui laissaient transparaître une certaine réflexivité sur ses lectures. Toutefois, avec son jugement « esthétique », il ne soulevait pas seulement des questions philosophico-linguistiques sur mon action artistique, il motivait également des remises en question et des réflexions ultérieures autour d'une autre

question de bon sens : pourquoi Jean-Paul, étant l'un de mes collègues les plus instruits et critiques du groupe d'étudiants en maîtrise – un groupe cosmopolite d'une quarantaine de personnes suivant assidûment la formation de l'école d'esthétique et de science de l'art de la Sorbonne – percevait-il comme un acte de bravoure le fait de présenter publiquement l'Œuvre multiorgasmique ?

Les paroles de Jean-Paul allaient être comme le voyant jaune des feux de circulation, le premier avertissement de précaution concernant l'acte de *parler* et de décrire publiquement l'une de mes œuvres, que je n'avais jusqu'alors pas conçu comme un acte risqué, et ce d'autant moins que j'envisageais de le présenter dans un contexte universitaire et face à un public réflexif ayant une sensibilité prédisposée à l'art.

Après avoir dit au revoir à Jean-Paul, je ne pus m'empêcher de continuer à entendre sa voix me répétant : « tu es courageuse d'accepter ça en public ». Pour la première fois, une série de réflexions découlant du bon sens m'amenaient à remettre en question la plus grande liberté sexuelle que j'attribuais aux Français par rapport aux Mexicains. Car enfin, mon séjour en France était mon premier contact avec l'autreté sociale française dans le contexte même de sa culture, et non à travers des stéréotypes médiatisés ou des Français visitant le Mexique.

J'avais fait appel à Jean-Paul car malgré les quatre mois que j'avais déjà passés en France, la proxémique diplomatico-culturelle (*quasi* « intouchable ») du parisien ne m'avait jusqu'alors pas permis d'approfondir des liens d'amitié avec des personnes dont la langue maternelle fût le français. Mes collègues parisiens allaient me répéter maintes fois un lieu commun selon lequel au nord de la France les liens d'amitié se tissaient de manière plus lente mais qu'ils débouchaient sur une amitié plus durable, tandis qu'au sud, le processus de construction était plus rapide mais se traduisait le plus souvent par une amitié superficielle ou éphémère. Toutefois je ne sais pas si cette explication est suffisamment objective pour être appliquée à toute amitié établie à Paris ou si elle concerne plutôt l'amitié entre Parisiens et étrangers ou entre Parisiens et provinciaux français, etc. Par ailleurs, je me bornerai à remarquer que mon expérience ne semblait pas être très différente de celle du reste de mes collègues étrangers qui représentaient au bas mot 85% de notre génération. Des collègues issus de cultures orientales et occidentales, provenant essentiellement d'Asie, d'Afrique et d'Europe. En tous les cas, sans doute en réaction à cette dynamique parisienne pour le moins précautionneuse vis-à-vis des liens d'amitié, j'ai constaté que les étudiants étrangers avaient tendance à former – dans certains cas – des ghettos culturels ou des liens transculturels entre étrangers plutôt qu'avec les nationaux. Il y avait bien entendu des exceptions confirmant la règle, des Parisiens ou des Français extrêmement aimables, qui étaient d'ailleurs bien souvent des enfants de parents étrangers installés en France et naturalisés Français, ayant par conséquent un lien différent avec l'autreté.

—Je m'excuse, mais je ne t'ai pas très bien compris, — dis-je à Jean-Paul.

—Je dis que tu es très courageuse de dire devant tout le monde la manière dont tu fais tes dessins. Car tu me dis que vas expliquer ça en public, n'est-ce pas ?

—Oui, c'est bien ça, — répondis-je.

—Bon, je n'ai pas beaucoup de temps, si tu veux on prend un café au bistrot d'en face et tu me lis ta page, parce que je dois retourner à la fac dans une demi-heure.

Il n'y allait pas avoir d'autres occasions de discuter avec Jean-Paul. C'était la première et la dernière page qu'il allait m'aider à réviser, car il était très occupé à aider sa compagne à rédiger sa thèse et cette activité s'ajoutant aux devoirs de la faculté, il lui restait peu de temps libre. Il me suggéra alors de recourir aux conseillers de la faculté. Ce ne fut pas nécessaire, car on me recommanda par la suite un certain Jean-Marc, autre jeune Français diplômé de sciences politiques, avec qui j'allais travailler sur la correction du style de mon mémoire en 2005.

Ma rencontre avec Jean-Paul, ses paroles et ses réactions – qui s'apparentaient à une subtile argumentation visant à me mettre en garde – me firent penser au courage qu'impliquait la vengeance incarnée par une certaine Emma Zunz et la révolte d'un certain Tadeo Isidoro. Emma Zunz avait dû avoir peur en accomplissant sa vengeance, même après avoir conçu son plan, elle avait dû se demander par moments si elle devait continuer ou pas à suivre ce plan initial. Emma assassine et peut-être artiste de la vengeance et Tadeo Isidoro suicidaire et tous les deux – peut-être – artistes de la révolte. Tous deux – assassins et suicidaires, vengeance et révolte – pourraient bien être des actes de bravoure, d'art et de courage lorsqu'ils impliquent la négation esthétique du moi socialement imposé par les exécutants de la vengeance et de la rébellion. Je crois qu'aussi bien le courage de Tadeo que celui d'Emma n'ont pas été en soi les courages de ces sujets en tant que personnes isolées, mais bien leur courage en tant que sujets représentatifs de leurs rôles sociaux, et par conséquent de la population avec laquelle ils partageaient ces rôles sociaux.

Les actes courageux d'Emma et Tadeo étaient des actes exigeant du courage de la part de leur créateurs et auteurs, car le simple fait de les créer et de les réaliser impliquait l'effort, l'audace et la vaillance de contredire ce qu'ils étaient, c'est-à-dire de se contredire eux-mêmes en affirmant leur vengeance et leur révolte en tant que sujets sociaux : Emma en tant que femme et ouvrière, et Tadeo en tant qu'homme et militaire. Tous deux osant nier leur condition, en contradiction avec les hétéronomies que leur construction sociale leur imposait. Le courage d'Emma et de Tadeo consistait à poïétiser une contradiction de leur destin, en une négation de leur Moi construit socialement à travers la matérialisation phénoménologique d'une décision de révolte appliquée jusqu'à ses ultimes conséquences. C'est du moins la réflexion que m'inspirent ces personnages de Borges.

Je pensais alors à mon lien avec l'Œuvre multiorgasmique, au risque, à l'effort, à l'audace et au courage que Jean-Paul m'avait attribué en tant qu'auteur de l'œuvre. Et comme la réflexion ne suis pas toujours un fil cohérent et ne répond pas à une structure absolue, je pensai soudain aux pratiques sexuelles des Trobriandais. Ou du moins j'imaginai la manifestation sexuelle d'un trobriandais au sein d'une société occidentale et patriarcale contemporaine, différente de celles qu'a connues

Malinowski. Quelles seraient les réactions des Occidentaux face aux pratiques sexuelles du Trobriandais et quel serait l'effet de ces réactions sur ce dernier ?

II. Témoignage de l'Œuvre multiorgasmique individuelle

(chambre nº 75, Maison du Mexique, Cité internationale universitaire de Paris, décembre 2004 – janvier 2005)

Je défis ma chevelure soyeuse et souple après la douche. Il fallait identifier face à ce miroir l'anatomie des contrastes et j'appréciai les jeux de lumière que formaient deux alcôves sombres, entre les os pelviens et l'entrejambe exposé à la lumière du jour. Une lumière qui entrait par la fenêtre de cette chambre de la Cité internationale universitaire de Paris. Je perçus également que la peau intérieure des cuisses et du ventre était plus douce, et que la touche de velours qui couronnait cette obscurité pelvienne avait une fonction poétique permettant de découvrir le temps dans les deux sens.

J'exposai ces deux profondeurs à la lumière, caressant les velours et leurs contours. Au milieu de la couronne de duvet pomponné, apparaissaient des lèvres dévorées par d'autres qui s'entrouvraient, en un geste évoquant une bouche parlant ou mastiquant un aliment. J'ouvris les lèvres inférieures – dévorées par les lèvres extérieures – à l'aide de l'index et du majeur de la main droite, tandis que leurs homonymes de la main gauche se préparaient à les remplacer. J'approchai alors des lèvres dévorées les doigts récemment libérés, les aidant à découvrir une petite pierre qui au moindre effleurement manifestait une extrême sensibilité, une excessive réceptivité au toucher, une étonnante capacité à sentir.

Je continuai à ouvrir les lèvres qui dévoraient ce clitoris. Je m'employai à l'ausculter et à l'observer, avec tous les détails que me permettait le miroir de 30 cm sur 20, ainsi que ma souplesse vertébrale. C'est ainsi, dans cette position arquée, que j'observai le petit phallus ou minutieuse colline, avec ses plis caractéristiques d'un organe qui tend à s'élever ou à croître. Car le clitoris à certains moments croît, c'est pour cela qu'il possède ces extrémités de peau à ses pieds, afin de pouvoir s'élever, s'élargir, se dilater, que ce soit vers les côtés, vers le haut ou les deux à la fois.

La raison entra alors dans une dialectique avec le corps, envisageant de soumettre la réaction de ce clitoris à des expériences scientifiques, aux réponses bien structurées comme la science l'exige. Pour cela, je le serrai légèrement entre le majeur et l'index, avec le degré de fermeté indispensable pour lui faire – et me faire – sentir une sorte de coït entre la vulve formée par mes deux doigts et le clitoris ou phallus. J'entrepris ensuite de caresser – par nécessité dite épidermique ou simplement par instinct de mes mains et de mes doigts – les contours de l'entrée vaginale. Je ne pus m'empêcher de faire immédiatement remonter les doigts de ma main droite vers le clitoris afin de le saisir et de le presser dans toutes les directions de la boussole. D'abord vers le nord et vers le sud, puis vers l'est et l'ouest, et ainsi de suite dans un sens et dans l'autre. Puis je le saisis de nouveau et fis tourner mes doigts dans le sens des aiguilles d'une montre, puis dans le sens inverse et ainsi de suite, sans relâche. Pendant ce temps-là, je sentais l'eau de la source interne mouiller par moments les parois de l'orifice vaginal.

Alors que je faisais tourner le clitoris dans des directions alternées, je reconnus une sorte de filament grandissant en moi depuis la racine du clitoris, passant par la racine ombilicale, puis par les cordes vocales et remontant jusqu'au crâne. Je confirmai ainsi la légende du serpent interne que nous avons tous en nous, le dragon du plaisir qui naît avec l'excitation de la racine du clitoris ou du phallus. Sa naissance est interne, partant du nombril il s'élève à l'intérieur du corps reconnaissant son chemin car sa seule issue est le trou occipital qu'il ouvre dans le crâne, juste avant l'orgasme, afin de s'élever vers la divinité. Je descendis ensuite les doigts succionneurs et mobilisateurs du clitoris vers l'orifice vaginal et les laissai se mouiller.

Dans ce miroir reflétant la vulve couronnée de lèvres et de duvet noir – tel un astre couronné d'une aura – je vis trembler mes jambes repliées ; je vis également mes pieds frémissants au premier plan, et en retrait mes yeux qui déambulaient entre mon visage et celui de ma vulve. Mes sens se concentrèrent alors sur le battement de mon cœur que je commençai à entendre résonner dans mon oreille gauche, de plus en plus intensément. Parallèlement, je sentis que s'étirait cette corde interne qui naissait à la racine du clitoris, passait par la racine du nombril et tirait sur les cordes vocales de ma gorge, sortant sous la forme de gémissements, avant un ultime gémissement plus intense que les précédents. Je sentis alors le désir de continuer, de sentir tout cela à nouveau, mais je ne le fis pas. Sous l'emprise de ce désir, je mis aussitôt les doigts dans la peinture à l'huile qui se trouvait près de moi. Et avec ces mêmes doigts qui venaient de toucher le fluide vaginal, je commençai à couvrir de peinture une feuille de papier afin de garder un témoignage de ma mémoire visuelle, la main tremblante sous l'effet d'un souvenir qui n'appartenait pas encore au passé.

Je répétai ce processus durant vingt-trois jours de manière plus ou moins continue, avec des métamorphoses dans la technique, ajoutant de nouvelles variantes dans le rythme et dans le toucher. Je produisis un portrait par jour. Aussi étrange que cela puisse paraître, les portraits ou dessins montraient sur le papier une sélection pratiquement invariable de l'anatomie reflétée dans ce miroir, ou du moins la perception sélective que ma réponse sexuelle produisait sur mon impression visuelle. Ces vingt-trois portraits réalisés après l'attouchement, l'orgasme et l'autoérotisme furent ceux auxquels j'allais donner pour la première fois le nom d'Œuvre multiorgasmique.

III. **Œuvre multiorgasmique individuelle à la Sorbonne**
(Faculté des Arts plastiques, janvier 2005)

Lorsque je fouille dans ma mémoire, le jugement de Jean-Paul revient périodiquement. Peut-être parce qu'il s'agit de l'un de mes plus anciens souvenirs lié à la première Œuvre multiorgasmique ; ou peut-être parce que c'était la première fois que je parlais de cette œuvre à quelqu'un d'autre. La deuxième explication est sans doute la plus vraisemblable. Il me vint à l'esprit que, malgré l'habitude que j'ai toujours eue de me débarrasser périodiquement de mes vielles affaires, il n'était pas impossible que pour une raison quelconque – que j'ignorais –, j'eusse conservé quelques images ou quelques textes sur cette œuvre. Je pensai alors à l'oubli imposé comme un acte de bravoure plus que comme un acte de lâcheté. Je pensai à Emma Zunz et à Tadeo Isidoro, elle, l'assassine, et lui, le suicidaire au souvenir socialement imposé en tant que Moi assigné ; deux auteurs et exécutants d'une performance de la mort, l'une des formes autopoïétiques les plus critiques envers le souvenir corporel assigné à l'hétéronome, celui de la fausse conscience, car il s'agit de formes autopoïétiques de sujets qui se rebellent jusqu'aux ultimes conséquences contre la transcendance de la répétition et de la continuité historique de cette manière d'agir en tant que reproducteurs de leur propre domination.

Les actes d'Emma et de Tadeo, qui me paraissaient réellement des « actes de bravoure » dans la mesure où ils contredisaient le destin qui leur avait été « assigné » par la société, étaient de véritables actes performatifs dans le contexte d'une telle assignation sociale. Des actes de bravoure, au même titre que pourraient l'être la réalisation des pratiques sexuelles du Trobriandais au sein d'une société occidentale – contemporaine ou non de Malinowski. Dans les trois cas, il s'agissait d'un acte de contradiction dont la réalisation nécessitait du courage de la part de son auteur. Tous trois pouvaient donc être considérés comme des actes de bravoure poïétisée.

Mais qu'en était-il de mon acte ? Décrire ou simplement dire publiquement que j'avais créé une Œuvre multiorgasmique ne me semblait pas être un acte très courageux ni de bravoure. Car de quel courage particulier devait faire preuve celui qui se contentait de déclarer en public – en l'occurrence un public d'artistes et de camarades de la faculté – être l'auteur d'une œuvre art, quelle qu'elle fût. Quel courage ou bravoure fallait-il donc à un individu pour dire en public : « Je suis l'artiste créatrice de cette œuvre » ou « C'est moi qui ai créé l'Œuvre multiorgasmique ».

Il devait y avoir quelque chose de plus derrière les vagues souvenirs que je conservais de ma rencontre avec Jean-Paul. Peut-être d'autres fragments de ma mémoire oubliée qui me permettraient de comprendre : en vertu de quoi un acte aussi ordinaire de la part d'un artiste que celui de se présenter comme l'auteur de son œuvre pouvait être considéré par un autre artiste comme exigeant un effort, de l'audace et du courage ? Ma mémoire devait conserver de tels fragments de souvenir, mais je ne m'en souvenais pas. Car moi qui croyais me souvenir de toutes mes œuvres et de leur processus de création, je m'apercevais qu'au fil du temps il

ne m'en restait qu'un résumé, à peine quelques instants formant un recueil d'anecdotes de mes journées. Mais peut-être que la vie elle-même n'était qu'un recueil d'anecdotes de ce qui était arrivé, résumé dans les moments les plus brefs et déterminants de ce que l'on parvenait à *être*. Ce qui dans l'art revenait plutôt à *faire*.

Les années avaient passé, effaçant peu à peu les traces de l'Œuvre multiorgasmique individuelle, ses images. Peut-être que si je n'avais pas très bien conservé ces fragments et ces composantes de l'œuvre, c'était parce que je pensais garder pour toujours en mémoire l'ensemble de son processus créatif, qui s'était étalé sur plus de cinq ans. Au cours de ces années, je gardais naturellement à l'esprit les moindres détails de l'œuvre. Par la suite, ne souhaitant pas m'en souvenir davantage ou désirant plutôt m'orienter vers de nouvelles idées, j'avais fini par l'oublier au gré des nouvelles espérances et des nouvelles créations.

Et si un jour j'avais été artiste ou un jour j'avais été courageuse, ou les deux, ou aucun des deux ? La seule chose qui me semblait à peu près sûre, c'est que j'avais réalisé l'Œuvre multiorgasmique individuelle, car je me souvenais du nom de l'œuvre. Quant au fait d'être courageuse ou artiste, je ne pouvais le découvrir qu'après avoir répondu, en fonction de mon expérience, à la question de savoir si l'art était ou non nécessairement courageux. Car si tout art était courageux, alors l'œuvre d'art en soi ou le processus créatif de celle-ci pouvait être considéré comme un acte de courage, et tout artiste devait être considéré comme quelqu'un de courageux, même s'il est vrai que la raison du courage varie au fil des générations et des contextes socio-historiques. En repensant par exemple au titre de l'Œuvre multiorgasmique, je le trouvais simpliste ou racoleur, on aurait dit un pamphlet publicitaire. Œuvre multiorgasmique ? Que voulais-je donc dire avec un titre aussi quantitatif et pompeux ?

Je me souvenais de la première présentation de l'Œuvre multiorgasmique individuelle, cet évènement pour lequel Jean-Paul m'avait jugé courageuse. Je me trouvais devant mes camarades, présentant la série de vingt-trois tableaux à l'huile que j'avais réalisés. Ils mesuraient environ vingt-cinq centimètres sur trente, et étaient accrochés au mur de la salle de classe de la faculté des Arts plastiques de la Sorbonne à Paris. À l'une des extrémités du mur, j'avais collé une feuille de papier format A4 contenant le graphique de la *Réponse sexuelle de la Femme*, réalisé par le gynécologue William Masters et la psychologue Virginia E. Johnson. Cette feuille A4 et son graphique – expliquais-je au public de cette exposition universitaire – était le *Récit création*, tandis que les 23 images de 25x35 centimètres constituaient l'*Œuvre multiorgasmique* individuelle.

Étant donné que l'objectif d'un « Récit création » est de faire allusion esthétiquement au processus créatif d'une œuvre, j'avais rappelé que le processus créatif de l'Œuvre multiorgasmique avait débuté avant que je ne commence à peindre avec mes doigts et qu'il avait consisté à réaliser l'acte pictural juste après avoir ressenti l'orgasme. Et devant mes camarades artistes et le professeur, j'avais expliqué :

> « Cette œuvre a été créée avec l'énergie sexuelle produite à travers l'autoérotisme et l'orgasme. Elle s'appelle « Œuvre multiorgasmique » parce que chaque image représente un orgasme. Chaque image est le fruit d'un processus d'autoérotisme réalisé avec l'intention esthétique de corporaliser le souvenir des orgasmes. Je me suis masturbée afin de pouvoir me souvenir corporellement de cette émotion. De sorte que chaque image représente également le témoignage d'un orgasme et de l'autoérotisme en tant qu'acte d'amour avec moi-même… chaque image est un portrait de mon énergie corporelle utilisée comme matériel artistique dans mon art… »

Les vingt-trois images exposées – leur expliquais-je – n'étaient que de simples portraits de moi, fruits de processus d'« act painting » créés avec l'énergie sexuelle exprimée par mes capacités physiques, visuelles et manuelles caractéristiques de la résolution ou de l'excitation postérieure à l'orgasme. Mais qu'entendais-je donc par énergie sexuelle dans cette œuvre ? Et pourquoi lui attribuais-je une certaine capacité créatrice ? Ce jour-là, j'avais entendu parler pour la première fois de Wilhelm Reich, lorsque le professeur Jean Da Silva, chargé de ce cours à l'université, m'avait dit : « on ne peut pas parler d'énergie sexuelle sans mentionner Reich ».

Or dans l'Œuvre multiorgasmique individuelle, l'orgasme est représentatif de la dimension bioénergétique de la capacité poïético-cognitive du sujet objectivé par l'ordre social du biopouvoir phallocentrique patriarcal mais émancipé à travers son autoérotisme, une expression bioénergétique synthétisée dans l'orgasme. L'orgasme, un état mental et physique représentatif de la mémoire corporelle qui se manifeste afin de se libérer des dictats de l'esprit réprobateur de la capacité autopoïétique du sujet social. Dans cette première Œuvre multiorgasmique, c'était le corps, mon corps, qui se souvenait corporellement de sa capacité poïétique.

Longtemps après la création de l'Œuvre multiorgasmique individuelle, j'en suis venue à associer la corporalisation de mon souvenir d'un orgasme dans cette œuvre à la performance d'Emma Zunz ou de Tadeo Isidoro. Il m'est alors apparu que l'orgasme dans cette œuvre, le fait de parler de ma réponse sexuelle et de mon intimité en public, d'affirmer que je me masturbais, que je touchais mon corps et mes fluides corporels, constituait une série d'actes pouvant être considérés comme abjects par certaines personnes, cultures ou sociétés, et que c'était probablement la raison pour laquelle Jean-Paul estimait qu'il m'avait fallu du courage pour affirmer publiquement être l'auteure de l'Œuvre multiorgasmique, niant ainsi publiquement la vision « abjecte » de ces usages du corps.

Toutefois, chez Emma Zunz et Tadeo Isidoro, les actes justiciers dépassait la dimension personnelle pour atteindre une dimension sociale, dès lors que les motifs personnels qui les poussaient à passer à l'acte se transformaient en motifs sociaux, niant ainsi non seulement l'imposition sociale faite à leur personne mais aussi l'imposition faite à toute personne présentant les mêmes caractéristiques physiques et sociohistoriques: Emma en tant que femme, pauvre, ouvrière et victime de l'autoritarisme du patriarcat et des abus de patrons et de capitalistes criminels et impunis, corrupteurs de la justice d'un État au service du capital. Tadeo en tant que militaire, nécessairement violent, nécessairement obéissant et bras exécuteur d'une

logique violente, sans réflexion, sans volonté propre, une condition sociale du militer pour laquelle la moindre désobéissance impliquait la mort.

Par leurs actes de révolte, Emma et Tadeo donnaient vie au sujet esthétique dans la mesure où ces actes impliquaient – nécessairement – une « action matérielle ou immatérielle menée avec effort et vigueur qui semble surpasser les forces naturelles [et sociales ; leur capital social et culturel] ». Emma l'a fait en se laissant violer afin de mettre socialement et publiquement en évidence un capitaliste violeur qui était déjà un assassin impuni avant qu'elle ne s'expose à être violée. Tadeo l'a fait en changeant de camp au moment paroxystique d'une bataille où il jouait jusqu'alors le rôle de bourreau et militaire, pour défendre l'opprimé. Dans ces deux actes suicidaires, lesquels Emma et Tadeo ont utilisé leurs corps jusqu'aux ultimes conséquences afin d'inscrire dans leur propre histoire une justice que leur refusait la société. Tous deux ont ainsi fait de leurs objectifs personnels des actes esthétiques, cessant par là même d'être des sujets ordinaires pour poïétiser le sujet esthétique ou l'idéal de justice auquel ils – ou Borges en tant que créateur de ces personnages littéraires – aspiraient.

C'est pourquoi pour concevoir l'une de mes œuvres d'art comme un acte de courage, il me faudrait d'abord me souvenir et déconstruire ses processus créatifs, afin de déterminer si cette œuvre ou son exposition a représenté pour moi - ou pour toute personne impliquée dans sa création – une « action matérielle ou immatérielle menée avec effort et vigueur qui semble surpasser [nos] forces naturelles [et nos forces sociales en tant que rôle social et culturel assigné au sujet par une société et une culture donnée, des forces sociales qui déterminent quels sont les usages légitimes du corps et discriminent moralement, juridiquement, scientifiquement ou culturellement d'autres usages considérés comme abjects. Or dans une œuvre d'art qui parle de sexualité humaine, les forces sociales ne prennent en compte que les capacités corporelles ou les usages du corps que l'ordre social considère comme légitimes pour le sujet, et non celles qu'il considère comme illégitimes. On pourrait dès lors interpréter comme une réponse à un «excès » de ces forces la volonté du sujet dominé de transgresser ou d'établir une tension esthétique vis-à-vis des discours institutionnels ou culturels chargés d'assurer la reproduction de l'ordre social du biopouvoir phallocentrique patriarcal.

Ainsi, cette transgression de l'Œuvre multiorgasmique implique une reconnaissance et une corporalisation des usages du corps « illégitimes » par un sujet appartenant à une certaine culture, un sujet qui les reconnaît désormais comme des droits humains malgré le fait que cette culture nie toute légitimité à la masturbation, à l'autoérotisme et au plaisir sexuel en tant que droits sexuels et humains, et malgré le fait qu'elle les considère comme des pratiques corporelles abjectes, bridant ainsi cognitivement, corporellement, personnellement et socialement ce sujet humain dominé par une certaine société de biopouvoir phallocentrique patriarcal.

IV. Tao de Mantak Chia et Œuvre multiorgasmique individuelle
(Paris, novembre 2005)

> —*Nous allons nous lever et respirer profondément en exhalant chhhiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii ;* dit le fameux professeur de taoïsme devant un groupe d'une vingtaine de personnes. Il avait l'apparence de quelqu'un habitué à l'exercice. Malgré son âge mûr, on lui aurait donné quinze ans de moins que son âge.

Nous nous trouvions dans la salle de réunion du Centre international de séjour Le Rocheton, près de Paris, une salle d'une cinquantaine de mètres carrés, située à l'une des extrémités de ce bâtiment conçu comme une école pour enfants handicapés. Il s'agissait de l'un des cours de *l'Univers Tao*[95], une association française qui organise des cours visant à assainir le corps et à promouvoir la santé spirituelle par le biais de méthodes alternatives telles que le taoïsme, et qui organise parfois des cours spéciaux en invitant des personnalités reconnues représentant ces philosophies ou méthodes alternatives d'assainissement du corps et de l'esprit. C'était notamment le cas du cours donné par Mantak Chia, auteur des ouvrages *L'homme multiorgasmique* et *Le couple multiorgasmique*, traduits en plusieurs langues.

Au premier jour de la rencontre du groupe, nous reproduisions tous les mouvements coordonnés par Mantak Chia. Pour ma part, j'assistais au cours en tant qu'observatrice, tandis que les autres participants étaient des adeptes de Mantak Chia. Nous caressions probablement tous l'espoir de récupérer ou de nous charger de l'énergie *Chi* (surnommée « batteries biologiques » par Mantak), en vue d'une guérison physique, émotionnelle, spirituelle et personnelle, espérant apprendre les techniques de guérison grâce au bon usage de l'énergie *Chi,* car nous croyions tous dans l'existence de l'énergie vitale, de l'énergie sexuelle et dans ses vertus curatives, que nous étions disposés à découvrir à travers ce qu'Alain Touraine qualifie d'observation participante.

Une grande femme blonde traduisait l'explication que Mantak donnait en anglais, et au vu de ses descriptions détaillées, on devinait qu'elle n'était pas là uniquement en tant que traductrice dominant les deux langues, mais aussi parce qu'elle connaissait bien les techniques de déblocage de l'énergie *Chi*.

Les jours passèrent, au rythme des descriptions générales de l'énergie *Chi*, des repas végétariens, des échanges d'idées entre adeptes de Mantak Chia et d'autres exercices individuels, jusqu'à ce qu'on nous annonce – enfin – que le lendemain Mantak Chia allait parler des points réflexes sexuels et évoquer plus longuement les « massages guérisseurs des organes sexuels » suggérés par son Tao. Cela me soulagea un peu, car il allait enfin être question de la masturbation et de l'autoérotisme dans le discours de ce taoïste de renommée mondiale.

[95] Il s'agit ici d'un nom fictif.

Au dernier jour de l'atelier consacré à l'apprentissage des massages sur les organes génitaux, je me suis donc approchée de Mantak et je lui ai posé une question dont je n'avais jusqu'alors pas trouvé la réponse dans ses interventions :

> —Monsieur Mantak, considérez-vous que la femme peut également s'alimenter d'énergie sexuelle curative à travers la masturbation en solitaire, à travers l'autoérotisme ?

Il y avait au moins deux personnes derrière moi attendant avec curiosité de pouvoir lui poser à leur tour une question. Car comme moi, il ne leur avait probablement pas été possible, après cinq jours de cours et de discours de cet homme, de s'approcher de lui pour lui poser des questions. De sorte que nous souhaitions obtenir des réponses à nos questions avant son départ. Cette accumulation de doutes et de questions chez les participants étaient également due à la vigilance constante des traducteurs qui lors des cours formaient autour de lui une sorte de barrière humaine infranchissable. Cette attitude protectrice envers Mantak Chia avait pour effet d'ériger une frontière entre orienteur et orienté, d'où l'absence d'un espace pour les questions des participants qui n'étaient pourtant pas plus d'une vingtaine. La seule manière de franchir la barrière hiérarchique imposée par la dynamique pédagogique unidirectionnelle de ces ateliers consistait donc à passer par les traductrices, qui plus que d'intermédiaires semblaient servir de gardes du corps, limitant et filtrant les questions que les participants souhaitaient faire à Mantak Chia.

Or lorsqu'un interlocuteur ne traduit pas la question posée et y répond lui-même, il méprise d'une certaine manière le désir de celui qui pose la question d'obtenir une réponse de la part de l'interlocuteur souhaité. Cette attitude s'est traduit perlocutoirement par une certaine inhibition des questions, et a bien entendu contribué à générer une atmosphère de hiérarchisation et à dresser une frontière entre le maîtres et les apprentis, créant ainsi une « aura » de divinité autour de l'instructeur. Quoi qu'il en soit, malgré cette frontière humaine me séparant de Mantak Chia, j'ai tout de même insisté pour lui poser ma question :

> —Monsieur Mantak, la femme produit-elle de l'énergie sexuelle à travers l'autoérotisme ?

J'avais lu que Mantak Chia évoquait dans un entretien, concernant l'énergie sexuelle chez la femme, l'existence d'un dragon rouge, et le fait que la femme pouvait s'alimenter de son énergie sexuelle en tuant ce dragon rouge. Il ne répondit pas à ma question sur la masturbation ou l'autoérotisme de la femme, de sorte que je ne sus pas si l'autoérotisme féminin était pour le Tao une méthode d'alimentation d'énergie sexuelle comme pouvaient l'être les exercices qu'il recommandait aux hommes afin de devenir multiorgasmiques. Et je ne le sus pas de la bouche de Mantak, parce que les deux fois que je lui avais posé ma question, Mantak Chia m'avait répondu en évoquant l'*énergie sexuelle*, mais pas l'*autoérotisme* chez la femme. Ses propos étaient traduits par cette femme blonde.

Puis Mantak Chia se retourna et cessa de répondre aux questions, ignorant le fait que l'un des participants insistait pour lui en poser une autre. Plus tard je cherchai à obtenir une réponse plus spécifique à ma question sur la masturbation ou l'autoérotisme chez la femme en m'adressant directement à la femme blonde.

—Je voudrais savoir si la masturbation en solitaire est un moyen conseillé par le Tao pour cultiver l'énergie sexuelle chez la femme. Parce que je suis une artiste et je travaille avec la masturbation afin de créer des œuvres d'art, j'utilise l'énergie sexuelle en tant qu'énergie créatrice.

—Et comment fais-tu cela ? me demanda-t-elle.

—Je me masturbe ou je demande à des volontaires de se masturber et de me donner un témoignage physique et oral de leur expérience. Les témoignages physiques me servent de support pour les peintures, et lorsque c'est moi qui me masturbe, je peins juste après l'orgasme. C'est pour ça que je voudrais savoir si pour le Tao l'autoérotisme de la femme produit également une énergie sexuelle dont elle puisse s'alimenter.

La femme blonde me répondit :

—Il est bien connu que tous les artistes qui travaillent avec le sexe développent des fixations pathologiques qui les poussent à centrer leur travail uniquement sur le sexe et sur leurs propres fantasmes.

Entre mon expérience de rapprochement au Tao de Mantak Chia près de paris à l'automne 2005 et le congrès de sexologie de Strasbourg au printemps 2008, il y a eu beaucoup d'autres occasions où l'Œuvre multiorgasmique a été censurée ou dénigrée. Parmi les institutions ayant considéré que cette œuvre ne devait pas être exposée au public, mentionnons la Maison internationale de la Cité internationale universitaire de Paris, ainsi que la Maison du Mexique à Paris, ou plus précisément les deux administrations postérieures à celle qui avait accepté d'exposer l'œuvre en mai 2006, et qui avait été vivement critiquée pour avoir autorisé cette exposition par la frange la plus conservatrice du personnel administratif, qui avait été jusqu'à exiger au directeur qu'il mette fin à cette première présentation publique de l'œuvre collective. D'autres réactions de rejet moins administratives allaient avoir lieu au cours de rencontres entre l'art et la science, certaines subtiles, d'autres plus littérales, d'autres enfin à peine perceptibles derrière le silence du public en général, comme le silence de ce public au cours de l'une des premières présentations de l'œuvre à l'occasion d'une communication donnée dans le cadre du 50ème Congrès Latino-Américain et Caribéen de Sciences sociales (CLASCO) organisé par la Faculté Latino-Américaine de Sciences Sociales de Quito, en Équateur, en octobre 2008. Je repensais alors aux discours de mes œuvres multiorgasmiques, de ces œuvres d'un art que je qualifiais de bioénergétique, des discours initialement enfermé dans le carcan d'arguments et de langages métaphysiques tels que ceux du Tao, des discours que je répétais au cours des expositions et dans les dépliants de la première campagne multiorgasmique, des discours interprétatifs de mon propre art qui étaient devenus des ouroboros aesthétique.

Mes souvenirs sur mes liens avec le Tao de Mantak s'arrêtèrent là, car je me souvins des raisons pour lesquelles je n'avais pas considéré le Tao comme une référence théorique ou comme une base et un antécédent historique pour la

structuration d'une critique de la production de sujets sociaux décorporalisés rejetant leur sexualité et leur corporalité en tant que capacité cognitive. Un phénomène social que Giddens qualifie de « séquestration de l'expérience » et les marxistes de « chosification » et d'objectivation du sujet social, et plus particulièrement de celui qui est imprégné du rationalisme de l'Esprit de la Modernité. J'ai fait ce choix parce que – pour reprendre la théorie orgonomique de Reich - le Tao se concentre sur le contrôle par l'individu des pulsions primaires ou bioénergétiques, tandis que l'art biocritique s'emploie à critiquer la séquestration de l'expérience bioénergétique par la culture du biopouvoir, en tant que forme de construction de connaissance chez le sujet et par l'épistémologie dominante au sein de la science.

V. Campagne multiorgasmique Paris 2006 : de l'individuel au collectif
(Cité internationale universitaire de Paris, mai 2006)

Le 25 mai 2006, dans la première salle d'exposition de la Maison du Mexique à Paris, je me trouvai devant une cinquantaine de personnes, un microphone à la main, leur expliquant que je m'étais masturbée afin de créer une œuvre plastique, tout comme je l'avais fait devant mes camarades à l'université plus de douze mois avant cette exposition. Je leur ai expliqué que comme il s'agissait de créer en utilisant l'énergie sexuelle en tant qu'énergie créative, j'avais décidé de qualifier l'Œuvre multiorgasmique d'« art biocritique ». À l'occasion de cette première exposition de l'Œuvre multiorgasmique collective, j'avais expliqué oralement :

> « Je voudrais remercier tous ceux qui m'accompagnent ce soir, où je présente une sélection du travail pictural réalisé au cours de ces deux dernières années. Les œuvres exposées dans cette salle représentent des étapes poïétiques de mon travail dans le cadre de ce que j'appelle l'art biocritique, qui est l'utilisation de l'énergie sexuelle en tant qu'énergie créative… Je profite également de cette occasion pour inaugurer la première Campagne de l'Œuvre multiorgasmique à laquelle je vous invite à participer en faisant don d'un témoignage physique et oral de votre propre énergie sexuelle, de votre masturbation et de votre réponse sexuelle orgasmique ; des témoignages qui seront utilisés en tant que matériel créatif afin de créer une nouvelle œuvre : l'Œuvre multiorgasmique collective, dont vous pourrez voir à l'occasion de cette exposition les témoignages des premiers donateurs. Ceux qui souhaitent en savoir plus sur cette œuvre peuvent me poser leurs questions oralement ou par écrit. Vous trouverez mon numéro de téléphone et mon adresse électronique ainsi qu'une description de l'œuvre sur les dépliants qui sont offerts à l'entrée de cette salle d'exposition. »
>
> Je me souviens leur avoir ainsi expliqué que l'Œuvre multiorgasmique revendiquait le droit au plaisir, car nous avons tous droit au plaisir et à la masturbation, et que le temps était venu de considérer légalement et culturellement la masturbation comme une méthode légitime pour construire ce plaisir. Et comme il s'agissait de créer une œuvre d'art en utilisant l'énergie sexuelle en tant qu'énergie créative, j'ai décidé de qualifier l'Œuvre multiorgasmique *d'art biocritique*.
>
> L'erreur que j'ai commise dans ce discours de présentation a sans doute été de chercher à universaliser la fonction créatrice de l'énergie sexuelle en l'appliquant à tous les individus, tant il est vrai qu'aucune vérité subjective ne peut trouver d'enchaînement parfait avec l'autreté, si ce n'est avec un sujet idéal. Car tout le monde ne sent pas les choses de la même manière que moi, et c'est ce que de nombreuses voix au sein de ce public varié avaient tenu à me dire au cours de cette exposition des premiers témoignages de l'Œuvre multiorgasmique collective. Cette transition de l'individuel au collectif, de l'intimité à l'espace public, de l'œuvre multiorgasmique individuelle à la collective, met en évidence l'enchaînement entre la Mémoire du corps et la Mémoire de l'Esprit, entre physiologie sexuelle et culture sexuelle, ce que

> Wilhelm Reich invite à considérer comme : « … des pulsions primaires, déterminées par la bioénergie et les pulsions secondaires d'origine culturelle… »[96]. Même si en réalité Reich lui-même les considère comme liées et ne les différentie que pour souligner la participation directe du corps et de sa physiologie dans la construction sociale du corps et de sa sexualité.

En effet, parmi les participants à l'œuvre collective, tous n'éprouvaient pas ce besoin de revendiquer leur droit au plaisir sexuel ou à la masturbation, dans la mesure où ils le considéraient déjà comme un droit acquis. Ce point allait d'ailleurs mettre en évidence une différence de perception entre les femmes, les hommes, les homosexuels, les bisexuels, les intersexuels et les lesbiens participants. En effet, les participants « masculins » de l'Œuvre multiorgasmique (qu'ils soient hétérosexuels, homosexuels ou intersexuels de conscience) n'allaient pas manifester de problématique particulière vis-à-vis de l'appropriation de l'accès à la masturbation, tandis que les participantes (qu'elles soient hétérosexuelles, lesbiennes, intersexuelles, etc.) allaient souvent faire état d'une absence d'information ou de connaissance de la possibilité même de la masturbation féminine. De sorte que le besoin de revendiquer les droits sexuels tels que le droit au plaisir ou à la masturbation n'allaient pas s'exprimer de la même manière selon les sexes, tant il est vrai que la construction de ces capacités avait permis de développer chez les uns une véritable capacité, certes clandestine par rapport aux figures de l'autorité morale, mais néanmoins partagée par toute une génération. Tandis que dans le cas spécifique des femmes, certaines participantes ont tout simplement affirmé n'avoir aucune connaissance du sujet, de sorte qu'on ne pourrait même pas parler d'une répression ou d'une punition de la masturbation de la part des autorités morales ayant participé à la construction sociale de leur sexualité. Il s'agit plutôt ici d'une restriction imposée par le silence sexuel, qui détermine soit un besoin de connaître soit un besoin de passer sous silence ces capacités sexuelles, en fonction d'une série de facteurs sociaux impliqués dans leur construction sociale.

Quoi qu'il en soit, l'Œuvre multiorgasmique se proposait d'élaborer collectivement une réflexion incarnée, corporalisée par le public volontaire et solidaire de la cause, c'est-à-dire décidé à revendiquer le droit au plaisir sexuel, à la masturbation ainsi qu'à tout autre droit sexuel défendu par le participant dans le cadre de son témoignage physique ou oral. Toutefois, les motifs de solidarité des volontaires étaient différents en fonction du sexe et des contextes sociaux. Il est par exemple apparu que les hommes n'avaient pas reçu la même information sur l'autoérotisme et le plaisir sexuel que les femmes, ni que les autres membres de la biodiversité sexuelle invisibilisés dès l'enfance ou l'adolescence.

Ainsi, certains participants allaient plus ou moins s'identifier aux revendications de l'Œuvre multiorgasmique, tandis que d'autres, bien que ne ressentant pas le besoin de revendiquer leur droit au plaisir sexuel et à l'autoérotisme, allaient néanmoins participer et se solidariser avec l'objectif social consistant à revendiquer ces droits sexuels ignorés ou invalidés pour d'autres sexualités

[96] Reich 1972 : 12.

méprisées, rabaissées, humiliées ou oubliées dans un contexte socio-historique donné.

Cela a notamment été le cas de nombreux hommes considérant que personnellement on ne leur avait pas nié le droit à la masturbation au cours de leur formation sexuelle, mais ayant observé que certaines femmes de leur génération avaient bel et bien été soumises à des restrictions ou des punitions, et que différentes expressions homosexuelles et lesbiennes avaient également fait l'objet de discriminations, raisons pour lesquelles – comme ils l'ont exprimé au cours de leur entretien –, ils avaient décidé de se solidariser et de participer à l'œuvre afin de revendiquer le droit des femmes au plaisir sexuel et à la masturbation et la non-discrimination des autres orientations sexuelles telles que le lesbianisme, l'homosexualité, l'intersexualité, etc. Par ailleurs, certains volontaires ont affirmé, dans des circonstances similaires, avoir participé à l'œuvre afin de revendiquer d'autres droits sexuels tels que le droit à l'avortement, ou le droit à une éducation sexuelle accessible à tous, objective et opportune durant l'enfance et l'adolescence, entre autres.

Dans cette perspective, le sujet esthétique proposé dans un premier temps par l'Œuvre multiorgasmique collective, c'est-à-dire un sujet revendiquant le droit à la masturbation et au plaisir sexuel, allait être réinventé par les participants de cette œuvre collective. Or aussi bien le sujet de la proposition initiale que le sujet réinventé par les volontaires revendiquant de nouveaux droits sexuels sont des sujets esthétiques qui établissent des liens de tension esthétique vis-à-vis des différents statuts culturels, sociaux, légaux et/ou légitimes attribués droits sexuels en question dans un contexte déterminé. Toutefois, lors de l'invitation publique de la première Campagne multiorgasmique, je n'avais pas encore pris conscience de tout cela, et ce sont les contacts avec l'autreté, les discussions avec la collectivité, la pluralité des opinions recueillies au fil des expositions auprès du public et des entretiens avec les volontaires solidaires qui m'ont permis de prendre la mesure du danger permanent pour l'artiste de sédentariser sa création dans la subjectivité sans la remettre en question et sans faire son autocritique. C'est ce qui aurait pu arriver à mon art s'il avait sédentarisé un idéal-type de sujet esthétique à poïétiser en tant qu'œuvre d'art limité à la seule revendication du droits à l'autoérotisme et au plaisir sexuel, sans prendre en compte le message que la collectivité, la pluralité culturelle et la biodiversité sexuelle me transmettaient à travers l'intervention corporelle et orale des participants à l'Œuvre multiorgasmique collective.

Quelques années après cette exposition, j'allais reconnaître à quel point il est important, pour l'artiste qui prétend mener une réflexion intellectuelle sur la production sociale de la réalité, le fait de prendre conscience des risques encourus par toute conclusion catégorique d'un processus réflexif d'une œuvre d'art biocritique : la sédentarisation des questions et pis encore, celle des réponses. Car la sédentarisation au sein de l'art biocritique peut provenir d'un entêtement ou d'un enlisement dans la subjectivité ou dans l'objectivité des processus créatifs d'un artiste, et/ou de l'obnubilation d'un artiste pour un certain type d'idéal esthétique à partir duquel il se propose de nier esthétiquement certains aspects de la réalité. Or sédentariser un idéal esthétique revient à nier le mouvement inhérent à la réalité socio-historique.

Ainsi, pour l'art biocritique, la position poïétique critique ne consiste pas à passer de la subjectivité d'un processus créatif à l'objectivité du processus créatif suivant, mais à exercer dans le cadre de chacun de ces processus une dialectique négative incessante entre les deux positions et réalités. Il en ressort que pour l'artiste, en tant que sujet réflexif, le fait de se sédentariser dans ses conclusions ne doit pas lui faire oublier qu'une fois qu'il a apporté une réponse à une question réfléchie et discutée, il lui faut reconnaître le nihilisme de toute discussion qui en s'enlisant tend inexorablement à la putréfaction esthétique ; ce qui implique pour tout art biocritique un temps mort ou d'absence esthétique, différent de ce qu'implique pour cet art biocritique un temps de mort esthétique, c'est-à-dire une forme d'autocritique de l'art qui reconnaît le nihilisme de ses réflexions matérialisées dans une œuvre d'art.

En tant qu'artiste, au cours de la première invitation publique de la Campagne multiorgasmique, je justifiais mon processus créatif à partir d'une vérité subjective dont je supposais qu'elle trouverait un écho en tout en chacun, autrement dit, en parlant de mon œuvre à un public pluriel, je donnais l'impression de croire que mes vérités, mes questions et mes réponses subjectives seraient parfaitement bien comprises par les membres de ce public varié, de cette biodiversité présente à l'exposition. Or inviter une collectivité à s'identifier à une conclusion subjective revient à l'inviter à une sédentarisation esthétique réduite, à adhérer à mes sentiments personnels sur la question des droits sexuels. Car tout le monde ne ressent pas les choses comme moi, comme me l'ont confirmé de nombreuses interventions du public assistant à cette exposition. Toutefois le processus de l'œuvre multiorgasmique collective, n'était pas tout à fait sédentarisé esthétiquement dans la mesure où j'avais eu raison, en termes esthétiques, d'exposer publiquement le processus esthétique de la discussion à travers des campagnes publiques, des communications, des expositions et des congrès qui m'avaient permis d'aboutir à une discussion collective et à une confrontation esthétique de mes questions subjectives avec les questions et les réponses provenant d'une source collective, volontaire et plurielle, composée aussi bien d'intellectuels et de spécialistes que d'une pluralité de positions sur le sujet au sein du public en général de cette campagne.

Afin de lutter contre la sédentarisation esthétique de mes vérités subjectives, j'ai bien fait de lier esthétiquement l'Œuvre multiorgasmique individuelle à l'individualité de la pluralité collective de l'Œuvre multiorgasmique collective. Cela a permis de générer une nécessaire tension esthétique que seule la dialectique négative peut produire au sein de l'art. J'ai reconnu dans ce passage du personnel au collectif une forme d'autocritique de mon art, tout en faisant l'autocritique des critiques sociales de mon art – basées sur des vérités subjectives – afin de passer à des critiques construites collectivement. Dès lors, je n'ai plus conçu les discours de l'art comme des conclusions réflexives – collectives ou subjectives – mais comme des questions susceptibles de recevoir différentes formes poïétiques de réponses, face à des réalités en constante mutation.

VI. Œuvre multiorgasmique collective : poïésis corporelle et collective du Sujet esthétique

(Campagne et exposition multiorgasmique - Cité internationale universitaire de Paris, mai 2006)

—Mais que doit-on faire pour être un sujet esthétique ou d'esthétique biocritique ? —me demanda Raissa, une collègue française qui, avec une autre jeune femme du public, avait assisté ce jour-là à l'inauguration de la première invitation publique de la Campagne multiorgasmique.

—Le sujet esthétique ou d'esthétique biocritique est un sujet idéal, c'est-à-dire la figure idéale d'un sujet qui critique et fait son autocritique. Il n'existe pas de personne réelle cent pour cent esthétique, il n'y a que des sujets humains et sociales avec des expériences esthétiques. Et l'existence esthétique de cet idéal au sein d'une œuvre d'art, autrement dit le sujet esthétique poïétisé dans une œuvre d'art. Chez l'art, le sujet esthétique de l'Œuvre multiorgasmique collective a été collectif parce qu'il impliquait nécessairement une dialectique négative entre autretés, entre deux personnes ou plus. Ainsi, l'Œuvre multiorgasmique collective est la co-poïésis artistique corporalisée d'un sujet esthétique, tandis que l'Œuvre multiorgasmique individuelle n'est qu'un moment esthétique ou l'expérience esthétique d'un sujet social dans un contexte de biopouvoir.

En effet, pour vivre une expérience esthétique de critique envers le biopouvoir, il faut avant tout être critique, faire de la biocritique ou du biocriticisme, c'est-à-dire faire avec son corps une critique de l'ordre qui contrôle, parfois au point de l'asphyxier, sa bioénergie. Pour toute pensée et tout art biocritiques envers le biopouvoir, le sujet esthétique est un sujet qui émancipe sexuellement et corporellement son expérience, en reconnaissant et en légitimant sa capacité sensuelle comme élément de cognition à travers l'expérience corporelle. Pour ce criticisme, la critique est expérience. Toutefois, cette interprétation de la pratique critique n'est pas partagée par tous les criticismes. Il conviendrait de spécifier ce que critique chaque œuvre découlant d'un criticisme. Car tout criticisme esthétique est une contradiction, mais il peut également être une contradiction limitée à certains aspects de la réalité socio-historique. Par conséquent, il est indispensable de connaître et de structurer ces aspects qui sont critiqués pour pouvoir définir l'expérience esthétique que vit un sujet esthétique à travers un art déterminé.

—Cela revient-il à dire que tout sujet critique ou faisant de la critique est un sujet esthétique ?

—Non, ce n'est pas une conséquence automatique. La pensée critique d'un sujet implique essentiellement qu'il conçoive la contradiction esthétique de ce qu'il critique, c'est-à-dire qu'il soit capable d'imaginer l'existence contraire de ce qui lui est imposé, ou même de ce qui existe, en prenant conscience de cette possibilité par exemple à travers la structuration de cette contradiction esthétique à l'aide d'un langage structuré. Ou encore à travers la réflexion corporalisée, incarnée, comme c'est le cas d'une critique de la domination du

corps par le biopouvoir phallocentrique patriarcal. Tandis que l'esthétique de la pensée critique envers le biopouvoir est la poïésis ou matérialisation corporalisée de la critique. Or poïétiser corporellement la critique revient à exécuter, matérialiser, corporaliser, afin d'exercer la contradiction au-delà – c'est-à-dire avant et après – du langage structuré, à l'aune de l'expérience même. Ainsi n'importe quel sujet critique du biopouvoir peut devenir sujet biocritique en poïétisant sa critique et en la mettant en pratique à travers sa propre expérience corporelle. Le sujet d'esthétique biocritique n'est pas seulement une personne, il peut être n'importe qui et plusieurs personnes à la fois, en corporalisant une contradiction, une critique. Le sujet esthétique est celui qui mène à bien l'expérience esthétique – qu'elle soit corporelle ou non – jusqu'à ses ultimes conséquences. Pour le biocriticisme et pour l'art biocritique, le sujet d'esthétique biocritique est celui qui mène à bien l'expérience corporelle en contradiction esthétique avec le contrôle du biopouvoir jusqu'à ses ultimes conséquences.

D'une manière générale, bien que tout sujet esthétique soit également un sujet critique, on ne peut pas dire que tout sujet critique soit un sujet esthétique, ni que tout sujet critiquant avec l'expérience corporelle soit un sujet de biocritique.

Le sujet esthétique de l'Œuvre multiorgasmique est un sujet critique qui poïétise une critique très spécifique envers le biopouvoir phallocentrique patriarcal, une critique de l'effet décorporalisant, reconnu par l'art biocritique, de ce rejet du plaisir sexuel et de l'autoérotisme vécu par le sujet moderne comme conséquence du phénomène sociologique et épistémologique de « séquestration de l'expérience » accentué au sein des sociétés gouvernées par un Esprit rationaliste. En d'autres termes, le biocriticisme est un criticisme esthétique et sociologique corporalisé, dénonçant la décorporalisation de la production de connaissance de l'individu et le rejet par la science de sa dimension corporelle. Et chacune de ses œuvres est une critique du paradigme de la construction sociale, basée sur le paradigme de la poïétique.

—Mais alors, qui donne vie au sujet esthétique dans l'Œuvre multiorgasmique, l'artiste ou les participants ?

— Dans l'Œuvre multiorgasmique collective, je ne suis pas la seule à poïétiser le sujet d'esthétique biocritique, je ne fais que *participer* à la poïétisation de ce sujet esthétique car d'une certaine manière j'encourage les individus réels et critiques à poïétiser corporellement leur critique vis-à-vis du contrôle social étouffant exercé sur la bioénergie du corps. Comme l'a si bien dit l'un des participants de l'Œuvre multiorgasmique, je ne pourrais pas faire cette œuvre sans eux. Et je crois bien qu'eux pourraient la faire sans moi. Je ne suis pas indispensable car chacun pourrait fort bien poïétiser sa critique de manière individuelle, mais son expérience isolée se réduirait à une expérience poïétique *potentiellement* critique et pas nécessairement critique et esthétique. Parce qu'en plus de corporaliser la critique, il faudrait que chacun fasse son autocritique et celle de la poïétique corporelle en poïétisant une nouvelle œuvre d'art biocritique afin de maintenir en vie la loi de mouvement de cet art

qui est la critique et l'autocritique en tant qu'interprétation biocritique de la dialectique négative au sein de l'art.

Pour l'art biocritique, le sujet esthétique est celui qui à travers l'expérience corporelle contredisant esthétiquement le biopouvoir, fait sa critique et son autocritique, revitalisant ainsi la loi de mouvement de cet art par le biais de la dialectique négative entre critique et autocritique au sein du processus créatif, et émancipant le sujet socialement décorporalisé.

Ainsi, le sujet esthétique qui se poïétise au sein de l'Œuvre multiorgasmique collective ne pourrait le faire sans le lien de dialectique négative entre la structuration théorique et la corporalisation de la critique, en tant que formes indispensables et irrémédiablement liées de toute critique d'esthétique biocritique. Autrement dit, indépendamment du fait que la critique poïétisée par l'art biocritique soit nécessairement poïétisée corporellement, en tant que bioénergie et négation ultime de la raison, celle-ci doit à un moment donné faire son autocritique de manière rationnelle et structurée, dans la mesure où la raison structurée est elle-même la négation ultime de la bioénergie.

—Est-ce à dire que mon expérience esthétique ne dure que le temps de la masturbation, de la remise du témoignage et de l'entretien ?

—Le participant à l'Œuvre multiorgasmique collective devient un sujet esthétique de par son expérience au sein du processus créatif de l'œuvre. Car n'importe qui pourrait se masturber, vivre un orgasme fruit de l'autoérotisme et être interviewé sur sa sexualité, sans que cette expérience ne soit nécessairement une expérience esthétique. Et même si cette expérience était critique, elle ne serait pas nécessairement esthétique. Car seule l'expérience esthétique est susceptible de faire du sujet exécutant un sujet esthétique dans l'espace et le temps de son expérience. Dans le cas de l'Œuvre multiorgasmique, l'espace et le temps de l'expérience esthétique de tout participant commencent en principe par sa solidarité envers la critique contre le biopouvoir phallocentrique patriarcal que propose l'œuvre, et par la volonté de se masturber et de partager son témoignage physique et oral en vue de la poïétisation de cette critique. À partir du moment où le sujet critique manifeste une volonté courageuse de poïétiser corporellement la critique avec la méthode qui lui est proposée – et/ou avec tout autre moyen poïétisant de son choix –, ce sujet en principe critique commence à vivre son expérience esthétique.

De sorte qu'en tant qu'expérience personnelle, il est effectivement possible que l'expérience esthétique vécue à travers la critique proposée par l'œuvre s'achève avec l'entretien, mais par la suite cette expérience esthétique cessera d'être intime pour devenir celle du spectateur et critique potentiel de l'œuvre. Après l'expérience esthétique au sein de l'Œuvre multiorgasmique, le participant est en mesure de répondre esthétiquement à l'œuvre, en poïétisant d'autres formes de cette critique ou en structurant son expérience en tant que spectateur de l'œuvre en question ou d'autres œuvres. Toutefois, il peut aussi répondre de manière aesthétique et oublier ou ignorer l'œuvre, son contenu, sa

participation, ses questions, et peut-être même mener une vie soumise aux dictats du biopouvoir phallocentrique patriarcal qu'il avait pourtant nié esthétiquement lors de sa participation volontaire à l'Œuvre multiorgasmique.

Dès lors que le sujet poïétise la critique à travers l'autoérotisme ou tout autre moyen poïétique et crée l'orgasme afin d'offrir un témoignage physique destiné à servir de support créatif, ce sujet critique s'expérimente comme sujet esthétique. Cette expérience s'étend à l'entretien avec l'artiste, au cours duquel on l'interroge sur différents aspects de la construction sociale de sa sexualité. C'est au cours de l'entretien que bien souvent le sujet critique peut prendre conscience de manière subjective des principes ontologiques de la biocritique ou du biocriticisme, sous l'effet même de l'analyse rétrospective de l'entretien en profondeur car à ce moment, esthétique, il a concrétisé son intention de se masturber afin de créer et d'offrir son témoignage physique accompagné de l'expression verbale de sa prise de conscience sur sa corporalité et ses besoins poïético-cognitifs en tant que sujet humain. Une fois l'entretien terminé, on me remet l'enveloppe contenant la poïétisation du sujet esthétique, afin qu'en tant qu'artiste je me charge de la concrétisation de l'œuvre et de la structuration de la critique. Enfin, cette énonciation corporelle et cette prise de conscience verbalisée au cours de l'entretien sont intégrées au processus créatif de l'œuvre plastique en tant que matériel plastique, avant que cette œuvre – ainsi que toutes les expériences des participants qui représentent l'expérience corporelle du sujet social – ne soit elle-même critiquée par l'art biocritique sous une forme établissant un lien de contradiction esthétique vis-à-vis de la forme corporelle de l'art biocritique ; Or une forme poïétique de la critique de contradiction esthétique vis-à-vis de la poïétique corporelle est la poïétique structurée par la raison : c'est ainsi que l'art utilise la science en tant que science de l'art.

—Mais alors, est-ce à dire que mon expérience esthétique se limite à la durée du processus au cours duquel je me masturbe, je fais le témoignage physique, je te le remets et je réponds à l'entretien ?

—En tant que participant de l'Œuvre multiorgasmique, je considère que ton expérience corporelle esthétique transcende l'espace et le temps de ton processus de création et de remise du témoignage physique à l'artiste. Autrement dit, qu'après la masturbation et l'orgasme de ton témoignage physique et après l'entretien, ton expérience se transforme en matériel créatif pour l'artiste, et c'est à ce moment que l'espace personnel, intime, de ton expérience orgasmique et masturbatoire ainsi que l'expérience de vie partagée au cours de l'entretien acquièrent une valeur esthétique au sein d'une expérience collective dans le cadre de l'œuvre d'art. De sorte qu'en tant qu'expérience personnelle, il est effectivement possible que ton expérience esthétique au sein de la critique proposée par l'œuvre s'achève avec l'entretien, mais en même temps, à partir de ce moment ton expérience esthétique cesse d'être intime et peut se transformer en une autre expérience esthétique désormais vécue en tant que spectateur de l'œuvre. Après l'expérience esthétique au sein de l'Œuvre multiorgasmique, le participant peut soit poïétiser

de manières différentes cette critique, soit structurer son expérience en tant que spectateur de l'œuvre même ou d'autres œuvres.

—D'accord, mais alors dis-moi : le sujet esthétique de l'art biocritique existe-t-il *en chair et en os* ou s'agit-il d'un idéal ?

—Pour l'art biocritique, il existe en chair et en os et c'est un idéal. Son existence est esthétique, il existe à travers les expériences corporelles et réflexives qui nient esthétiquement le biopouvoir. Dans cet art, le sujet esthétique relève de la corporalité et de la réflexion, ainsi que d'une prise de conscience, d'une reconnaissance et d'une appropriation spirituelle et corporelle de la part du sujet poïétisateur.

Ce que je peux te dire, c'est que toute personne qui reconnaît la soumission de sa corporalité et la construction sociale de son corps en tant qu'objet et la capacité cognitive de sa corporalité, est en soi un sujet critique potentiellement esthétisable. Ainsi, le sujet esthétique est nécessairement un sujet critique.

Par exemple dans une œuvre d'art telle que l'Œuvre multiorgasmique collective, le sujet critique est critique dans la mesure où il reconnaît la séquestration de la corporalité, une corporalité qu'il exerce malgré la réprobation de la culture et de la société vis-à-vis du langage de son corps, de la masturbation, de l'orgasme, des fluides et des sécrétions corporelles et même du simple fait de parler ouvertement de ces sujets.

—Mais, comment saurais-je si je suis devenue un sujet esthétique ?

—Le sujet esthétique n'est pas un état immuable ou une expérience esthétique sédentarisée parce que toute expérience esthétique qui se sédentarise cesse par là même d'être esthétique. Tu prends conscience de l'esthéticité de ton expérience corporelle et sexuelle lorsque tu t'aperçois que l'exécution de certaines pratiques sexuelles que tu désires exige un certain courage, ou quand tu les reconnais a posteriori comme des expériences de liberté et que tu te demandes pourquoi elles exigent un certain courage ou pourquoi tu les ressens comme des expériences de liberté face à la peur socialement construite en tant que culture dictant ce qui est « bon », « correct », « sain », « normal », « recommandable » et autres arguments d'un sens commun moralisateur.

—Mais dis-moi, comment sont les sujets esthétiques que tu connais ? Comment les as-tu reconnus ?

—Je les ai connus dans le cadre de l'Œuvre multiorgasmique collective, les premiers étaient au nombre de vingt-six, il s'agit d'Adriana, Ray, Fausto, Aleyda, Michel, Vincent, Cyrille, Emeline, Nathalie, Gerardo, León, Edgard, Angela, Miguel, Melissa, Christian, Ricardo, Benjamin, Roberto, Louis, Alicia, Guillaume, Irina, Jorge, Jesús et Norma ; vingt-six personnes participant à la première étape de l'Œuvre multiorgasmique, vingt-six sujets critiques qui en sont venus à s'expérimenter comme sujets esthétiques au sein de l'Œuvre multiorgasmique. D'autres ont suivi. Ce n'est pas moi qui les ai reconnus, ce

sont eux qui ont reconnu la capacité cognitive de leur corporalité et de leur sexualité à travers l'expérience. Car lorsque l'on poïétise une critique vis-à-vis de ce qui nous humilie, nous asservit, nous méprise, on se sent vraiment libre.

Le souvenir de cette conversation avec Raïssa et le public de l'exposition des premiers témoignages de l'Œuvre multiorgasmique collective me rappela également les discussions moins cordiales suscitées par le malaise qu'ont toujours provoqué les œuvres multiorgasmiques auprès de certaines franges du public assistant aux expositions. Car ces expositions avaient généralement pour effet de diviser l'opinion du public, un peu comme si on exigeait de cette œuvre qu'elle revendique constamment une légitimité auprès des personnes qu'elle dérangeait. Toutes les œuvres multiorgasmiques allaient me confronter, dès les premières expositions, à un public scindé en deux camps : ceux qui adhéraient et ceux qui rejetaient cette œuvre, comme si l'œuvre, la bioénergie et ses expressions n'admettaient pas de demi-mesure. Cette bipolarité allait d'ailleurs s'avérer usante tout au long de ces cinq années et des trois campagnes effectuées dans trois pays, auprès de publics variées qui ne furent pas indifférents aux œuvres multiorgasmiques et me manifestèrent le soutien ou la réprobation que leur inspirait cette œuvre, ou le principe même de la bioénergie et, en dernière instance, l'expression sexuelle et corporelle de l'œuvre : l'orgasme et la masturbation.

L'Œuvre multiorgasmique collective et plus essentiellement la bioénergie et ses manifestations semblaient avoir comme effet secondaire de dresser et/ou de mettre en évidence chez le spectateur une apparente frontière entre les autretés, entre ceux qui acceptent ou reconnaissent leur propre bioénergie (leurs capacités et besoins corporels et sexuels, la mémoire corporelle, le langage de leur corps, leur propre corporalité en tant que capacité cognitive et le besoin d'expérience de tout sujet) et ceux qui la nie, parce que la science moderne « légitime » affirme que l'énergie sexuelle – celle-là même que Reich a appelé Orgon ou bioénergie – n'existe pas, ou parce que son existence n'est pas acceptée par la pensée hétéronome de la science légitime et hégémonique, par la pensée des acritiques. Comme si le fait de nier rationnellement l'existence de la bioénergie pouvait faire disparaître chez eux – les hétéronomes – les besoins bioénergétiques que réclame le corps de l'être humain tout au long de son existence.

VII. Témoignages de la corporalité abjecte chez l'œuvre multiorgasmique collective

(Campagne multiorgasmique - Cité internationale universitaire de Paris, mai 2006)

Je me souviens qu'à l'occasion de cette exposition de la première étape de l'œuvre collective, un couple de Mexicains était venu me voir pour me demander s'il s'agissait de la recherche de ma thèse et si j'avais obtenu une bourse pour ce projet. Une question importante pour les Mexicains, notamment parce que les politiques nationales d'enseignement au Mexique ont adopté depuis des décennies une orientation néolibérale, ce qui a eu pour effet de faire disparaître progressivement les sciences humaines, les sciences sociales et les arts des programmes d'aides gouvernementales ou d'en faire des disciplines vouées à reproduire et satisfaire des besoins de connaisances assignés à une société par un ordre technocratique. J'ai répondu à leur question tout en leur expliquant que je me proposais de réaliser une œuvre d'art créée avec de l'énergie sexuelle. « Quoi ? De l'énergie sexuelle ? Mais c'est absurde ! » Voici à peu près la réponse qu'on pouvait lire sur leurs visages incrédules. Et à mesure que je le leur expliquais, je commençais moi-même à me demander si tout ça n'était pas en effet quelque peu absurde. Ce couple, comme beaucoup d'autres personnes qui écoutaient mes explications sur l'œuvre, m'interrogeaient constamment sur la légitimité scientifique de mes arguments, et plus précisément sur la scientificité de ma recherche. Car mon discours semblait davantage relever du développement personnel, et au fil des différentes expositions présentant aussi bien l'Œuvre multiorgasmique individuelle que collective, les discussions devenaient de plus en plus houleuses lorsque je me trouvais face à des publics réfractaires à l'idée même d'énergie sexuelle.

Car pour le biocriticisme corporalisé, l'énergie sexuelle n'est pas éthérée, elle met en jeu non seulement des forces ou des pulsions physiologiques, mais aussi une culture sociale, des pulsions culturelles avec lesquelles le sujet apprend à interpréter ses pulsions bioénergétiques ou physiologiques et à utiliser son corps, qu'il s'agisse d'usages limités ou expansifs de la corporalité humaine. « L'énergie sexuelle » dans la campagne multiorgasmique, n'était qu'un nom qui dans l'art biocritique de cette œuvre allait acquérir des sens non seulement physiologiques, biologiques et parfois métaphysiques, mais aussi sociologiques, anthropologiques, psychologiques et politiques.

Dans le cadre de l'Œuvre multiorgasmique collective, l'énergie sexuelle ou bioénergie de Wilhelm Reich allait devoir être réinterprétée à partir du paradigme du matérialisme historique de l'art biocritique sur la sexualité en tant que biocritique ou biocriticisme et qu'autocritique de cet art biocritique, autant d'antécédents de ce qui allait devenir l'art biocritique. Au sein du public des expositions de la campagne multiorgasmique, il y avait toujours quelques personnes dont la manière d'interpréter la réalité et la connaissance sur le corps était gouvernée par une pensée hétéronome, fidèle à la culture d'un biopouvoir néolibéral, capitaliste et rationaliste. Mais il y avait également des personnes sensibles et réflexives, capables de réflexions incarnées, que j'invitais à participer à cette œuvre collective afin de matérialiser ces réflexions à travers leurs

témoignages oraux et corporaux. Je me souviens de quelques questions du public de l'exposition à Paris des premières interventions picturales que j'ai réalisées sur les premiers témoignages de l'Œuvre multiorgasmique collective :

—« *Esmeralda, explique-nous s'il te plaît ces dessins qui sont dans la vitrine* », me demanda par exemple Raïssa, une camarade française de DEA qui, avec une autre jeune femme du public, regardait de près et avec beaucoup de curiosité ces images réalisées sur des mouchoirs jetables, installées comme de petits portraits sur des lutrins derrière une vitrine dans le cadre de cette exposition.

Les témoignages physiques des premiers participants étaient des mouchoirs jetables contenant une sécrétion vaginale ou séminale produit de l'excitation et d'un orgasme obtenu en se masturbant. À l'occasion de cette exposition, les interventions picturales que j'avais réalisées à partir de ces témoignages recueillis sur des mouchoirs jetables ou dans des flacons étaient présentés sous la forme de petits cadres posés sur des lutrins derrière une vitrine.

—Ce sont les premiers témoignages de l'Œuvre multiorgasmique collective, des témoignages de gens ayant décidé de se solidariser avec mon objectif qui consiste à légitimer le plaisir sexuel en tant que droit humain à travers la masturbation et l'autoérotisme. – Répondis-je.

—Mais comment sont réalisés ces témoignages ? Tu les dessines pendant qu'ils se masturbent ?

—Non, je ne suis pas présente quand les gens se masturbent. Ces images que vous voyez sont faites à partir de témoignages physiques que l'on m'a remis le jour où j'ai réalisé l'entretien avec les volontaires. Ils me remettaient une serviette en papier ou un mouchoir jetable, avec du fluide vaginal ou du sperme, obtenus après s'être masturbés et avoir eu un orgasme. Les participants, après avoir humidifié le mouchoir ou la serviette jetable avec les fluides issus de leur excitation corporelle, les laissaient sécher et me les remettaient le jour où avait lieu l'entretien. Ces serviettes et mouchoirs jetables sont ce que j'appelle des « témoignages physiques », et ils ont servi de support aux peintures à l'huile que vous voyez sur les lutrins dans la vitrine. Il y a aussi eu d'autres cas de témoignages physiques où des garçons décidaient de donner comme témoignage leur sperme liquide dans un flacon et non pas séché sur une serviette. Dans ces cas, j'ai utilisé le liquide séminal comme lubrifiant d'aquarelles afin de réaliser une image sur un support papier. Par ailleurs, l'entretien est individuel et c'est ce que j'appelle un « témoignage oral ». Au cours de cet entretien, je demande aux participants de me parler de leur réponse sexuelle et du témoignage physique qu'ils ont réalisé. Chacune de ces images a été faite après avoir réalisé l'entretien.

—Esmeralda, dis-nous s'il te plaît : c'est quoi la bioénergie ?

—La bioénergie c'est la mémoire du corps.

Dans un sens poïétique, créer à partir de la bioénergie revient à affirmer que l'on utilise le langage corporel, non seulement le langage corporel découlant de la culture, que Reich désigne sous le nom de pulsions culturelles, qui est le langage du contrôle social d'un corps dominé, car le langage culturel du corps en tant qu'expression du contrôle social est également celui qui contrôle le langage bioénergétique du corps de tout sujet identifié culturellement. Le langage culturel du corps est « enchaîné » au langage bioénergétique dans tous les usages que l'individu fait de son corps afin de le soumettre et de devenir un individu « normal » approuvé par la société, en tant que sujet corporellement conforme. En revanche, le langage bioénergétique est la capacité et le besoin poïético-cognitif de tout sujet humain, la corporalité ordonnée et contrôlée de différentes manières par le biopouvoir d'une société afin de le reconnaître comme sujet social. Or l'une des expressions de la corporalité et de la subjectivité bioénergétique de l'individu est précisément sa réponse sexuelle, et notamment les fluides corporels produits par les réponses sexuelles où la bidimensionnalité de la mémoire corporelle est gouvernée par la dimension physiologique ou bioénergétique du corps et de sa sexualité.

Cet art biocritique ne parle pas d'une libération de la dimension bioénergétique vis-à-vis de la dimension culturelle car en réalité une telle libération serait illusoire, et ce même dans le cas extrême d'un corps sans vie manipulé par la société selon les us et coutumes des cultures au sein desquelles le corps a perdu la vie. Le biocriticisme part plutôt du principe que la sexualité du sujet social est une construction à la fois culturelle et physiologique, tant il est vrai que ces deux dimensions interviennent dans la construction sociale du sujet et de sa sexualité.

En revanche, il arrive que l'une des deux dimensions prenne un ascendant sur l'autre et devienne prédominante. Or c'est précisément parce que le biocriticisme critique la « séquestration » culturelle de l'expérience sexuelle et de la corporalité du sujet social, sa « soumission » face à la dimension culturelle du biopouvoir; l'art découlant de ce criticisme cherche à utiliser directement les expériences sexuelles, les corporalités et les éléments de ces corporalités abjects par le biopouvoir, comme un matériau créatif, car il considère que c'est dans ces expériences et leurs produits que l'on peut puiser les ressources de la capacité poïétique et émancipatrice dont a besoin cette dimension physiologique et bioénergétique afin de s'affranchir de l'humiliation, de la domination, de l'asservissement auxquels elle a été soumise culturellement.

Or l'un des meilleurs exemples d'une expérience à travers laquelle s'exprime cette capacité poïétique et émancipatrice qu'a le corps d'utiliser son propre langage sexuel et corporel en se libérant du joug de la dimension culturelle est précisément celui de l'orgasme et de la réponse sexuelle de l'être humain. Non pas tant les processus d'excitation et de paliers, car ces derniers répondent davantage à des facteurs culturels et biographiques du sujet social, mais bien l'orgasme en lui-même, en tant qu'expression « aculturelle » du langage corporel libéré, expression corporelle de ce que Reich qualifie d'énergie sexuelle.

L'art découlant du biocriticisme part d'une réinterprétation du concept de bioénergie ou d'énergie sexuelle de Wilhelm Reich, un concept que Reich lui-même envisageait dans sa dimension bidimensionnelle, à la fois physiologique et culturelle. Reich défendait l'idée selon laquelle la sexualité est une construction basée sur des pulsions primaires et secondaires. Mon travail, à l'instar de celui de Reich, cherche à reconnaître et revendiquer la mémoire du corps et l'existence de la bioénergie, mais aussi et surtout la capacité émancipatrice du sujet à travers cette énergie sexuelle, qui n'est autre que l'expression métaphysique de ce que l'art biocritique qualifie de capacités et besoins sexuels et corporels du sujet humain et social.

L'art biocritique vise essentiellement à dénoncer la séquestration épistémologique et cognitive de la corporalité et de la subjectivité bioénergétique du sujet social – en tant que capacité et besoin poïético-cognitif du sujet humain – comme étant une caractéristique de contextes socio-historiques dominés par un biopouvoir, au sein des quels le sujet n'exerce pas mais contrôle cette capacité poïético-cognitive à partir d'une fausse conscience de pseudo-liberté légitimée par des styles cognitifs « apparemment » si différents, tels que la religion et la science. De sorte que la réalisation de l'Œuvre multiorgasmique collective, est une expression esthétique dénonçant cette séquestration et reconnaissant la capacité émancipatrice de cette énergie sexuelle qui d'une certaine manière représente toutes les capacités et les besoins sexuels et corporels du sujet humain et social.

—D'accord Esmeralda, mais pourquoi as-tu décidé d'utiliser les fluides corporels de la réponse sexuelle du corps humain et non d'autres manifestations de l'énergie sexuelle pour dénoncer et critiquer le biopouvoir phallocentrique patriarcal à travers l'art ?

—J'ai décidé d'utiliser les fluides corporels produits de la réponse sexuelle du donateur parce qu'à la différence d'autres fluides corporels, ils sont le fruit d'un processus psychique et biologique co-poïétisable entre la physiologie du corps et la volonté du sujet participant. En effet, la production de morve, de chassie, de cérumen ou de sécrétion ombilicale ne correspond pas à un processus déclenché par la volonté du sujet, contrairement au sperme ou à la lubrification ou éjaculation féminine, pour lesquels c'est le sujet – et pas seulement son corps – qui déclenche le processus de production physiologique de ces sécrétions corporelles.

J'ai également décidé d'utiliser les fluides corporels afin d'établir un lien entre l'expérience intime des participants solidaires de cette cause et le processus créatif de l'Œuvre multiorgasmique, car après mes discussions sur la première Œuvre multiorgasmique, l'individuelle, j'ai compris qu'il me fallait créer un processus créatif me permettant de transposer cette expérience de corporalisation des droits sexuels – défendus par cette première œuvre – de l'intimité de chaque participant vers l'espace de l'œuvre. Quelque chose permettant d'étendre la création plastique et la revendication intime de ces droits depuis le moment où les participants se masturbent jusqu'à mon

intervention plastique. Il s'agit en quelque sorte d'un processus créatif pictural déconstruit par l'intervention masturbatoire des participants et encore davantage par leurs corporalités et sexualités orgasmiques. Autrement dit, un processus créatif où les pulsions bioénergétiques déconstruisent les pulsions culturelles de la sexualité humaine dans un contexte où il est d'usage que les pulsions bioénergétiques soient dominées et/ou inhibées par les pulsions culturelles du biopouvoir phallocentrique patriarcal

Pour ce faire, il m'a semblé que si plusieurs personnes m'apportaient un témoignage physique de cette corporalisation, cela me permettrait d'établir un lien entre les dimensions intime et publique de la sexualité d'un individu, en une sorte d'analogie de dialectique négative volontaire entre les pulsions bioénergétiques et la culture sexuelle découlant des usages du corps en tant que pulsions culturelles.

Soit dit en passant, cela a également révélé l'hétéronomie cynique de mon propre esprit artistique et son attirance pour la réflexivité structurée de la méthode scientifique, car il s'agissait d'exiger aux personnes participant à l'Œuvre multiorgasmique qu'ils fournissent des preuves palpables et vérifiables de leur expérience biocritique.

Dès lors que l'intention artistique de l'Œuvre multiorgasmique collective était de créer un lien de tension esthétique, à partir de l'expérience intime et sexuelle de chaque participant, entre les pulsions culturelles et bioénergétiques en tant que processus créatif. Il m'a semblé pertinent de chercher un moyen pratique et matériel de transporter cette énergie sexuelle (une preuve de la mémoire corporelle, de la physiologie du corps qui participe) au processus créatif commun. Je souhaitais également que chaque participation (fragment de l'intimité sexuelle, de l'autoérotisme et de la réponse sexuelle de chacun) soit une intervention volontaire des participants dans le processus créatif de l'œuvre, et n'implique nullement une invasion par l'artiste de leur intimité ou des processus créatifs de leur autoérotisme. L'intention artistique était de faire en sorte que les intimités et les corporalités envahissent le processus créatif de l'Œuvre multiorgasmique, et non l'inverse.

Sur la base de cette interprétation du processus créatif, il m'a semblé qu'un échantillon de fluide vaginal ou séminal provenant d'une réponse sexuelle orgasmique – produit de l'autoérotisme – pouvait constituer la matière de la création artistique en tant que matériel plastique. En effet, quoi de mieux que ces produits de la physiologie du corps orgasmique pour représenter cette extension du processus créatif de chaque participant à travers son propre plaisir sexuel vers le processus créatif de l'œuvre : l'idée étant d'inviter les gens non pas à réaliser eux-mêmes le procédé pictural auquel j'avais eu recours lors de la première œuvre multiorgasmique ni à jouer le rôle d'artistes ou de peintres, mais à s'affirmer en tant que sujets esthétiques en participant au processus créateur de l'œuvre grâce à un apport dont eux seuls pouvaient être les véritables artisans : l'autoérotisme en tant que processus créateur du plaisir sexuel lui-même. Dès lors, l'Œuvre multiorgasmique collective peut être interprétée comme la conjonction de plusieurs processus poïétiques du plaisir

sexuel de chaque participant tel que le processus poïétique du plaisir sexuel d'un sujet abstrait incarné par des individus réels : le sujet esthétique, expression de l'Esprit poïétique de l'individu ; un sujet collectif non plus en tant que sujet social mais en tant que sujet esthétique créé par l'action de négation esthétique des participants réels.

—Mais pourquoi avoir choisi d'utiliser des serviettes en papier ?

—J'ai fait ce choix car je cherchais un support permettant de recueillir le fluide de la femme d'une manière facile, qui ne soit pas désagréable pour elle. Un support avec lequel je pourrais ensuite travailler sur le plan pictural. C'est pour cela que j'ai pensé à un papier fin qui permette d'absorber le fluide tout en laissant une trace visible de sa présence. Et voilà, j'ai donc opté pour les serviettes et les mouchoirs jetables, sur lesquels aussi bien les hommes que les femmes pouvaient verser leurs fluides, car il s'agit d'un support équitable pour les deux sexes. J'aurais pu utiliser un support en tissu, mais je souhaitais exprimer la dimension périssable et éphémère d'une critique, dans ce cas l'aspect périssable de l'Œuvre multiorgasmique en tant que biocritique ou biocriticisme, en utilisant des serviettes en papier, des mouchoirs jetables, du papier-toilette, etc., afin de souligner le fait qu'il s'agit d'une œuvre esthétiquement « mortelle », que sa capacité de contradiction esthétique, sa critique envers le contrôle social du corps était également périssable et non infaillible en raison de ses liens socio-historiques avec une réalité changeante et de sa tendance naturelle à la sédentarisation poïétique ; de sorte que ces supports jetables expriment le fait que toute critique est également jetable, qu'elle est nécessairement jetable : c'est ce que reconnaît tout art biocritique et c'est pour cela qu'il cherche à assassiner à l'aide d'une nouvelle critique ses propres critiques, à l'aide d'une nouvelle forme poïétique ses anciennes et efficaces formes poïétiques du criticisme, et qu'il considère les œuvres d'art comme étant les ennemies mortelles les unes des autres, tant il éprouve le besoin de s'émanciper aussi de lui-même.

—Mais pourquoi avoir voulu rendre collective l'Œuvre multiorgasmique ?

—J'ai souhaité que l'Œuvre multiorgasmique soit « collective » afin d'établir une analogie avec, par exemple, la manifestation au sein de l'espace public d'un groupe de personnes criant des consignes et brandissant des pancartes afin d'exiger le respect légitime et légal de leurs droits sexuels. Dans le cas de l'Œuvre multiorgasmique collective, la manifestation se fait en exerçant et en corporalisant la pratique sexuelle pour laquelle on exige légitimité et légalité : le droit sexuel à l'autoérotisme et le droit au plaisir sexuel. L'Œuvre multiorgasmique est une manifestation corporelle dans la mesure où elle permet au corps de se manifester avec son propre langage original : la sexualité et la bioénergie. L'Œuvre multiorgasmique est une manifestation corporelle collective car en elle convergent non seulement les pulsions bioénergétiques ou physiologiques du corps mais aussi les pulsions culturelles, les discours sociaux et politiques manifestes dans les biographies de nombreux participants, et non pas d'un seul membre de la collectivité.

—Esmeralda, que cherchais-tu à montrer avec l'Œuvre multiorgasmique collective ?

—Pour résumer, j'ai cherché à écouter la voix de l'autre, à substituer ma propre mémoire corporelle par la mémoire de l'autreté. Puis à travers l'autocritique esthétique théorique, j'ai reconnu que mon intention était de poïétiser le *Sujet esthétique* en corporalisant le *Sujet corporel avec ses besoins* décorporalisé par la modernité. C'est pourquoi les témoignages qui composent l'Œuvre multiorgasmique collective illustrent l'émancipation corporalisée de l'expérience sexuelle du sujet moderne, à travers l'expérience des participants. L'œuvre en soi illustre la corporalisation du sujet esthétique à travers une expérience esthétique collective.

—Dis-moi, s'il te plaît, cette expérience esthétique est-elle celle de l'artiste ou du participant ?

—L'expérience esthétique est aussi bien celle de l'artiste que celle des participants, car une expérience esthétique est une biocritique corporalisée envers le biopouvoir qui fait de celui qui l'expérimente un sujet esthétique durant son expérience en tant que donateur. Cette expérience est définie par la qualité de la tension esthétique qui caractérise la relation entre le sujet qui critique et ce qu'il critique. Car aussi bien le sujet que la réalité « extérieure » à celui-ci sont des réalités sociales, des constructions socio-historiques en constante mutation. De sorte que la qualité de la contradiction, de la tension d'une critique, est relative aux traits du matérialisme historique du biopouvoir, et c'est pourquoi celui qui critique doit s'émanciper de la perte de tension à travers la dialectique négative à l'aide d'une nouvelle expérience esthétique ou d'une biocritique ou biocriticisme corporalisée.

On peut également trouver en dehors d'un contexte de processus artistique des expressions corporalisées ayant un potentiel esthétique biocritique sans que ces corporalités ou leur potentialité esthétique ne découle nécessairement d'une motivation artistique et sans que cette corporalité soit par la suite liée à un processus artistique.

Toutefois ces corporalités, dans la mesure où elles contredisent le biopouvoir de manière inconsciente, ne sont que *potentiellement* esthétiques. Cela signifie qu'elles ne deviendront des corporalités biocritiques et clairement esthétiques que lorsqu'elles seront reconnues comme telles, soit par la conscience et la réflexivité du sujet qui les vit, soit par un domaine de connaissance tel que la science, l'art ou les révolutions moléculaires.

VIII. Wilhelm Reich : un artiste du biocriticisme chez la science
(Campagne multiorgasmique - Cité internationale universitaire de Paris, mai 2006)

—Qu'est-ce qu'un artiste pour le biocriticisme ?

—Tout dépend de ce que l'on entend et définit comme étant de l'art. Dans ce cas, l'art biocritique est une forme poïétisée du biocriticisme. Pour le biocriticisme, toute critique est poïétisée artistiquement *à partir de* ou *avec* la corporalité biocritique ou biocriticisme implique une loi de mouvement et une ontologie propre. Ainsi, pour le biocriticisme, quiconque poïétise sa critique avec les principes ontologiques et la loi de mouvement de ce criticisme d'esthétique biocritique jusqu'aux ultimes conséquences, devient de facto l'individu qui vit l'expérience esthétique. Cette personne en vient ainsi à être – le temps que dure cette expérience – un sujet esthétique. Mais seul celui qui poïétise inlassablement l'expérience esthétique jusqu'à ses ultimes conséquences, connaît la loi de mouvement de l'art et du biocriticisme qui est la loi de mouvement de toute esthétique critique ou criticisme : la dialectique négative ou contradiction et tension esthétique. Cette loi de mouvement est celle qui émancipe, celle qui poïétise la liberté que lui dévoile cette expérience esthétique. L'artiste de l'art biocritique est celui qui soumet inlassablement cette liberté à la tragédie *avant de* et *afin de* ne pas succomber à la tentation idyllique de la conserver inamovible, statique et sédentarisée : celui-là, et lui seul, est un véritable artiste pour le biocriticisme.

Par exemple, le travail de Wilhelm Reich, bien que je considère qu'il s'agisse d'un travail non seulement scientifique mais aussi esthétique et artistique, vise essentiellement à obtenir la reconnaissance scientifique de la bioénergie, tandis que l'art biocritique cherche à mettre poïétiquement en évidence les moments d'émancipation de la dimension bioénergétique vis-à-vis de la dimension socio-culturelle du biopouvoir phallocentrique patriarcal. L'intention esthétique est chez Reich une intention critique dont la dimension artistique réside dans la créativité des méthodes appliquées, mais qui se distingue de l'art par sa volonté d'élaborer une argumentation structurée de légitimité scientifique.

Avec le Cloudbuster, Reich se concentrait sur la vérification scientifique de l'énergie sexuelle produite par le corps humain en mettant en évidence la capacité de l'Orgon ou bioénergie de « briser » des nuages et de faire pleuvoir. Cette expérience scientifique mettait également en avant le lien existant entre le langage du corps et celui de l'univers, parallèle au lien existant entre l'univers et la raison, ce dernier étant privilégié par le paradigme dominant de la Science occidentale moderne. C'est pourquoi il me semble que certains travaux de Reich peuvent être considérés comme des œuvres d'art ou comme un biocriticisme. Je pense notamment à son *Cloudbuster*, précisément parce que cette « œuvre » est une œuvre « assassine », un travail scientifiquement « suicidaire », dans la mesure où il nie esthétiquement et « jusqu'aux ultimes conséquences » le paradigme épistémologique dominant au sein des sciences occidentales hégémoniques dans la production de connaissance sur le corps.

La perspective bidimensionnelle de la sexualité en tant que construction sociale et physiologique défendue par Reich sert de point d'appui à l'autocritique structurée de mon travail artistique qui critique le contrôle social exercé sur le corps, la limitation et la domination de la corporalité du sujet par le biopouvoir d'une société, tandis que Reich s'emploie à critiquer les sciences qui prétendent délégitimer l'existence de l'énergie sexuelle et par conséquent la capacité poïétique de la mémoire corporelle (la physiologie et la biologie du corps humain, non pas en tant que connaissance structurée par ces sciences mais bien en tant que langage corporel préexistant à toute structuration scientifique). Pour sa part, l'art originellement corporal et séxuellement subjectivant et par la suite critique envers le biopouvoir a recours à l'énergie sexuelle en tant que moteur créatif apportant un matériel artistique tel que les fluides et les sécrétions corporelles produits par la réponse sexuelle, utilisés dans le cadre de cette œuvre collective non pas en tant que matériel destiné à prouver l'existence de cette énergie sur le plan biologique et physiologique, mais bien en tant que matériel poïétique d'une œuvre d'art. Ce matériel, le sperme et les fluides issus de l'éjaculation vaginale, fruit de la création physiologique et psychologique du fonctionnement du corps, est ici recyclé dans la déconstruction du processus créateur du sujet qui a tendance à nier et soumettre ce corps.

Reich s'efforce de légitimer scientifiquement l'existence de ce langage corporal et sexuel subjectivant en tant que langage bioénergétique. L'art biocritique utilise ce langage – celui de la physiologie et de la biologie de l'être humain qui échappe aux déterminations socio-culturelles du sujet – afin de nier esthétiquement le biopouvoir qui le domine, le restreint ou le limite sexuellement et corporellement. Reich a été l'un des premiers scientifiques à s'intéresser à cette capacité poïétique de la corporalité et de la sexualité à se libérer du joug social, introduisant l'orgonomie en tant qu'étude de la capacité émancipatrice de la corporalité biocritique du sujet contrôlé, soumis, hétéronome, objectivé et chosifié par un ordre social qui cherche à créer des sujets sociaux décorporalisés : celui du biopouvoir.

En ce sens, aussi bien Reich que l'Œuvre multiorgasmique collective militent en faveur d'une transformation sociale effectuée à partir de l'intimité du langage sexuel émancipé. Les deux positions, la scientifico-reichienne et celle de l'œuvre collective, maintiennent une esthétique critique s'opposant au contrôle social de la culture du biopouvoir et à la soumission du corps (de sa corporalité, de son énergie et de son langage) et reconnaissant à ce dernier une capacité cognitive et créatrice de connaissance. Historiquement, la décorporalisation des personnes constitue l'une des plus anciennes formes de contrôle social ; ce que Michel Foucault (1976 et 1984) qualifie de biopouvoir n'est autre qu'un ordre social assurant la soumission d'individus qui se croient incapables d'agir sur leur propre corps et qui meurent la plupart du temps sans avoir jamais pris conscience des besoins cognitifs et personnels dont la nature les avait pourvus, de la dimension physio-biologique de la sexualité de leurs propres corps.

Ainsi, le matérialisme historique marxiste de Reich et la position critique et esthétique du biocriticisme prônent une appropriation corporelle du sujet menée par le sujet lui-même, une sorte de « révolution moléculaire », pour reprendre les

mots de Félix Guattari : « *Cette révolution ne devra donc pas concerner uniquement les rapports de force visibles à grande échelle mais également des domaines moléculaires de sensibilité, d'intelligence et de désir* »[97]*.* De sorte que l'Œuvre multiorgasmique collective s'avère être une critique envers le biopouvoir phallocentrique patriarcal poïétisée à partir des témoignages matérialisés corporellement des révolutions moléculaires que chaque volontaire solidaire entreprend dans le contexte de sa vie quotidienne.

[97] Guattari, Félix. *Las tres ecologías*. Pre-textos. Valencia, España. 1990. pp. 7-8.

IX. De l'Ouroboros de la bioénergie aux œuvres multiorgasmiques

> Selon Wikipédia, Ouroboros désigne le dessin d'un serpent ou d'un dragon qui se mord la queue en formant un cercle. Il s'agit d'un mot de grec ancien, οὐροβόρος, latinisé sous la forme *uroborus* qui signifie littéralement « qui se mord la queue ». Selon l'Encyclopédie Britannica, l'Ouroboros est un symbole provenant de l'ancienne Égypte et de la Grèce Antique, qui renvoie à l'unité cyclique de toute création précédée d'une destruction et vice-versa. Le symbole est représenté iconologiquement par un serpent se mordant la queue et se dévorant lui-même : « Il exprime l'unité de toutes les choses, matérielles ou spirituelles, qui ne disparaissent jamais mais changent perpétuellement de forme en un cycle éternel de destruction et de création. »[98]

Un jour, après m'être efforcée de comprendre et d'interpréter comme un idéalisme objectif l'abjection, le rejet, la réprobation ou le mépris dont avaient fait l'objet les Œuvres multiorgasmiques individuelle et collective tout au long de leur processus créatif, ainsi que la réprobation de la masturbation, de l'orgasme et du plaisir sexuel employés comme matériel créatif d'une œuvre d'art, j'ai pris conscience du fait que cette intention de revendiquer ces usages du corps et de la sexualité à travers l'art biocritique soulevait des questions sociologiques, anthropologiques, psychologiques, etc., des questions auxquelles pouvaient répondre les sciences sociales, en analysant précisément cette réprobation par les discours institutionnels et par une partie du public de la démarche des œuvres multiorgasmiques individuelles et collectives. Ainsi, avant ces questions et leurs réponses scientifiques, avant la déconstruction de mon art à l'aide des sciences sociales et après toutes ces tentatives visant à légitimer avec des arguments métaphysiques la capacité critique de cet art, avant qu'il ne se reconnaisse comme un art biocritique et alors qu'il était encore qualifié d'art biocritique, l'ouroboros est apparu, formé d'un art biocritique dévorant l'art biocritique aux arguments métaphysiques.

Cet ouroboros esthétique est né de la reconnaissance du fait que ce que les Œuvres multiorgasmiques critiquaient comme une décorporalisation ou une séquestration épistémologique de l'expérience poïético-cognitive de la sexualité et de la corporalité humaine n'était autre que l'expression sexuelle et corporelle de la domination sociale de l'individu, que le matérialisme historique marxiste et la théorie sociale liée à ce paradigme q expliqué et dénoncé à l'aide d'arguments théoriques tels que celui-ci, exprimé par Marx : « *Ce n'est pas la conscience des hommes qui détermine leur être ; c'est inversement leur être social qui détermine leur conscience* »[99].

Il convient néanmoins de faire la différence entre une critique envers le biopouvoir construite théoriquement avec les arguments du matérialisme historique et une biocritique *esthétique* envers le biopouvoir (interprétable théoriquement à partir du matérialisme historique mais nécessairement matérialisée corporellement en tant que négation esthétique de ce déterminisme dénoncé par l'analyse

[98] Wikipedia.
[99] Karl Marx, Prologue de *Contribution à la critique de l'économie politique* (1859)

philosophique de l'histoire humaine faite par Marx et Engels en leur temps). Dans cette perspective, le matérialisme historique devient, au sein du processus créatif de l'Œuvre multiorgasmique collective, un outil d'autocritique et d'interprétation de l'exercice critique de l'art, dans la mesure où c'est avec des arguments de la théorie critique s'inspirant du matérialisme historique qu'il a été possible d'interpréter scientifiquement, objectivement, le lien de négation et de tension esthétique entre l'idéal-type de corporalité et de sexualité humaine poïétisé par cette œuvre et la corporalité et sexualité humaine « abjecte » que le matérialisme considère comme construite socialement. La tension esthétique entre ces interprétations réside non pas dans l'objet de leur critique mais dans leurs méthodes, dans leurs formes poïétiques différentes, toutes deux interprétables à partir du matérialisme historique. Aussi bien l'art que le matérialisme historique critiquent le *contrôle corporel et sexuel des membres d'une société* (qualifié par Foucault de biopouvoir), mais tandis que la science structure théoriquement cette domination, l'art poïétise corporellement la négation de la domination qu'il critique.

L'art biocritique est la poïésis corporelle d'un idéal-type esthétique qui est la négation esthétique d'un biopouvoir déterminé socio-historiquement. C'est pourquoi l'on peut reconnaître que la critique qu'un art biocritique poïétise dans ses œuvres est une poïésis interprétable à partir du matérialisme historique, dans la mesure où il s'agit d'une négation esthétique de *quelque chose* qui est déterminé socio-historiquement, tout comme l'est l'idéal-type esthétique que poïétise l'art biocritique, interprétable de la manière suivante : Même si « *ce n'est pas la conscience des hommes qui détermine leur être ; c'est inversement leur être social qui détermine leur conscience* » [100] ; néanmoins, dans l'art, l'homme, la femme et la biodiversité sexuelle et humaine toute entière sont les co-poïétisateurs de la négation esthétique corporalisée de la détermination de leur conscience.

En somme, l'utilisation du matérialisme historique par l'artiste de l'Œuvre multiorgasmique afin d'interpréter de manière structurée la capacité critique de cette œuvre en tant qu'art biocritique, a souligné la nécessité de reconnaître le nihilisme esthétique et le risque de sédentarisation esthétique de l'argumentation idéaliste vers laquelle s'orientait alors l'Œuvre multiorgasmique interprétée comme un art biocritique utilisant les arguments d'une bioénergie éthérée. Il allait s'ensuivre une sorte d'inimitié esthétique entre l'art biocritique et l'art biocritique, une « inimitié mortelle » permettant de revendiquer la capacité critique de l'Œuvre multiorgasmique collective et l'expression nihiliste de cette œuvre en tant qu'art biocritique. Cela allait amener à interpréter la transition entre l'art biocritique (aux arguments idéalistes) et l'art biocritique (aux arguments matérialistes-historiques) à l'aide du concept d'« œuvre ennemie mortelle d'une autre » proposé par Theodor Adorno dans sa Théorie esthétique. Or il ne s'agissait plus du lien entre une œuvre et une autre, mais de la transition argumentative de l'art biocritique au sein d'un même processus créatif (l'Œuvre multiorgasmique collective et sa campagne), ce qui allait induire une réflexion sur l'utilisation d'autres termes afin d'expliquer – à partir de la même perspective adornienne d'« œuvre ennemie mortelle d'une autre » – ce type de transitions nihilistes au sein de l'art biocritique. C'est alors que

[100] Karl Marx, Prologue de *Contribution à la critique de l'économie politique* (1859)

le concept ancestral d'ouroboros m'est apparu comme un concept permettant d'interpréter ces transitions esthétiques de l'exercice critique de l'art qui critique et fait son autocritique. Dans le cadre de cette réflexion, il convient de faire la distinction entre un ouroboros esthétique et un ouroboros aesthétique dès lors qu'il s'agit d'interpréter les transitions et la loi de mouvement de tout art biocritique, et plus particulièrement de l'art biocritique.

Ainsi, si Adorno a écrit : « une œuvre est l'ennemie mortelle d'une autre », pour sa part la théorie esthétique de l'art biocritique propose deux interprétations de l'ouroboros au sein de l'art : l'ouroboros esthétique et l'ouroboros aesthétique. L'ouroboros en tant que circuit fermé qui annule la dialectique négative est l'ouroboros aesthétique, tandis que l'ouroboros en forme de spirale esthétique qui revitalise la dialectique négative est l'ouroboros esthétique. L'ouroboros aesthétique est le risque de sédentarisation et la sédentarisation esthétique elle-même, tandis que l'ouroboros esthétique est la négation esthétique de cette sédentarisation, l'autocritique de l'art. Mais dans cette perspective esthétique, quels sont les moments du processus créatif de l'Œuvre multiorgasmique collective qui expriment l'esthétique de l'ouroboros esthétique en tant que moments du processus esthétiquement ennemis mortels l'un de l'autre ?

Dans le cas de la transition de l'œuvre multiorgasmique individuelle à la collective, l'ouroboros de l'art biocritique s'est traduit par une mutation. Une mutation des besoins métaphysiques de l'expression intuitive de l'artiste et de l'intention esthétique de revendiquer la masturbation et le plaisir sexuel en tant que droits sexuels, en un besoin esthétique d'interpréter sociologiquement la réprobation sociale de certains usages du corps et de certaines corporalités et sexualités ; une réprobation suscitée aussi bien par les expositions de l'Œuvre multiorgasmique individuelle qu'au cours du processus poïétique de l'œuvre collective (expositions, communications et campagne multiorgasmique).

C'est en réfléchissant sur cette transition de l'art biocritique en art biocritique qu'il m'est apparu que la figure mythologique de l'ouroboros était la forme iconologique illustrant le mieux la mutation de l'œuvre individuelle en œuvre collective, des arguments métaphysiques en arguments scientifiques, la mutation de la bioénergie servant de matériel créatif en corporalité abjecte servant de matériel pour la négation esthétique du biopouvoir, la mutation de l'art biocritique en art biocritique. J'ai alors reconnu l'état esthétique de mon art comme une question sociologique au sein de l'Œuvre multiorgasmique collective et non plus comme une réponse métaphysique, comme c'était le cas avec l'œuvre individuelle. Car mettre en avant le seul concept de bioénergie en tant qu'argument principal pour défendre la capacité revendicative des œuvres multiorgasmiques au sein de sociétés et face à des publics occidentaux ou du moins occidentalisés, constituait une argumentation de faible capacité critique en raison de l'exclusivité métaphysique d'un discours se référant uniquement aux pulsions bioénergétiques sans reconnaître les pulsions que Reich qualifie de culturelles. En effet, ce n'est qu'en prenant conscience du fait que la réprobation de certains usages du corps – de certaines pratiques sexuelles et corporalités humaines telles que la masturbation et l'orgasme – est le fruit d'une construction sociale, que l'on peut spéculer sur l'existence d'un biopouvoir phallocentrique patriarcal matériel hégémonique au sein de la réalité sociale, qui

assujettit la biologie et la physiologie naturelles du corps et limite les capacités et les besoins poïético-corporels des sujets appartenant à la culture dominée par ce biopouvoir.

Ainsi, dans l' Œuvre multiorgasmique collective, le risque d'ouroboros aesthétique était celui de me sédentariser en me limitant à des arguments irréalistes de la bioénergie que revenait à estimer que cette culture considérant la masturbation et l'orgasme comme un langage corporel abject était synonyme d'une obstruction malsaine de l'énergie sexuelle susceptible d'empoisonner physiquement l'être humain et ses rapports sociaux. Or les arguments métaphysiques ne m'étaient d'aucun secours pour interpréter les conditions sociales d'une culture de biopouvoir qui incitent un sujet à considérer comme abjects certains usages du corps, certaines corporalités et certaines sexualités. Car la corporalité et la sexualité humaines – ce que je qualifie de capacité poïético-cognitive de la corporalité humaine – ne sont pas seulement le fruit de phénomènes biologiques et physiologiques, mais d'un enchaînement de ces derniers en tant que langage du corps et des discours sociaux, d'un enchaînement de pulsions bioénergétiques et de pulsions culturelles.

Il est clair que les mutations au sein de l'art peuvent évoluer dans différentes directions et/ou dimensions esthétiques, en fonction du parcours esthétique de chaque artiste. La mutation de l'art biocritique en art biocritique est un exemple de transition d'une esthétique métaphysique à une esthétique structurée et structurante. Mais d'autres transitions similaires peuvent s'orienter vers d'autres directions. Je pense notamment à la bifurcation survenue au sein du mouvement surréaliste entre André Breton et Antonin Artaud, des artistes dont les parcours esthétiques allaient s'éloigner, ce qui s'est traduit par de nettes divergences d'opinion. Ainsi, au cours de la période où Breton et Artaud se considéraient tous deux comme des surréalistes, aspirant à l'expression artistique du subconscient ou de tout ce qui au sein de l'esprit humain échappe aux conditionnements sociaux de la raison, chacun suivait néanmoins une démarche singulière. André Breton définissait ainsi le surréalisme :

> « *Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.* »[101]

Il s'agit là de l'intention esthétique d'un surréalisme qui se propose de transgresser, de nier esthétiquement la raison moderne. En ce sens, l'art biocritique de l'Œuvre multiorgasmique individuelle aurait pu être catalogué de transgression surréaliste de la raison moderne, car il considère l'orgasme comme une expression de l'automatisme non pas de la pensée mais du corps, une expression physiologique et une étape précise de la réponse sexuelle humaine qui échappe aux conditionnements sociaux dans la mesure où elle ne présente aucune caractéristique culturelle sociale, contrairement à l'excitation, au plateau et la résolution. On ne peut toutefois pas la considérer comme une expression surréaliste

[101] Breton, A. (1924)/2008 : 36.

parce que l'art biocritique ne nie pas esthétiquement la raison moderne, mais ses conséquences : la décorporalisation, la construction sociale de sujets chosifiés, sédentarisés dans des formes de biopouvoir qui transforment les individus réels en sujets reproducteurs du biopouvoir patriarcal et mourant dans l'ignorance ou niant toute leur vie la possibilité même de devenir les co-poïétisateurs de leur sexualité et de leur corporalité, en dépit de cet enchaînement entre physiologie et construction sociale.

Or si dans un premier temps au cours de l'histoire du surréalisme Antonin Artaud et André Breton partageaient les mêmes objectifs et intentions esthétiques, Artaud a par la suite pris ses distances vis-à-vis de ce mouvement lorsque ses membres – dont André Breton – ont décidé d'adhérer au parti communiste et commencé à critiquer ses œuvres et leur manque d'engagement politique. Ainsi, bien que les surréalismes de Breton et d'Artaud s'accordaient à critiquer le rationalisme moderne en privilégiant l'expression du subconscient à travers l'art, de sérieuses divergences sont apparues entre les deux hommes. Le courant mené par Breton entendait transmuer les besoins individuels de l'expression du subconscient en une critique des conditions sociales qui inhibent, conditionnent et contrôlent par le biais de la raison la pensée consciente de l'individu. Ses intentions artistiques étaient poïétisées à partir d'un mouvement collectif d'artistes désormais étroitement engagés dans une lutte politique défendant une vision communiste de la société. Tandis que le « surréalisme » d'Artaud allait rejeter cette transmutation et privilégier l'expression de l'art pour l'art, faisant fi des velléités de « révolutionnaires qui ne révolutionnent rien », refusant d'adhérer au communisme et de s'identifier à une cause politique, et s'opposant au discours de ceux qui n'hésitaient pas à disqualifier les artistes ne souhaitant pas s'engager politiquement. À ce sujet, Artaud écrivit :

> « *Que la muraille épaisse de l'occulte s'écroule une fois pour toutes sur tous ces impuissants bavards qui consument leur vie en objurgations et en vaines menaces, sur ces révolutionnaires qui ne révolutionnent rien*. »[102].

Or cela ne signifie pas qu'Artaud n'ait rien révolutionné, mais que son besoin d'autocritique, son ouroboros esthétique personnel ne coïncidait pas avec l'ouroboros esthétique du courant surréaliste d'André Breton. Car les intentions esthétiques subjectives d'un artiste ne coïncident pas éternellement avec celles d'un courant auquel il s'est identifié à un moment donné. Le moment collectif du surréalisme d'Artaud répondait sans doute davantage à une autocritique de l'art que l'art politique de Breton. Les autocritiques d'Artaud et de Breton ont toutes deux poïétisé une négation esthétique du surréalisme initial qu'ils avaient partagé dans un premier temps, mais tandis que Breton « niait » esthétiquement la dimension personnelle à partir de l'engagement politico-social, la ligne esthétique d'Artaud niait celle de Breton en réaffirmant : « *Le surréalisme n'a jamais été pour moi qu'une nouvelle sorte de magie. L'imagination, le rêve, toute cette intense libération de l'inconscient qui a pour but de faire affleurer à la surface de l'âme ce qu'elle a l'habitude de tenir caché doit nécessairement introduire de profondes transformations dans l'échelle des apparences, dans la valeur de signification et le*

[102] Artaud A. 1968 : 131-137.

symbolisme du créé ».[103] Artaud réaffirmait son intention esthétique de laisser parler l'art à travers « l*es nerfs et* (..) *la fluidité des nerfs*, *des organes sensibles*", à travers :

> « (…) *une sorte de mana qui dort et qui peut mettre l'esprit immédiatement dans l'attitude de réceptivité la plus haute, de réceptivité totale et lui permettre de réagir dans le sens le plus digne, le plus élevé et aussi le plus pénétrant et le plus fin ; »*[104]

Ainsi, en refusant d'endosser le rôle de « révolutionnaire qui ne révolutionne rien », Artaud ne renonçait aucunement à son rôle d'artiste critique, pas plus qu'il ne niait la capacité d'autocritique de son art ; il ne faisait que souligner la différence entre les artistes dont l'intention esthétique ne cherchait pas à intervenir dans le champ du social et ceux dont l'intention était de révolutionner la société. Comme si l'art personnel ne pouvait être révolutionné par une démarche personnelle. Quoi qu'il en soit, avec cette affirmation sur les révolutionnaires qui ne révolutionnent rien, la critique d'Artaud portait sur un concept précis de révolution de l'art, sur cet art qui ne conçoit de révolution que dans le champ politico-social. Pour ma part je considère que l'art non collectif d'Artaud était un art exprimé « jusqu'aux ultimes conséquences », considérées subjectivement comme telles par l'artiste lui-même, c'est-à-dire par Artaud. Et pour reprendre les termes d'André Breton, un art qui mène à la poïésis des « ultimes conséquences » est un art poïétisé « de l'autre côté » :

> « *Entre l'homme et la société dans laquelle il vit, est passé tacitement un contrat qui lui interdit certains comportements extérieurs, sous peine de voir se refermer sur lui les portes de l'asile (ou de la prison) (…) Ce que j'appelle " passer de l'autre côté ", c'est sous une impulsion irréversible, perdre de vue ces défenses et les sanctions qu'on encourt à les transgresser* ».[105]

De même qu'Artaud, je ne renie pas les intentions esthétiques qui consistent à laisser parler l'inconscient. Pour sa part, l'art biocritique lorsqu'il a mué en art biocritique, n'a pas exclu de l'argumentation de l'œuvre collective les arguments métaphysiques utilisés dans l'Œuvre multiorgasmique individuelle : il les a simplement considérés non plus comme une réponse mais comme un élément de réflexion incarnée destiné au public de la Campagne multiorgasmique, un public invité à prendre part à une revendication collective sur les droits sexuels à travers une œuvre d'art. Puis l'art biocritique s'est soumis à l'autocritique structurée de l'art à l'aide des sciences sociales. Ainsi, bien que dans le cadre de l'Œuvre multiorgasmique collective la défense du droit au plaisir sexuel et à la masturbation ait servi de dispositif pour la réflexion incarnée des participants, ce n'est pas le seul droit sexuel revendiqué par cette œuvre d'art.

---

[103] Artaud, A. « À la grande nuit ou le bluff surréaliste ».
[104] Artaud, A. dans une lettre à Jean Paulhan (datée du 19 juillet 1935).
[105] André Bretón au cours d'un entretien avec Jean Laurent (23 sept. 1959). Source : file:///Users/Esmeralda/Desktop/André%20Bretón%20sobre%20Antonin%20Artaud%20-%20Paperblog.webarchive

Par ailleurs, pour l'Œuvre multiorgasmique collective et l'art biocritique, le fait de se masturber afin de fournir le témoignage physique d'un orgasme et créer de la sorte une œuvre d'art ne se limite pas à une émancipation corporalisée des pulsions primaires dans l'intimité, c'est aussi une émancipation corporalisée des pulsions sociales et culturelles, des forces sociales. Car dans le cadre de cette œuvre collective, le témoignage d'une intimité orgasmique est créé dans le but d'être exposé publiquement à travers le langage de l'art, en tant que revendication publique du droit au plaisir sexuel et à la masturbation, mais aussi de tout autre droit sexuel bafoué par le biopouvoir d'un contexte socio-historique donné, ayant été reconnu et signalé littéralement par le volontaire à l'occasion de l'entretien ou témoignage oral.

Au sein de l'art biocritique, la métaphysique ou idéalisme de la bioénergie a été réinterprétée et structurée en tant que corporalisation sexuelle de cette critique envers le biopouvoir, en tant que sexualité et corporalité humaine permettant au sujet de s'approprier son rôle de sujet créateur et non plus seulement reproducteur d'une sexualité et d'une corporalité assignée. Au cours de la première étape du processus poïétique de l'œuvre collective, lorsque celle-ci était encore considérée comme de l'art biocritique, l'interprétation des arguments métaphysiques sur la bioénergie a été rationalisée afin de concevoir celle-ci comme la physiologie ou la biologie émancipée et non encore dominée ou contrôlée par le biopouvoir. La bioénergie était essentiellement représentée par la corporalisation du droit au plaisir sexuel, à l'orgasme et à la masturbation ou autoérotisme.

Pour l'art biocritique, la défense et la revendication des droits sexuels imposait une réflexion sur les conditions de la réalité socio-historique qui ont amené l'artiste et les volontaires de l'œuvre collective à se solidariser avec cette cause commune, celle de la revendication de leurs droits et de ceux des autres, une cause commune qui constituait en outre une motivation personnelle pour participer à la poïésis de cette revendication collective corporalisée et exprimée sous la forme d'une œuvre d'art, l'*Œuvre multiorgasmique collective*. En effet, le fait qu'un groupe de personnes appartenant à des sociétés et à des cultures différentes se solidarisent avec une cause défendant les droits sexuels constitue en soi une expression et un fait sociologique démontrant l'existence de conditions socio-historiques qui bafouent, limitent, contrôlent, interdisent, rabaissent, méprisent, rejettent et réprouvent ces droits sexuels revendiqués par les volontaires. Peu importe que ces droits soient réinterprétés à partir de la métaphysique orientale du Tao de Mantak Chia ou de tout autre Tao sexuel, ou des arguments méta-scientifiques de la psychologie de Wilhelm Reich, ou encore d'une science n'ayant recours à aucun argument métaphysique. Le simple fait que certains droits sexuels soient reconnus et revendiqués par le public de l'Œuvre multiorgasmique collective est une preuve sociologique de la réprobation de ces droits sexuels au sein de sociétés et de contextes socio-historiques dominés par ce que Michel Foucault (1976 et 1984) qualifie de biopouvoir, et qui n'est autre que l'ordre social basé sur un contrôle des usages du corps. D'où l'idée de rebaptiser l'art biocritique « art biocritique », après l'avoir structuré en une pensée critique, dont les critiques envers le biopouvoir sont corporalisées et poïétisées par des sujets réels qui s'accordent à reconnaître l'idéal-type de sujet humain ou de sujet esthétiquement humain proposé par l'art

biocritique dans ses œuvres, et qui est ainsi devenu, dans le cadre de l'Œuvre multiorgasmique collective, un idéal-type de sujet esthétique modelé et humanisé par ces sujets réels co-poïétisateurs de l'œuvre d'art.

En tant qu'art biocritique, l'Œuvre multiorgasmique collective n'avait pas pour intention esthétique d'interpréter les causes socio-historiques de l'influence du biopouvoir expliquant la réprobation des droits sexuels revendiqués au cours de son processus poïétique. Toutefois, cette analyse structurée allait s'imposer comme un besoin esthétique d'autocritique de l'art biocritique, créant ainsi l'ouroboros, cette forme de transition nihiliste entre les arguments métaphysiques et les arguments scientifiques d'un *art biocritique* : un art qui explique désormais son lien avec le social non pas à l'aide d'arguments métaphysiques, mais à travers une négation esthétique corporalisée des sexualités réprouvées par le biopouvoir phallocentrique patriarcal.

Le processus poïétique de l'œuvre collective devient alors un dispositif sociologique de l'expression de la matérialisation contemporaine des conditions socio-historiques au sein desquelles sont réprouvés les droits sexuels revendiqués par cette œuvre. On pourrait également attribuer cette fonction sociologique à l'art lui-même, la fonction qui consiste à éveiller ou à révéler la culture du biopouvoir phallocentrique patriarcal exprimée par les individus réels dans leur intimité, un biopouvoir tapi dans l'intimité et par conséquent peu visible pour le sociologue en tant que phénomène social et collectif. Ce phénomène social peut néanmoins être observé comme tel au sein d'un art dont les œuvres sont des processus poïétiques qui soulignent ce lien entre les intérêts individuels ou personnels et les intérêts collectifs et sociaux, entre l'intimité et l'espace public, entre le biopouvoir et les droits humains, etc. Or c'est précisément le cas de l'Œuvre multiorgasmique collective, qui a vu surgir ce besoin esthétique dès lors que l'artiste a observé comme une constante la réprobation et le rejet de l'Œuvre multiorgasmique collective par une partie du public et par les institutions représentatives du biopouvoir auxquelles cette œuvre a eu affaire au cours du processus créatif de la Campagne multiorgasmique. En effet, au fil des expositions, des communications, des invitations à la campagne multiorgasmique et des différentes rencontres organisées dans le cadre de l'Œuvre multiorgasmique collective, le biopouvoir contemporain a clairement manifesté son hostilité non seulement envers les droits sexuels revendiqués par cette œuvre, mais aussi envers l'œuvre elle-même. Et cela tout simplement parce qu'il s'agissait d'un art incarnant des corporalités et des sexualités réprouvées par le biopouvoir dominant au sein des sociétés dans lesquelles s'est déroulé le processus poïétique de l'Œuvre multiorgasmique collective.

Sur le plan sociologique, il semble que l'art – dans ce cas l'Œuvre multiorgasmique collective et son processus poïétique – fonctionne comme un dispositif sociologique cristallisateur du biopouvoir, un outil sociologique dont la simple présence au sein de l'espace public permet la reconnaissance ethnologique et sociologique du biopouvoir, qui manifeste clairement son hostilité face à une œuvre telle que celle-ci. Pour reconnaître ces manifestations, il suffit d'identifier une ethnologie de la réprobation dont cet art a fait l'objet, une réprobation à l'égard du processus poïétique de l'œuvre collective que l'on a également pu observer de la part de la

culture orientale du Tao de Mantak Chia et d'autres expériences de rejet vécues par le processus poïétique de l'œuvre collective confronté à différentes forces sociales institutionnalisées du biopouvoir phallocentrique patriarcal.

C'est le processus de déconstruction structurée du processus créatif de l'œuvre collective (à l'aide de la théorie esthétique de Theodor Adorno et d'une constellation théorico-conceptuelle formée de concepts provenant de différentes théories sociologiques liées à l'étude du biopouvoir) qui a permis de souligner que cette réprobation, ainsi que le besoin de revendiquer les droits sexuels défendus par l'œuvre, étaient l'expression sociologique du fait que l'art bioénergétique était en réalité un art critique, et plus précisément un art biocritique. Et ce non seulement parce que la réprobation des droits sexuels défendus reflétait une tension esthétique entre l'œuvre et le contexte socio-historique de biopouvoir, mais aussi en raison de la capacité de discussion structurée dont a fait preuve la pensée critique de la Théorie esthétique de l'art biocritique. Car cette tension esthétique entre l'art et ce que cet art critique à travers la négation esthétique, ainsi que la capacité de déconstruction structurée de cet art, sont autant de caractéristiques fondamentales de tout art qui se veut critique, et indispensables pour un art qui se veut critique envers le biopouvoir.

Par ailleurs, il ne faut pas perdre de vue le fait que cette œuvre a été poïétisée par le biais d'une corporalisation des droits sexuels réprouvés par la société. En effet, l'Œuvre multiorgasmique collective a corporalisé une négation du biopouvoir phallocentrique patriarcal à travers les usages du corps, les corporalités et les sexualités considérées comme abjectes par ce biopouvoir. Or la déconstruction de l'Œuvre multiorgasmique collective à l'aide du langage structuré des sciences sociales, et plus particulièrement de la sociologie, a permis de constater – cette fois scientifiquement – que la réprobation de ces droits sexuels était le fruit d'une construction sociale, renvoyant à la dimension sociale de ce que Reich qualifiait de pulsions culturelles. De plus, il est apparu que cette construction sociale de la corporalité et de la sexualité humaine pouvait être interprétée sur le plan socio-historique comme une tendance de la pensée occidentale à placer les pulsions sociales au-dessus des pulsions bioénergétiques, autrement dit à placer l'ordre rationnel abstrait au-dessus de la capacité poïético-corporelle d sujet humain.

Or cette interprétation, qui allait être approfondie dans le cadre de la déconstruction structurée de l'œuvre collective, est étroitement liée à la spéculation à laquelle m'avaient amenée – quelques années auparavant – les considérations de Jean-Paul sur le fait qu'il s'agissait d'un art courageux, dont les œuvres sont le fruit d'une « action matérielle ou immatérielle menée avec effort et vigueur qui semble surpasser les forces naturelles » et – ajouterais-je à cette définition – « les forces sociales, en établissant un lien de tension esthétique vis-à-vis des aspects artistiques et socio-historiques critiqués, à travers un exercice artistique de négation et de contradiction esthétiques ». Or ce n'est pas moi en tant qu'artiste qui incarne cette démarche, mais l'Œuvre multiorgasmique collective elle-même avec son processus et chacun de ses co-poïétisateurs (les volontaires solidaires qui ont offert leurs témoignages physiques et oraux afin de revendiquer leurs propres droits sexuels, en plus du droit au plaisir sexuel et à la masturbation, à travers une œuvre d'art).

Je pense ici à l'action matérielle ou immatérielle menée avec effort et vigueur qui a poïétisé l'Œuvre multiorgasmique collective, en établissant des liens de contradiction esthétique vis-à-vis du contexte socio-historique qu'elle critiquait. Parmi les forces sociales ayant dénigré cette œuvre collective, on peut mentionner le Tao de Mantak Chia, qui a estimé que la corporalisation sexuelle de l'Œuvre multiorgasmique collective était le fruit d'une « fixation pathologique », mais aussi d'autres voix institutionnelles aussi bien religieuses que scientifiques, sans oublier certaines institutions liées au monde de l'art. Ces voix ont ainsi manifesté avec différents arguments un rejet, une réprobation et un mépris envers l'ensemble ou l'un des éléments de la corporalité et de la sexualité humaine représentés dans ces œuvres multiorgasmiques.

Ainsi, parmi les forces sociales issues de la religion, on pourrait mentionner celle du christianisme dans son ensemble, et plus particulièrement du catholicisme, en tant que religion culturellement hégémonique au sein des sociétés où ont été lancées les invitations des campagnes multiorgasmiques.

Je me souviens que l'un des cas précis où l'œuvre multiorgasmique a été dénigrée à l'aide d'arguments relevant de la morale catholique a eu lieu au cours de la première invitation de la Campagne multiorgasmique, c'est-à-dire au cours du processus de l'Œuvre multiorgasmique collective, tandis qu'étaient exposés les premiers témoignages de l'œuvre collective ainsi que ceux de l'œuvre individuelle. Cette exposition a eu lieu à la Maison du Mexique à Paris, une institution qui fait partie de la Cité internationale universitaire de Paris. Cette exposition avait été autorisée par la responsable des Services culturels ainsi que par le directeur de cette institution en 2005. À cette occasion, les œuvres multiorgasmiques ainsi que des corporalités et des usages du corps qu'elles revendiquaient ont été dénigrés publiquement au lendemain de l'inauguration de l'exposition de l'Œuvre multiorgasmique collective et de la première invitation publique de la Campagne multiorgasmique à Paris : en effet, la secrétaire du directeur la Maison du Mexique à Paris (une employée ayant plus de cinquante ans d'ancienneté au sein de cette institution, dont elle était la plus ancienne employée) n'a pas hésité à demander au directeur en question d'annuler immédiatement cette exposition parce qu'elle la jugeait « immorale ».

Afin de mesurer le poids d'une telle demande, il faut savoir qu'il ne s'agissait pas d'une quelconque secrétaire, mais de la première et jusqu'alors unique secrétaire de tous les directeurs de la Maison du Mexique à Paris, dont l'ancienneté semblait lui conférer une sorte de pouvoir de codirection au sein des administrations trop fluctuantes de cette institution. Et bien qu'au cours des derniers sexennats présidentiels de l'État mexicain, la Maison du Mexique ait fréquemment changé de directeur, la secrétaire s'était maintenue à son poste année après année, durant des décennies, depuis sa fondation en 1953 et jusqu'à ce qu'elle prenne sa retraite en 2008.

Cette personne, bien qu'ayant vécu très longtemps à Paris, était d'origine belge. C'est un artiste mexicain qui me l'a dit, grand connaisseur de musique sacrée et spécialiste des orgues, qui avait obtenu plusieurs contrats dans des églises

catholiques de Paris en tant qu'organiste de musique sacrée grâce aux recommandations que cette secrétaire de la maison du Mexique avait transmises aux prêtres des églises en question, qui la connaissaient bien et la tenait en haute estime car il s'agissait d'une fidèle et fervente croyante catholique. Ainsi cette personne qui avait recommandé l'organiste de musique sacrée était également celle qui avait exigé la fermeture immédiate de l'exposition de mes œuvres multiorgasmiques jugées « immorales ».

Néanmoins l'exposition ne fut pas immédiatement annulée malgré la « forte pression » que représentait pour le directeur cette demande de fermeture basée sur des considérations morales, comme il me l'avait confié lui-même lorsqu'il m'avait appelé pour me dire qu'il était intéressé par l'une des pièces exposées. Cet appel m'avait surpris au plus haut point car je ne le connaissais que de vue et n'avait pas eu l'occasion d'échanger de conversation avec lui. Après m'avoir signalé quelle était l'œuvre qui l'intéressait (je lui ai alors proposé de lui faire parvenir une liste des prix des œuvres exposées – ce que j'ai fait –), il avait insisté sur la pression exercée par cette secrétaire. Peu après cet appel, l'exposition qui était programmée pour durer 30 jours a d'abord été réduite à 10 jours officiellement parce qu'une autre artiste de passage à Paris avait demandé au directeur de pouvoir exposer ces œuvres précisément au moment où était programmée mon exposition, dont la durée a finalement été réduite à 7 jours.

C'est ainsi qu'à peine sept jours après son inauguration, il m'a fallu retirer la première exposition de l'Œuvre multiorgasmique collective. Et bien que l'invitation publique à participer à cette œuvre ait atteint son objectif initial, j'estime qu'ayant distribué des dépliants et collé des affiches dans la cité universitaire (avec des textes expliquant la démarche de l'œuvre), il eut été de bon aloi que les lecteurs de ces textes puissent disposer de davantage de temps pour visiter l'exposition en question. Ce ne fut hélas pas le cas. Je considère maintenant qu'il s'est agi d'une expression évidente des forces sociales de la morale catholique au sein d'un espace culturel : les galeries d'exposition de la maison du Mexique à paris.

Une autre institution consacrée au domaine de l'art, la Maison internationale de la Cité universitaire de Paris, a également refusé d'exposer l'œuvre en invoquant des arguments d'ordre moral, estimant que sa thématique et son iconologie sexuelle était inappropriée pour cet établissement.

En 2006, j'ai présenté à la Maison internationale de la Cité universitaire de Paris deux séries d'œuvres picturales différentes destinées aux espaces d'exposition de cette institution culturelle. Une première proposition consistait à exposer 17 témoignages de l'Œuvre multiorgasmique collective aux côtés de l'Œuvre multiorgasmique individuelle. La seconde proposition consistait en une série picturale intitulée « Bruit », également créée à paris en 2006. Aucune des deux propositions n'a été acceptée à cause de leur caractère « immoral », selon les termes de la personne chargée des expositions, car leur contenu sexuel était visuellement « trop explicite », ce qui les rendait « inappropriées » pour le public de cet établissement de la Cité internationale et universitaire de Paris. Elle avait en outre ajouté qu'une telle exposition aurait probablement « heurté la sensibilité » de

certaines personnes en raison de leurs croyances, m'expliquant qu'il fallait « que je comprenne » qu'il leur était « absolument impossible » d'exposer de telles œuvres.

Deux ans plus tard, en 2008, j'ai inscrit deux propositions au Prix national de Peinture José Atanasio Monroy, octroyé au Mexique. L'une des propositions était constituée des mêmes 17 premiers témoignages l'Œuvre multiorgasmique collective que j'avais présentés à Paris en 2006, et la deuxième était le préambule pictural d'une série de 15 peintures à l'huile intitulée « Viacrucis de la mano » (*Chemin de croix de la main*), que j'avais également exposé à la Maison du Mexique à Paris. « Viacrucis de la mano » a été sélectionné parmi les finalistes. La même chose est arrivée avec deux autres œuvres présentées en France au Prix national *Jeune Création*, l'une étant les premiers témoignages de l'Œuvre multiorgasmique collective et l'autre une série d'art textile : cette dernière a été sélectionnée en tant que finaliste pour l'exposition internationale à Paris tandis que les témoignages de l'Œuvre multiorgasmique collective étaient de nouveau mis à l'écart. Et bien que dans ces deux derniers cas, il ne se soit pas agi pas d'un dénigrement moral de l'Œuvre multiorgasmique collective, cela montre tout de même les réserves suscitées par cette œuvre auprès des instances artistiques en question.

Un autre cas de refus d'exposer l'œuvre collective a été celui du Département des Arts visuels du secrétariat à la culture de l'État de Jalisco, au Mexique, qui avait pourtant présenté quelques années auparavant ma première exposition picturale individuelle (en 2003) au Forum d'Art et de Culture de Jalisco, et qui m'avait même accordé cette année-là une bourse afin de réaliser une recherche dans le domaine de l'art. Voilà donc quelques exemples de rejet et/ou dénigrement de l'Œuvre multiorgasmique collective de la part du milieu institutionnel.

Heureusement, les réactions n'ont pas toutes été aussi négatives, car bien qu'elle ait été relativement peu souvent exposée dans des cadres artistiques, l'Œuvre multiorgasmique collective a paradoxalement été mieux accueillie dans le domaine des sciences, au sein de congrès de sexologie et de sciences sociales, des espaces où cette œuvre, si elle n'a pas suscité de véritable engouement, a néanmoins créé un précédent à partir duquel un certain nombre d'initiatives d'artistes et de scientifiques ont commencé à associer les sciences à l'art et à réaliser des œuvres d'art faisant appel à des témoignages corporels et collectifs, en une sorte d'écho esthétique à l'art biocritique.

En effet, certains artistes, qui n'avaient jamais eu recours à des témoignages corporels de volontaires et qui n'établissaient pas dans leurs processus créatif de « discussion » avec les sciences sociales, après avoir eu connaissance de l'Œuvre multiorgasmique collective – au fil d'une conversation ou à l'occasion d'une communication – ont décidé d'utiliser pour la première fois des témoignages corporels de volontaires dans leurs processus créatifs et d'établir un lien entre ces processus et les sciences sociales. Parallèlement, des sociologues ont entrepris d'associer leurs recherches au monde de l'art.

C'est notamment le cas de l'artiste d'origine tchèque Filomena Borecka, que j'ai connue en tant que finaliste de l'exposition du Prix international *Jeune Création* de

2008 et avec qui j'ai discuté de mon projet de recherche associant de manière structurée la théorie esthétique et la sociologie dans le cadre de la déconstruction d'une œuvre d'art – testimoniale, oral, corporelle et collective – critique envers le biopouvoir. Elle s'est montrée très intéressée par mon travail. De fait, l'année suivante, elle a présenté une nouvelle œuvre intitulée « Phrenos », où elle invitait plusieurs personnes à enregistrer leur respiration, appliquant ainsi l'idée d'une participation de volontaires : avec tous ces enregistrements de soupirs et de respirations, elle a ensuite élaboré la bande sonore d'une installation à l'intérieur d'un tunnel, qui ne pouvait être visitée que par une seule personne à la fois. Voilà à grands traits en quoi consistait l'œuvre « Phrenos ».

En ce qui concerne les influences de l'Œuvre multiorgasmique collective sur la science, je pourrais mentionner certaines réflexions découlant d'une communication au cours de laquelle j'avais souligné la dimension sociologique de cette œuvre, et notamment la capacité des volontaires – en tant que représentants du sujet social – de transgresser leur moi imposé à travers leur corporalité, comme un moyen de revendiquer leurs droits sexuels, et plus particulièrement le droit au plaisir sexuel et à l'autoérotisme. Dans le cadre du Congrès latino-américain de Sciences sociales qui s'est tenu à Quito, en Équateur, en octobre 2007, l'Œuvre multiorgasmique collective a été considérée à l'occasion d'une communication comme une « révolution moléculaire » matérialisée artistiquement en critique envers le biopouvoir. Ainsi cette œuvre d'art a fait l'objet d'une réflexion sociologique, générant une discussion entre la science et l'art.

Quelques mois plus tard, au sein de la même faculté et à la suite de cette communication, une nouvelle ligne de recherche – sans antécédents dans cette université – a été inaugurée et rapidement développée, portant sur l'étude et la revendication sociale du droit au plaisir sexuel. C'est ainsi que le plaisir sexuel est devenu un sujet de recherche en sciences sociales et une source de militantisme social de la part d'un groupe spécialisé dans l'étude de genre au sein de cette faculté équatorienne. Par la suite, la coordinatrice de la table ronde à laquelle j'ai participé sur la « Théorie gay » de cette même faculté, allait à son tour lancer une ligne de recherche associant des artistes et des chercheurs en sciences afin d'établir un dialogue entre l'art et la science.

Un autre cas dont je me souviens et qui illustre bien la capacité de révolution moléculaire qu'une œuvre d'art biocritique peut démontrer lorsque l'art et la science s'efforcent d'entamer une discussion, est celui du processus créatif mis en ligne sur Internet en faveur de la légalisation de l'avortement en Argentine, qui invitait des femmes ayant vécu un avortement clandestin à témoigner de leur expérience sur ce site. L'objectif était de rendre public les témoignages sur ce site élaboré par un collectif féministe militant pour le droit à l'avortement et pour le droit des femmes à disposer de leurs propre corps. C'est une amie féministe argentine qui m'avait fait connaître en 2010 cette campagne revendiquant le droit à l'avortement légal, qu'elle avait lancé avec d'autres féministes argentines, espagnoles et brésiliennes. Elles avaient fait partie d'un groupe d'étude spécialisé dans une discipline dénommée Science et Société à partir de la pensée féministe, auprès de l'Université de Pablo de Olavide, en Espagne. J'avais déjà eu l'occasion de leur présenter une communication en 2009 sur l'esthétique testimoniale de l'art

biocritique au sein du processus de création et de recherche de l'Œuvre multiorgasmique collective développé jusqu'alors à Paris, Guadalajara (Mexique) et Strasbourg.

Je n'ai pas la prétention d'affirmer que tous ces exemples d'artistes, de chercheurs et de processus de création ou de recherche ayant innové en utilisant des témoignages de volontaires et en intégrant un dialogue entre l'art et les sciences au processus créatif d'une œuvre d'art soient la conséquence directe d'une influence de l'Œuvre multiorgasmique collective. Il n'en s'agit pas moins d'exemples concrets de processus créatifs d'arts critiques envers le biopouvoir et de discussion entre l'art et les sciences sociales qui se sont concrétisés à la suite des communications, des expositions et des échanges académiques et personnels entourant le processus de recherche de l'Œuvre multiorgasmique collective.

Ainsi, l'exemple de l'Œuvre multiorgasmique collective a inspiré un certain nombre de projets artistiques critiques envers le biopouvoir aux caractéristiques très particulières.

L'Œuvre multiorgasmique collective a donc permis d'établir un lien de dialectique négative entre l'art et la science, entre les artistes et les scientifiques, entre la pensée critique de l'art et d'autres pensées utilisant des langages structurés tout étant également critiques envers le biopouvoir. On peut dès lors affirmer que l'Œuvre multiorgasmique collective a été une sorte de dispositif socio-historique revitalisant la dialectique négative entre ces deux domaines. Cela dit, ces échanges fructueux ne doivent pas faire oublier l'existence de dénigrements de l'Œuvre multiorgasmique collective, certains radicaux, d'autres plus subtils, et d'autres enfin quasiment imperceptibles derrière le silence du public en général. Ce fut notamment le cas (un silence du public) au cours de l'une des premières présentations de l'œuvre à l'occasion du congrès de sciences sociales qui s'est tenu en octobre 2007 à Quito, en Équateur.

D'autres manifestation d'incompréhension ont été bien plus évidentes, notamment lorsque l'Œuvre multiorgasmique collective et ses arguments critiques envers le biopouvoir ont été exposés face à des représentants de sciences moins flexibles, telles que la médecine ou la sexologie. Des sciences qui du haut de leur perspective « objective » allaient exprimer un rejet encore plus catégorique que celui provenant de la morale catholique, auquel l'œuvre collective avait déjà été confrontée.

Je me souviens d'une discussion avec une autre personne au cours de l'une de ces expositions de l'Œuvre multiorgasmique collective ayant eu lieu dans le cadre d'un Congrès de Sexologie au Palais des Congrès de Strasbourg. Il s'agissait d'une sexologue française venant de Montpellier qui s'était assise près de l'Œuvre multiorgasmique collective afin de la contempler et m'avait demandé de lui expliquer :

—Dites-moi, pourquoi avoir eu recours à l'orgasme et à l'autoérotisme pour réaliser cette œuvre ?

—L'orgasme parce qu'il s'agit d'une expression corporelle de l'émancipation des pulsions primaires vis-à-vis des pulsions secondaires, permettant à la bioénergie et à la corporalité de s'affranchir de la culture qui tend à imposer un certain nombre de normes corporelles considérées comme socialement légitimes. En effet, l'orgasme, qu'il soit long ou court, constitue un instant de liberté corporelle du sujet, un laps de temps de quelques secondes durant lequel le corps n'exprime aucun conditionnement enculturé et socialisé par l'ordre social hégémonique, contrairement aux phases d'excitation et de plateau, même si ces autres étapes de la réponse sexuelle parviennent parfois à inhiber cette expression orgasmique. Il s'agit d'un moment où la raison, la psyché, et plus spécifiquement la culture du contrôle ou le marché – en tant que fausse conscience du contrôle étouffant de la bioénergie – perd tout contrôle sur le corps, malgré l'idée qui s'est imposée au sein des sociétés occidentales selon laquelle le corps peut être entièrement gouverné par la raison.

Les deux dimensions, la physiologique et la culturelle, sont déterminantes dans la production du caractère sexuel d'une personne. Et lorsque l'une de ces dimensions soumet l'autre, cela produit des sujets sexuellement malades, aesthétiques. Et quand c'est la physiologie du corps, les pulsions primaires, qui sont dominées, humiliées, méprisées et asservies par les pulsions culturelles, alors le sujet esthétique n'est pas seulement un sujet critique (capable de structurer sa critique), il est également un sujet corporel avec des besoins mais décorporalisé socialement.

Le sujet corporel avec des besoins est un sujet qui reconnaît dans la physiologie sexuelle de son corps ses capacités et ses besoins sexuels et corporels. Le sujet corporel avec des besoins est un sujet qui reconnaît sa corporalité en tant que capacité et besoin poïético-cognitif. L'expérience esthétique de ce sujet est nécessairement corporelle, de fait il s'agit de la corporalisation d'une critique de l'absence ou du rejet de sa sexualité socialement « abjecte ».

Dans cette perspective, les œuvres de l'art biocritique sont des critiques corporalisées de l'absence, la séquestration, l'oubli et le rejet de la corporalité bioénergétique du sujet social au sein des sociétés dominées par le biopouvoir phallocentrique patriarcal, indépendamment des formes que peut prendre ce biopouvoir dans chaque société et dans chaque culture ou contexte socio-historique. C'est pourquoi les œuvres d'art et le biocriticismes sont des poïétisations de ce sujet corporel avec des besoins, que Franz Hinkelammert a qualifié de « décorporalisé » au cours d'un entretien et d'une discussion que nous avons eue au sujet de l'Œuvre multiorgasmique collective en juillet 2008.

En ce sens, le sujet esthétique est la reconnaissance de la capacité poïétique de la bioénergie et de l'orgasme, mais aussi la négation esthétique de l'orgasme socialement accepté par l'Occident -celui produit dans le cadre de la relation hétérosexuelle entre deux corps- par l'orgasme fruit de l'autoérotisme en tant que processus créatif du plaisir sexuel aux mains de chaque individu.

Dans le cadre de l'Œuvre multiorgasmique collective, l'orgasme produit par l'autoérotisme du sujet volontaire est l'expression d'une réflexion incarnée, qui se

manifeste au cours de l'entretien entre le volontaire et l'artiste, sur la corporalité humaine, celle du participant et celles des autres – qui est dénigrée, humiliée et méprisée.

Or pour que le sujet identifie un tel dénigrement ou mépris à l'égard de sa sexualité, il lui faut d'abord reconnaître que cette sexualité, avec ses besoins et ses capacités sexuelles, sont le fruit d'une construction sociale, tout autant que de sa physiologie. Et que dans le cas de la réponse sexuelle humaine, le plaisir et la reproduction sont des capacités corporelles psychologiques et physiologiques qui acquièrent une dimension sociale liée au biopouvoir, dans la mesure où elles font partie des usages du corps soumis aux normes culturelles de ce biopouvoir contemporain au sein de sociétés telles que la mexicaine et la française, que l'Œuvre multiorgasmique collective remet en question. C'est pourquoi le fait de corporaliser l'orgasme en tant qu'expression du plaisir sexuel à travers l'autoérotisme s'avère être une manifestation d'émancipation esthétique du sujet vis-à-vis des normes imposées par le biopouvoir, qui considèrent ces usages du corps comme abjects.

Par ailleurs, le choix de l'autoérotisme comme méthode créative de l'orgasme s'explique par le fait qu'il s'agit du processus poïétique de plaisir sexuel le plus fréquemment réprouvé et délégitimé par la culture séculaire et non séculaire de la science occidentale, cette même science qui est parvenue à décorporaliser avec ce rejet la capacité cognitive de la corporalité du sujet social. Toutefois, cela ne veut pas dire pour autant que pour le criticisme et l'art biocritique l'appropriation corporelle du sujet doive ou puisse être réalisé par le sujet social exclusivement à travers de l'autoérotisme, et encore moins que la corporalisation du Sujet social avec des besoins ne puisse être créée qu'à travers des processus revendiquant les capacités et les besoins de plaisir sexuel de chaque personne.

Le criticisme et l'art biocritique critiquent de manière générale la décorporalisation de l'autorité du sujet sur son propre corps. Or cette décorporalisation culturelle est évidente et manifeste non seulement dans la négation du sujet à se donner du plaisir à lui-même, mais aussi dans les décisions que celui-ci refuse de prendre de manière autonome vis-à-vis de son propre corps face à la douleur, à la mort ou à la maladie, pour ne mentionner que ces exemples.

Certes, ma discussion avec cette sexologue française n'est pas représentative des difficultés rencontrées auprès de publics réfractaires. Bien au contraire, je me suis souvenue d'elle précisément parce qu'elle faisait partie des rares spectateurs n'ayant pas manifesté de malaise ou de gêne face à l'exposition présentée dans le cadre du Congrès de Strasbourg au cours duquel a été réalisé la dernière invitation de la Campagne multiorgasmique en France, au cours du mois d'avril 2008.

Je me souviens d'ailleurs qu'alors que nous écoutions l'une des conférences magistrales dans l'amphithéâtre principal, cette sexologue assise non loin devant moi s'était retournée pour me lancer un regard complice lorsqu'une virulente « critique », empreinte d'intolérance, à l'encontre de l'Œuvre multiorgasmique collective avait été proférée par un éminent sexologue appartenant à la première génération des sexologues français et ayant reçu un hommage au cours de ce congrès de sexologie réalisé à Strasbourg en 2008. Pour ce sexologue, la

corporalisation de l'orgasme à des fins artistiques ainsi que les témoignages corporels et oraux des volontaires de l'autoérotisme utilisés comme matériel artistique en vue d'une critique du biopouvoir (représenté, soit dit en passant, par la médecine elle-même) constituait une « intromission dans l'intimité des patients » qu'aucun sexologue ne pouvait « tolérer » car il s'agissait de pratiques mettant en cause « l'éthique professionnelle du sexologue » et de la sexologie. La nuit suivante, l'Œuvre multiorgasmique collective fut retirée arbitrairement de la salle d'expositions. Le personnel du congrès avait cru bon de déplacer l'œuvre plastique afin de l'éloigner de l'exposition d'affiches, espace où son installation avait pourtant été autorisée en tant que communication à côté du texte écrit de la communication, qui a par ailleurs été publié dans les mémoires de ce congrès de Strasbourg. Et malgré le fait que cette proposition ait été auparavant analysée par un comité scientifique en tant qu'exposition visuelle et que communication écrite, l'opinion de ce sexologue fut prise très au sérieux par les directeurs des deux organisations françaises de sexologie, au point d'admettre et de soutenir l'exclusion de l'œuvre de l'aire centrale d'exposition du Palais des Congrès de Strasbourg. Tous les dépliants et toutes les affiches invitant à participer à cette œuvre collective furent également retirés au cours de la nuit.

> L'œuvre fut réinstallée – subissant des dommages physiques – derrière les portes du vestiaire, sans l'autorisation de l'artiste et conférencière, tandis que les autres affiches étaient exposées dans la salle principale de ce Palais des Congrès de Strasbourg. L'œuvre fut endommagée, et en guise de réponse aux plaintes de l'artiste, les employés chargés de la logistique de l'évènement (père et fils) lui proférèrent des insultes. L'artiste se plaignit alors verbalement auprès de la présidente de l'une des associations chargées de l'organisation de ce congrès, qui répondit qu'ils n'étaient « pas encore prêts à exposer ce genre de manifestation ».

Il s'agit là d'un exemple flagrant de science acritique, donné par la médecine et la sexologie. En 2008, les autorités de la médecine et de la sexologie françaises n'étaient pas encore prêtes à reconnaître une science capable d'entamer une discussion avec l'art, et encore moins une science capable de reconnaître la sexualité humaine comme une capacité et un besoin poïético-cognitif corporel potentiellement esthétique dans le domaine de l'art. Il ne fait aucun doute que si Wilhelm Reich voyait le comportement obtus des représentants de la médecine et de la sexologie en ce début de XXI^{e} siècle, il se retournerait dans sa tombe !

X. L'Œuvre multiorgasmique et les Cciences sociales

(Congrès Latino-américain et des Caraïbes de Sciences sociales à Quito, octobre 2007)

—Te rends-tu compte ? Personne ne m'a rien demandé.

Dis-je avec angoisse à Ricardo – un sociologue dont les recherches portaient sur la sociologie du travail – alors que buvions un vin chaud au *Coffee Tree* d'une petite place très fréquentée appelée *Plaza Foch*, près du marché d'artisanat de Quito, et je poursuivis :

— Honnêtement je suis un peu déçue d'avoir participé à ce congrès, je pensais qu'il s'agissait de discuter et de critiquer. Mais personne ne m'a rien demandé. Toutes les autres communications ont fait l'objet de commentaires et ont reçu des suggestions mais personne, ni le public ni les exposants ne m'a posé de questions sur ma communication. Les seules remarques qu'on m'a faites ont été formulées en dehors de la table ronde du congrès. Une fois achevé le cycle de communications, un Allemand et une femme tchèque du public sont venus me faire quelques commentaires.

—Quel était le thème de ta communication ?

—Ma communication portait sur l'art biocritique en tant que critique esthétique du biopouvoir. L'objet d'étude analysé était la déconstruction du processus poïétique d'une œuvre d'art réalisée à l'aide de témoignages corporels de volontaires solidaires avec les revendications des droits sexuels à travers l'art. Le processus en question est celui de l'Œuvre multiorgasmique collective, et il a été déconstruit à l'aide du langage structuré du constructionnisme de la sociologie qui étudie le biopouvoir et l'esthétique de la théorie esthétique de Theodor Adorno. Au cours de cette communication, j'ai proposé de reconnaître la tension esthétique qui existe entre le style cognitif de la science et celui de l'art, ainsi que la possibilité d'exercer une autocritique au sein de ces deux disciplines.

Une telle reconnaissance de la tension esthétique entre ces deux formes épistémologiques permet de mieux comprendre, expliquer, interpréter et critiquer la sexualité et la corporalité humaines prônées par le biopouvoir – expliquais-je à Ricardo –. Avant cette expérience, j'avais émis l'hypothèse que le silence du public scientifique et la disqualification académique de l'art biocritique et de l'Œuvre multiorgasmique collective étaient précisément dus au contexte de production de connaissance auquel ils avaient été confrontés, comme par exemple celui des sciences médicales. Mais je suis désormais convaincue que l'attitude de rejet vis-à-vis de l'art en tant que style cognitif critique susceptible de devenir un interlocuteur dans une discussion en termes structurés, n'est pas une attitude propre à un domaine de connaissance spécifique, mais plutôt le fruit d'une position épistémologique que l'on peut retrouver dans toutes les disciplines, qu'il s'agisse des sciences médicales, de la santé, des sciences sociales ou de tout autre domaine. Car j'ai présenté des

communications et des articles sur mon travail artistique et de biocriticisme dans différents congrès de sciences sociales et de sexologie, et dans la plupart des contextes scientifiques, bien que j'aie été invitée à participer, j'ai dû faire face à des détracteurs qui cherchaient invariablement à délégitimer la présence de l'art en tant que producteur de connaissance dans le cadre d'une recherche scientifique. Certes, mes communications et expositions sur l'art et le biocriticisme ont été acceptées afin de participer, qu'ils ont passé des filtres scientifiques et reçu les autorisations correspondantes, mais les communications ou les expositions lors des congrès se sont presque toujours heurtées à un silence ou à une réprobation, entraînant une division du public en deux extrêmes, généralement dominé par les détracteurs, comme si l'art était un intrus au sein de cette forme de connaissance appelée la science.

Ricardo était d'accord avec moi, et il me dit que cela se produisait même entre des domaines de connaissances considérés comme « légitimes » par la science, voire entre les participants d'un même domaine de connaissance, le débat portant par exemple sur des aspects méthodologiques ou théoriques, car il y avait toujours quelqu'un pour délégitimer le travail qualitatif parce qu'il est qualitatif, ou le quantitatif parce qu'il n'est pas assez qualitatif, etc., entre autres circonstances épistémologiques faisant l'objet d'interminables discussions.

—Le silence ou le manque d'acceptation d'une recherche ou d'un domaine de connaissance comme ça a été le cas de ta communication à un congrès de sciences sociales est une illustration on ne peut plus clair du manque de légitimité de l'art en tant que style cognitif structuré, de la méfiance des chercheurs en sciences sociales envers l'art, et de leurs réticences à considérer un processus de recherche artistique comme une démarche scientifique.

Je suppose que c'est pour ça que tes communications ont été acceptées. En tout je suis d'accord avec toi sur le fait que le silence ou la réprobation du public non seulement à l'occasion de cette communication mais aussi de tes autres expositions est dû au fait qu'n expliquant que ton processus créatif fait partie d'un processus de production structurée de connaissance, tu donnes l'impression de vouloir légitimer l'art ou ton art en tant que science. Je suppose que ce n'est pas ton intention, car sinon tu aurais mené directement tes recherches avec les méthodes des sciences sociales. Je crois plutôt comprendre qu'en structurant tes processus créatifs à l'aide du langage structuré des sciences sociales, tu cherches à entamer une discussion avec ces domaines de connaissance qui ont déjà réfléchis à la question de la construction sociale du biopouvoir, de la sexualité et du sujet social, du sujet que tu appelles le « sujet corporel avec des besoins ». Or une telle intervention, visant à la discussion, a forcément un fond critique. Et il est compréhensible que les spécialistes d'autres domaines, les spécialistes de la question de la construction sociale du sujet social et de la sexualité comme les sociologues, les anthropologues, les sexologues, etc., n'accepteront pas facilement la critique d'une connaissance construite à partir d'un domaine qui n'est pas légitimement structuré aux yeux de la science, comme c'est le cas de l'art. C'est probablement ce qui est arrivé à la psychologie à ses débuts lorsqu'elle a tenté d'entrer en tant que science dans un débat avec les autres sciences et d'acquérir une certaine légitimité.

Je répondis qu'il était nécessaire de déconstruire de manière plus détaillée ce qu'est le processus de production de connaissance dans l'art afin de pouvoir critiquer la probable perplexité ou le rejet du public appartenant à des domaines de connaissance scientifique :

— La science est un style cognitif et une structure de connaissance qui permet de construire des critiques en tant que connaissances structurées. Chaque science défend avec ardeur la légitimité de l'utilisation de ses concepts et de ses théories, de sorte qu'elle surveille et critique l'utilisation de ses outils théoriques non seulement par ceux qui partagent l'*habitus* et le capital scientifique d'une science, mais aussi et surtout par ceux qui ne le partagent pas. L'art qui critique est libre, en revanche même si la production de connaissance scientifique peut être critique, elle ne peut pas assurer qu'elle est libre de ses structures, par exemple, car elle doit répondre à l'utilisation d'outils scientifiques légitimes pour pouvoir légitimer ce qu'elle produit comme connaissance scientifique.

Le sociologue m'interrompit et me demanda :

— Mais alors, dis-moi : comment l'art pourrait-il produire une connaissance structurée sans perdre sa liberté ou son indépendance vis-à-vis de la science, c'est-à-dire sans se structurer définitivement et s'enfermer dans une argumentation utilisant le langage structuré des sciences sociales afin de pouvoir établir une discussion avec elles ?

Ricardo avait sans doute raison, dans la mesure où tut processus de production, de construction de connaissance au sein de la science doit répondre à un certain protocole afin de se légitimer en tant que connaissance scientifique. Nous parlions Ricardo et moi d'une hiérarchisation de la connaissance, où le paramètre était délimité par l'extrémité de la science et de son contraire, le bon sens. Mais alors, qu'en était-il de l'art en tant que production de connaissance ? Je répondis à Ricardo :

—Je crois qu'aussi bien pour l'art que pour la science, connaître c'est chercher, rechercher, créer et construire de la connaissance, mais *connaître esthétiquement* – pour l'rat critique – c'est créer et construire esthétiquement de la connaissance critique, une connaissance esthétique qui émancipe aussi bien le sujet (poïétisateur ou non de la connaissance) que la science et l'art de leurs propres formes et outils épistémologiques ou poïético-cognitifs ayant tendance à les sédentariser épistémologiquement et culturellement. Dans le cas des styles cognitifs aspirant à la production de connaissance tels que l'art ou la science, les poïésis épistémologiques ou de pensée critique peuvent devenir esthétiques dès lors qu'en plus de produire de la critique, elles font l'autocritique de leurs propres formes et outils épistémologiques ou poïético-cognitifs, des outils que ces styles cognitifs utilisent ou reconnaissent comme légitimes pour la construction de connaissance dans un domaine de connaissance spécifique ou dans un style cognitif donné. Cette autocritique est nécessaire dans la mesure où tous les styles cognitifs, y compris l'art, tendent naturellement à se sédentariser

dans leurs formes poïétiques. Par conséquent, produire de la connaissance esthétique implique de s'émanciper de cette tendance à la sédentarisation poïético-cognitive, poïético-épistémologique ou poïético-artistique et esthétique à laquelle tendent à céder les styles cognitifs capables de produire de la connaissance esthétique.

Toutefois, la science et l'art n'ont pas les mêmes capacités à produire de la connaissance esthétique (critique et autocritique) : ainsi, au sein des sciences sociales modernes prédomine le paradigme du constructionnisme, tandis qu'au sein de l'art moderne prédomine la poïétique et la déconstruction esthétique, en tant que formes de production de connaissance esthétique. Toutes deux sont des expressions d'autocritique, néanmoins les processus de légitimation de la science tendent à résister davantage aux révolutions ou aux changements de paradigme que ne le fait l'art, qui par nature est toujours en quête de révolutions esthétiques à travers l'autocritique. C'est pourquoi je considère par exemple que la science est une forme de production de connaissance susceptible de traverser des étapes de sédentarisations épistémologiques et de produire des connaissances scientifiques qui ne sont pas nécessairement critiques, ni esthétiques. Tandis que l'art biocritique est une forme de production de connaissance qui n'est pas nécessairement structurée mais qui se doit d'être critique, et de rejeter ou transgresser tout symptôme de sédentarisation cognitive. De sorte que la science interprète la réalité à l'aide de structures qui tendent à la sédentarisation, de même que l'art, sauf que l'art, en se poïétisant, tend à transgresser la sédentarisation aussi bien méthodologique que théorique, reconnaissant à tout instant le nihilisme de son exercice critique et le nomadisme de toute réalité socio-historique.

Mais dans la science le paradigme qui prédomine est celui de la construction, tandis que dans l'art biocritique c'est le paradigme de la poïétique esthétique de la biocritique ou du biocriticisme de la création. Si on s'accorde sur le fait qu'aussi bien avec la science qu'avec l'art il peut s'agir de processus de production de critique, alors il faut considérer que les deux sont des processus de production de connaissance qui conquièrent leur liberté à travers le criticisme et la dialectique négative, en tant que manières esthétiques d'établir un lien entre la science et l'art. Car aussi bien pour l'art que pour la science, la liberté dépend non seulement de leur capacité à établir un rapport critique entre eux, mais aussi et surtout de leur capacité à faire leur propre autocritique. Pour l'art biocritique comme pour la critique scientifique, le manque d'autocritique mène à une simple reproduction de connaissance, une reproduction de structures et de techniques, à une sédentarisation.

—Et qu'en est-il de l'usage que fait la science de l'art ? m'interrompit de nouveau le sociologue.

—Je crois que l'art lié à une forme structurée de criticisme scientifique est une poïétique incarnée de la critique. Cela ne veut pas dire que l'art découle de la structure théorique de la critique scientifique ou qu'il ait besoin d'elle, ni l'inverse. Ce qui peut exister entre l'art biocritique et la science, c'est un lien de déconstruction et de dialectique négative non hiérarchisé, qui s'il est établi à

partir de l'art vers les sciences sociales ferait un usage esthétique de ces sciences, les transformant en sciences de l'art. Ainsi pour qu'un lien puisse être établi entre l'art et la science, il est indispensable que ce lien ne soit pas hiérarchisé.

En effet, aussi bien la critique utilisant le langage structuré d'une science que le processus poïétique d'une œuvre d'art sont tous deux des poïétiques critiques, indépendantes l'une de l'autre. On ne peut pas dire que l'une découle de l'autre. Ce qui existe entre elles, du point de vue de l'art qui est un art critique – tel que l'art biocritique –c'est un lien de déconstruction et une dialectique négative non hiérarchisée. Lorsqu'un criticisme basé sur le langage structuré d'une science utilise l'art afin d'illustrer les arguments de sa critique, son travail n'est pas réellement le fruit d'un criticisme. Toute pensée critique –scientifique ou esthétique – établit au sein de la poïétique de sa critique des relations de contradiction et de dialectique négative avec les autres langages structurés auxquels elle est liée, mais il ne s'agit pas de relations hiérarchisées. Car l'esthétique de tout art constitue également un langage structuré ou structurable et par conséquent capable d'établir une relation discursive avec le langage structuré de la science en utilisant l'exemple scientifique afin de structurer ses critiques.

Dès lors, le fait d'utiliser l'art dans le seul but d'illustrer les « critiques » structurées par une science renvoie à la poïétique d'une construction hiérarchisée entre la science et l'art, dans laquelle l'art est relégué au second plan. On ne peut par conséquent parler d'un criticisme utilisant l'art, car tout criticisme – scientifique et à plus forte raison esthétique – qui établit une relation avec l'art n'est un véritable criticisme que dans la mesure où il ne s'agit pas d'une relation hiérarchisée, utilitaire, mais bien d'une *discussion*[106]. Sinon, il ne s'agit pas d'un lien esthétique

Prenons l'exemple d'un livre critiquant déterminées techniques pédagogiques utilisées pour enseigner la chirurgie urologique au sein de la médecine contemporaine, où l'auteur conteste l'efficacité de ces techniques et fait référence aux parties anatomiques de l'appareil urinaire en utilisant comme illustration de couverture les dessins anatomiques de l'appareil urinaire masculin réalisés par Léonard de Vinci, sans faire référence aux critiques poïétisées dans ces œuvres par l'esthétique de Léonard de Vinci ; il ne s'agit pas d'un livre établissant une relation esthétique avec l'œuvre de Léonard de Vinci ni avec l'art en général. C'est un texte qui établit avec l'art un lien hiérarchisé,

---

[106] Une *Discussion,* dans le sens habermassien du terme, est une forme de communication dialectique liée au niveau de communication que Lawrence Kolhberg et Jürgen Habermas (1991) qualifient de *niveau de communication post-conventionnel* ; un niveau de communication impliquant un degré de conscience et une capacité d'échange qui supposent « *une communauté idéale de communication, où les « présupposés idéalisants »* [—présupposés qui dans le cas de l'art biocritique et d'autres pensées également critiques consisteraient essentiellement en une poïétisation à l'aide de la discussion du principe d'universalisation des droits sexuels « critiques » envers le biopouvoir—] « *sont partagés par tous les interlocuteurs* »[106] —nous dirions pour notre part « par toutes les personnes impliquées dans la discussion critique envers le biopouvoir ». Ce qui, appliqué à l'art biocritique, pourrait être décrit comme la capacité de discuter avec des interlocuteurs issus d'autres styles cognitifs également critiques.

démontrant de la sorte sa propre faiblesse critique, dans la mesure où il n'est pas capable de nouer des liens esthétiques, de dialectique négative, avec l'art en tant que langage structuré ou structurable, pas plus qu'il n'est capable de reconnaître en celui-ci la forme artistique d'une pensée critique esthétique. En effet, les scientifiques qui utilisent des œuvres d'art d'une manière iconologique afin d'illustrer leurs arguments sans établir un lien d'échange et de discussion entre le langage structuré de la science et la structure esthétique des œuvres d'art, ces scientifiques imposent une hiérarchie au sein de la relation entre le langage structurant de leur « critique » et l'esthétique de l'art utilisé pour « illustrer » leurs propos, où l'art est bien évidemment placé en position d'infériorité ; il ne s'agit aucunement de relations critiques et encore moins esthétiques.

On pourrait dire la même chose d'un art qui aurait recours au matériel théorique et conceptuel d'une science afin d'illustrer avec ce langage structuré « sa » critique, ou qui adopterait une critique déjà structurée par une science et se contenterait de l'illustrer. Dans le premier cas, il s'agirait d'un art dont l'esthétique s'avèrerait incapable d'établir une discussion avec le langage structuré de la science à laquelle il a décidé d'avoir recours, tandis que dans le second cas, il s'agirait d'un art adoptant – de son propre gré – une position de soumission et d'infériorité, se limitant à illustrer une critique structurée par le langage de la science.

Dans cette perspective, l'art devient un criticisme dès lors que son esthétique est capable de poïétiser des relations de contradiction et de dialectique négative avec les langages structurés d'autres sciences ou d'autres esthétiques.

L'art qui est un criticisme peut avoir recours à n'importe quel langage structuré ou aux critiques structurées à l'aide de ce langage, afin de structurer ses propres critiques. Toutefois, en utilisant ce langage, l'art doit être capable de déconstruire la structure de la critique à laquelle il a recours, voire même être capable de déconstruire le langage structuré avec lequel une science déterminée a poïétisé ou structuré sa critique. Dans ce cas, le langage artistique établit une relation de dialectique négative avec la structuration de la critique scientifique. L'art en tant que criticisme est une poïétique de la dialectique négative et de la contradiction esthétique. Car la contradiction esthétique est la loi de mouvement et la nature même de l'art biocritique, qui lui permet de s'émanciper de la sédentarisation de son rapport avec l'autreté des pensées critiques ou langages structures utiles pour déconstruire la critique.

—Mais pourriez-vous m'expliquer ce qu'est la dialectique négative et la contradiction esthétique auxquelles vous faites si souvent référence lorsque vous parlez de l'art en tant que criticisme ?

—Pour l'esthétique du criticisme et de l'art biocritique, la dialectique négative est une forme de dialogue structuré car leurs critiques doivent impérativement revêtir certaines caractéristiques propres d'un langage structuré afin de pouvoir engager un dialogue critique avec d'autres critiques de langages structurés qui répondent à une loi de mouvement : la négation esthétique ou contradiction

esthétique. On peut donc dire que l'art biocritique – ou l'art d'esthétique biocritique – est la poïétique de liens de contradiction esthétique vis-à-vis d'un ou plusieurs aspects socio-historiques du biopouvoir dans un contexte socio-historique déterminé, que cet art souhaite critiquer. Voilà ce que l'on appelle nier esthétiquement. Ainsi la négation esthétique ou contradiction esthétique est la forme poïétique des œuvres d'art biocritiques envers le biopouvoir, c'est le mouvement esthétique que les œuvres et les processus créatifs de cet art génèrent entre eux, au sein de l'art et entre l'art et la réalité sociale, tandis que la tension esthétique est l'expression de l'efficacité de la négation esthétique et de la vitalité de la dialectique négative exprimées à travers les liens qui existent entre ces différentes œuvres biocritiques.

Pour l'art en tant que criticisme, l'exercice de critiquer est une relation dialectique entre deux éléments fondamentaux reliés à travers la critique qui est la contradiction esthétique entre ce qui critique et ce qui est critiqué. Cette relation de dialectique négative est la loi de mouvement de tout art biocritique ; elle répond à une loi de contradiction esthétique liée au matérialisme historique qui implique une nécessaire mutabilité de la critique découlant de la mutabilité socio-historique. Cela dit, chaque critique exerce sa capacité de contradiction au sein de contextes historiques différents, car l'aspect même de la réalité critiquée peut être de nature changeante et par conséquent connaître certaines mutations de la tension esthétique entre l'art qui critique et l'aspect de la réalité qu'il critique.

—Tu parles d'un art qui est un criticisme dans la mesure où il est capable de structurer ses liens en dialectique négative et en contradiction esthétique avec la science et la réalité socio-historique qu'il critique. Mais quand tu parles de capacité de structurer la connaissance critique au sein de l'art on dirait que tu parles d'une science. Crois-tu que l'art est une science ?

—Je n'oserais jamais généraliser au point de qualifier l'art dans son ensemble de science. En revanche, je pense que l'on peut parler d'une esthétique dans l'art biocritique qui possède la même capacité structurante que les langages structurés de n'importe quelle science. Or l'art dont l'esthétique est capable de structurer ses critiques est à mon avis le seul qui soit en mesure d'établir des relations non hiérarchisées avec d'autres formes structurées de faire de la critique telles que la science.

Cela signifie que seul l'art critique ayant une esthétique structurée est en mesure d'établir des relations avec d'autres langages et critiques structurés. Par conséquent, c'est la capacité de discussion d'un art qui détermine si l'on peut ou non qualifier cet art de criticisme ou art critique. Et je ne me réfère absolument pas à un art scientifique. Car si l'art en tant que criticisme partage avec la science cette capacité d'engager des discussions structurées afin de poïétiser ses critiques, cela ne signifie aucunement que cet art ou cet esthétique corresponde ou appartiennent à une science déterminée.

Afin d'éviter cette confusion, il faut garder à l'esprit que l'art en tant que criticisme est toujours une dialectique négative et une contradiction esthétique ; c'est une critique et une autocritique ; un mouvement, qui est certes lié aux sciences par cette forme de dialectique à travers la déconstruction, mais qui ne découle pas des sciences pour autant. Si la capacité critique de l'art découlait des sciences, cela établirait un lien de hiérarchisation contraire à la dialectique négative de l'art qui est un criticisme.

—Soit, mais à quoi bon structurer les critiques de l'art ? Car j'imagine que ce n'est pas parce que Léonard de Vinci ou d'autres artistes n'ont pas structuré théoriquement leurs critiques que leur art cesse d'être critique.

— Je suis en partie d'accord avec cette affirmation. Je répondrais d'abord à la question « à quoi bon structurer les critiques de l'art ? ». Lorsque je parle de structurer les critiques de l'art, je le dis en tant qu'artiste. Structurer les critiques de l'art poïétisées et matérialisées en des processus créatifs et des œuvres d'art concrètes, est un besoin esthétique temporel qui peut surgir comme un besoin de critique ou d'autocritique au sein de l'art lorsque le contexte socio-historique ou l'aspect de la réalité critiqué répondent à une forme de pensée non structurée. Il naît comme un besoin esthétique d'autocritique lorsqu'un art connaît une période stagnation poïétique et esthétique, ce que je qualifie de *sédentarisation esthétique* : c'est-à-dire lorsque la formule critique à l'aide de laquelle un art critique ce qu'il critique ne se transgresse pas elle-même en lien avec l'art ou avec le contexte socio-historique au sein duquel cet art se manifeste. L'art fait sa critique et son autocritique en structurant ses critiques afin de se libérer et de s'émanciper.

Par ailleurs, pour répondre au commentaire « *ce n'est pas parce que Léonard de Vinci ou d'autres artistes n'ont pas structuré théoriquement leurs critiques que leur art cesse d'être critique* », je dirais tout d'abord que c'est en partie vrai. Parce que l'art qui est critique n'a pas besoin, sur le plan esthétique, que sa critique ou son autocritique soit *structurée*, et encore moins que cette forme structurée soit exprimée théoriquement à l'aide d'un langage structuré tel que celui des sciences sociales, par exemple. L'art critique a besoin de faire sa critique et son autocritique, structurée ou non, en fonction des conditions du contexte artistique et socio-historique dans lequel il s'inscrit. Or il existe différentes manières de structurer la critique et l'autocritique, en plus de la manière théorique ou de celle qui utilise les langages structurés des sciences. À ce sujet j'ai déjà mentionné les langages structurés des sciences humaines, et notamment la théorie esthétique, mais il existe également des langages structurés de l'art, qui obéissent à des règles et des lois régissant les formes et l'utilisation de matériel et d'outils pour créer des œuvres dans différentes disciplines telles que la peinture, la sculpture, le cinéma, etc., comme par exemple des règles de composition, etc. De sorte que même si un art n'est pas lié esthétiquement à d'autres criticismes structurés, cela ne signifie pas qu'il ne possède pas de langage structuré lui permettant de faire son autocritique. L'art biocritique aussi est une critique et une autocritique structurée, qu'il utilise des langages structurés appartenant au domaine de l'art ou à celui des sciences.

—Tu as parlé de l'art biocritique comme d'un « art critique », c'est un type d'art en soi ou tu crois que tout art doit critiquer et par conséquent que tout art est un criticisme capable d'établir une discussion avec les sciences et de se déconstruire lui-même de manière structurée ? m'interrompit à nouveau ce sociologue.

Non. Je ne pense pas que tout art soit critique. Les définitions de l'art sont transgressées et transgressent elles-mêmes ce qu'elles définissent en fonction de leurs propres dépendances et enchaînements socio-historiques. Lorsque je parle d'un art critique et de l'art biocritique, je le spécifie parce que je milite en faveur d'un art capable de critiquer et de faire son autocritique, pas forcément de manière structurée, mais capable de se nier et d'établir une contradiction esthétique vis-à-vis de lui-même, de ses formes poïétiques et de ses intentions esthétiques. Lorsque je parle d'un art critique, je réfléchis tout simplement sur les besoins esthétiques de l'ontologie de l'art qui se dit critique – comme c'est le cas de l'art biocritique –, parce que je cherche à le reconnaître comme étant capable d'établir un lien de dialectique négative – comme l'affirme Theodor Adorno dans sa théorie esthétique – vis-à-vis d'autres styles cognitifs et pensées critiques envers le biopouvoir, tels que les langages structurés des sciences sociales et humaines. Il est vrai que je compare la capacité critique de l'art à la capacité critique des langages structurés des sciences sociales et humaines, mais je cherche à identifier ce qui les différencie afin de mieux comprendre la nature spécifique de la capacité et du besoin d'autocritique de l'art. Car contrairement à la science, l'art critique cesse d'être un art critique dès lors qu'il se sédentarise.

—S'il te plaît, explique-moi davantage cette notion d'art qui est un criticisme, et les liens esthétiques qu'il établit avec les autres criticismes de la science ?

Tout criticisme est une manière de faire des critiques. Pour certains, l'art est la manifestation poïético-esthétique et artistique d'un criticisme, pour d'autres il n'a rien à voir avec ce type d'exercice impliquant un effort structurant de la critique. Ceux qui refusent de reconnaître l'art comme l'expression poïétique matérielle ou immatérielle de l'action de critiquer, c'est-à-dire comme « l'action matérielle ou immatérielle menée avec effort et vigueur qui semble surpasser les forces naturelles et sociales en établissant des lien de contradiction esthétique vis-à-vis de l'art ou du contexte socio-historique qui est critiqué », ceux-là défendent de manière excessive l'autonomie – ou « l'indépendance », voire la « non dépendance » (car bien que cela puisse paraître la même chose, ce n'est pas le cas) – de l'art lui-même. Ceux qui défendent la thèse de l'indépendance de l'art croient en un art entièrement gouverné par la passion, tandis que ceux qui défende la thèse de la « non dépendance » de l'art acceptent l'existence d'enchaînements entre la rationalité et les appétits sensibles de la création, tout en prônant une « non dépendance » qui consiste à œuvrer en faveur d'une indépendance conçue comme un idéal par définition impossible à atteindre dans toute sa plénitude, et qu'il ne conviendrait d'ailleurs pas d'atteindre trop longtemps afin de maintenir une indépendance vis-à-vis de cet idéal même. Voilà ce qu'est la dialectique négative dans l'art : une lutte constante pour une autonomie qui n'existe que dans l'acte de lutter, de s'échapper, de s'émanciper.

> S'émanciper de quoi ? De toute sédentarisation, esthétisation, chosification ou hétéronomie poïético-esthétique. C'est pourquoi je dis que tous les criticismes sont par essence un mouvement de contradiction esthétique ou de dialectique négative.
>
> Par ailleurs, l'art qui se veut critique – tel que l'Œuvre multiorgasmique collective en tant qu'art biocritique – est un art dont l'esthétique est le criticisme de la dialectique négative, cette loi de mouvement qui définit, selon la théorie critique d'Adorno, toute pensée critique, et qui présente des caractéristiques particulières lorsqu'elle est reconnue au sein de l'art, parce qu'elle confère à l'art une capacité de discussion avec d'autres formes de criticisme structurés et par conséquent une capacité et un besoin de structurer ses critiques. Ainsi, grâce à cette loi de mouvement, l'art peut revendiquer ses capacités de discussion structurée, tout en préservant sa non dépendance ou son autonomie vis-à-vis de la structuration ou des langages structurés.
>
> L'art critique dont l'esthétique est un criticisme de la dialectique négative est assurément une sorte de criticisme structurant, c'est pour cela qu'il a besoin d'un langage lui permettant de structurer ses critiques, afin de pouvoir « discuter », établir des relations de dialectique négative avec d'autres styles cognitifs et d'autres critiques, structures ou langages structurés, ainsi qu'avec la réalité elle-même. Mais affirmer que l'art en tant que criticisme ou art critique a besoin de structurer ses critiques ne signifie nullement qu'il doive se soumettre ou s'intégrer à la ou aux sciences dont il utilise le langage afin de structurer ses critiques, et encore moins que les sciences soient les seules à posséder un langage permettant de structurer les critiques ou de produire une connaissance critique.
>
> Comme je l'ai déjà signalé, l'art possède son propre langage structuré qui pourrait être considéré, pour reprendre les termes de Pierre Bourdieu, comme le *capital du champ* de l'art. Toutefois, l'art peut également utiliser d'autres langages structuré provenant d'autres champs ou de méta-champs de la connaissance ou d'autres styles cognitifs tels que la science. C'est alors que les langages scientifiques deviennent des langages de l'art et que les sciences utilisées par l'art deviennent des sciences de l'art durant le laps de ce moment esthétique délimité par l'utilisation par l'art de ces outils.
>
> En ce sens, l'artiste est critique et exerce un criticisme lorsqu'il établit à travers son langage technique des liens de contradictions et de dialectique négative avec les esthétiques ou les techniques dominantes de son art. Il s'agit là bien sûr d'un criticisme interne au domaine de l'art.

Dans cette optique, l'art – dans son ensemble – est un criticisme, dans la mesure où il nie esthétiquement, critique, et exerce une tension en contrariant et en critiquant esthétiquement toute identification et sédentarisation poïético-esthétique, qu'elle soit externe ou interne, et que ces contradictions revoient ou non au domaine de l'art. Dans ce dernier cas, pour structurer ses critiques, l'art peut utiliser un langage structuré propre à l'art ou d'autres langages structurés correspondant à différents domaines de connaissances tels que les sciences humaines ou les sciences exactes,

etc. Il ne faut pas oublier que l'art est producteur de connaissance au même titre que les sciences exactes ou les sciences humaines. L'art peut aussi bien être une connaissance structurée que structurante, mais il se doit d'être toujours déconstructeur de la structure, que ce soit la sienne ou celle des autres. Et il est également producteur de connaissance, d'une connaissance critique, certes, mais en définitive d'une connaissance comparable aux critiques et aux connaissances produites par les autres sciences. Car si toute action humaine est une production de connaissance, l'art et les sciences humaines sont des connaissances dotées d'une capacité structurante, ce qui implique une capacité de *discussion* avec des interlocuteurs appartenant à d'autres styles cognitifs également structurés et critiques. Par conséquent, les critiques de l'art qui se considère critique doivent pouvoir être structurées par des langages structurés, qu'il s'agisse de leur propre langage ou de tout autre langage.

Ainsi, pour le criticisme, l'idée même de structuration n'est pas un idéal statique ni omniprésent correspondant à un domaine de connaissance scientifique ou artistique donné. La structuration n'est que la contradiction esthétique et la critique de la déstructuration. Toutefois pour critiquer une structuration, le criticisme esthétique peut aussi bien utiliser une autre structuration que la déstructuration, dans la mesure où les deux impliquent une contradiction et une tension esthétique.

— Mais que se passe-t-il lorsqu'un art entend critiquer un aspect de la réalité qui a déjà été étudié en profondeur par d'autres domaines de connaissance, ou dont la connaissance a déjà été structurée et critiquée par d'autres sciences spécialisées dans ce domaine ? Par exemple, que se passe-t-il lorsqu'un art entend critiquer la production sociale de la connaissance scientifique, ou la construction sociale consistant en une stigmatisation de certaines parties ou manifestations du corps, ou encore la légitimation sociale des tortures ou des mauvais traitements infligés aux animaux par la main de l'homme, au nom de la production de connaissance scientifique, dans le cadre de certaines expériences scientifiques réalisées sur des animaux vivants, etc.

— Dans ce cas, si la critique qu'il souhaite faire porte sur un aspect de la réalité ayant déjà été critiqué de manière structurée par d'autres domaines de connaissance structurée, l'art peut baser la poïétique de sa critique de la réalité sur la déconstruction de la structure critique de ces autres critiques déjà structurées par un autre langage structuré. Mais si l'art ne se limite pas à critiquer l'aspect non scientifique de la réalité et souhaite également en critiquer l'aspect scientifique, c'est-à-dire la structuration de ces autres critiques déjà existantes, il lui faudra alors poïétiser et structurer sa propre critique en utilisant non seulement le langage artistique mais aussi le langage spécialisé avec lequel ont été structurées – par les sciences exactes ou humaines – les autres critiques ou connaissances sur l'aspect de la réalité qu'il entend critiquer; c'est ainsi que l'art établit des liens critiques avec les sciences ou les domaines de connaissance qui critiquent la même chose que lui.

Par exemple, si un art se propose de critiquer l'acceptation scientifique et sociale de la torture ou des mauvais traitements infligés aux animaux par la main de

l'homme au nom de la production de connaissance scientifique, l'artiste devra prendre en compte le fait que l'acceptation par un individu de la douleur ou des mauvais traitements infligés à un animal par la main de l'être humain est une manifestation de la construction sociale des émotions, tout comme l'indifférence humaine face à la douleur animale. Ainsi, si l'artiste affirme que son art critique « l'indifférence de l'ensemble de la société d'un pays déterminé face à la douleur et aux mauvais traitements infligés aux animaux dans le cadre d'expériences scientifiques », il devra clairement délimiter le champ de ses affirmations sous peine de voir sa démarche taxée d'« acritique », découlant peut-être du bon sens, mais dénuée de validité face à un véritable criticisme, qu'il soit scientifique ou philosophico-humaniste.

De plus, son affirmation se résumerait à une perspective subjective, à une opinion personnelle dont l'aspect critique serait discrédité par cette tendance à généraliser sans étayer ses arguments esthétiques, en se basant sur le simple bon sens. Car les affirmations d'une connaissance structurée se doivent d'être clairement délimitées et de s'appuyer sur des arguments solides afin de ne pas se diluer dans une généralisation approximative. Faute de quoi l'artiste travaillant sur de telles affirmations pourrait bien heurter la susceptibilité de certains secteurs de la population de ce pays – comme par exemple les associations protectrices des animaux – qui seraient en droit de lui demander pourquoi il avance de telles généralisations, sans prendre en compte leur existence, eux qui sont pourtant partie prenante de cette problématique.

De sorte que pour étayer une critique sur une affirmation critique réalité aussi diversifiée et en constante mutation que la réalité socio-historique humaine et terrestre, l'artiste a le choix entre trois options : a) délimiter clairement son affirmation en précisant que sa « critique » se base sur un point de vue personnel et que ses arguments relèvent avant tout du bon sens ; b) s'appuyer sur d'autres critiques structurées par différents domaines de connaissance ; c) utiliser des langages structurés spécialisés dans l'étude de ce qu'il critique afin de créer et de structurer sa propre critique.

Dans les deux derniers cas, l'art entreprend de déconstruire la structure de la critique ou du langage avec lequel ont été structurées d'autres critiques critiquant et interprétant scientifiquement ce que l'artiste souhaite critiquer à travers son art. Toutefois, l'option « c », celle qui consiste à déconstruire non seulement les critiques de la même réalité mais aussi les langages avec lesquels ces dernières ont été structurées, c'est-à-dire structurer sa propre critique pour critiquer non seulement la réalité mais aussi les autres manières de faire de la critique déjà existantes et déjà développées par d'autres styles cognitifs présents dans la réalité. Cette option de dialectique négative chez l'art me semble être la plus élaborée et celle qui correspond à l'art en tant que criticisme et au criticisme en tant qu'art. Cet art est celui qui à partir de la théorie esthétique de l'art biocritique, peut être reconnu comme l'expression esthétique-artistique de la dialectique négative d'une pensée critique.

—*Iriez-vous jusqu'à dire que l'art en tant que criticisme est un type d'art supérieur à l'art en soi ?* —Je ne crois pas qu'il soit supérieur à d'autres arts car

je crois que tout art est par définition critique, qu'il s'agisse d'une critique interne ou externe au domaine de l'art, d'une critique structurée ou non, d'une critique structurée avec le langage propre à l'art ou avec d'autres langages structurés.

Or dans la mesure où l'art est essentiellement une poïétique critique, tout art poïétise la loi de mouvement qu'Adorno attribue à toute pensée critique, qui est la dialectique négative et qui au sein de l'art biocritique est une pensée poïétiquement et esthétiquement courageuse, car il s'agit d'une « action matérielle ou immatérielle menée avec effort et vigueur qui semble surpasser les forces naturelles et sociales en établissant des liens de contradiction esthétique vis-à-vis de l'art ou du contexte socio-historique qu'elle critique ». Dans cette perspective, il ne s'agit pas d'établir une hiérarchie entre l'art critique et l'art non critique, mais de reconnaître ontologiquement comme un *art critique* l'art qui est critique *et* autocritique, et de reconnaître que celui-ci cesse de vivre un moment esthétique dès lors que ses poïésis, ses processus créatifs et ses œuvres cessent de générer une tension ou une contradiction esthétique interne et externe au domaine de l'art, c'est-à-dire dès lors qu'il se sédentarise poïétiquement et esthétiquement.

Ainsi, l'art critique est nécessairement le fruit d'une négation esthétique interne ou externe. Toutefois l'art en tant que criticisme, celui qui en plus de structurer ses critiques avec le langage structuré propre à l'art, établit une relation de dialectique négative avec d'autres langages structurés, me semble être un art plus élaboré, exerçant son criticisme de manière plus exigeante. Il est clair que ces exigences appartiennent au domaine du rationnel et correspondent à tout langage structuré, et que par conséquent elles peuvent représenter un danger pour l'art en le rationalisant outre mesure, en le structurant de manière excessive, au risque d'étouffer la poïétique expérimentale dans le carcan d'un langage sédentarisant la critique au sein d'une structure rationaliste. C'est pourquoi l'art en tant que criticisme doit être capable de se nier esthétiquement lui-même afin d'éviter de se sédentariser dans la rationalisation absolue de ses critiques ; il doit être capable de nier esthétiquement, c'est-à-dire de critiquer les structures de ses propres critiques avec d'autres langages structurés ou avec la déstructuration de la critique, ou tout simplement avec les structures d'autres critiques. Bien entendu, cela ne signifie pas que l'art dans son ensemble doive être un criticisme. L'art est toujours une critique et un criticisme, mais tous les arts ne poïétisent pas le criticisme qui implique une autocritique structurée de l'art faite par l'art lui-même qui, pour ce faire, utilise esthétiquement les langages structurés des sciences en tant que sciences de l'art.

En définitive, l'art est un criticisme pour les artistes qui croient en l'émancipation de l'art à travers la dialectique négative et la contradiction esthétique au point de nier leurs critiques non structurées par l'autocritique structurée, au point de poïétiser leurs critiques à l'aide des langages structurés de la science, générant nécessairement une tension esthétique par rapport à l'utilisation de ces langages par la science elle-même. L'art est également un criticisme pour ceux qui croient non pas en la sédentarisation de l'indépendance de l'art, mais bien en l'émancipation constante à travers la « non dépendance »

de l'art, qui parvient au moins à atteindre quelques moments dimensionnels de liberté pour l'art lui-même.

—*Et toi, dans ton art, comment résumerais-tu le lien de l'Œuvre multiorgasmique collective avec la science ?*

—C'est un besoin esthétique de l'autocritique esthétique, de même que cette discussion avec toi.

À la suite de cette discussion avec le sociologue, j'ai réfléchi sur les conditions socio-historiques et les forces sociales auxquelles cet art a été constamment confronté. L'art biocritique en tant que criticisme ressemblait à cette communication à Quito en 2007, un art vagabond dans la dimension de la connaissance, comme un intrus, un clandestin en territoire étranger, ce territoire que l'on appelle la science.

Cet art que dans un premier temps j'ai appelé art biocritique et que je qualifie désormais d'art biocritique, était un criticisme qui jusqu'à cette communication de Quito en 2007 et ma discussion avec ce sociologue, avait été un art vagabond dans la dimension de la connaissance, déambulant entre métaphysique et idéalismes subjectifs et objectifs, les rationalismes abstraits et abstractionnistes de la corporalité et de la sexualité humaines ou les pensées et matérialismes historiques critiques envers le biopouvoir phallocentrique patriarcal, mais ce n'était pas encore un art versé dans la discussion dialectique entre la science et l'art.

Personnellement, je considère que les contacts institutionnels de l'Œuvre multiorgasmique collective (en tant que représentante de l'art biocritique) avec d'autres styles cognitifs et domaines de connaissances, définissent un processus vagabond, les interlocuteurs de cet art ayant bien souvent adopté une attitude de méfiance, refusant parfois l'idée même d'établir un dialogue entre la science et l'art. D'où les nombreuses déconvenues de cette œuvre, qui a été rejetée par la science un peu comme s'il s'agissait d'un immigré clandestin en territoire étranger, le territoire étranger qu'est la science pour l'Œuvre multiorgasmique collective.

Avec le recul, il me semble que l'*Œuvre multiorgasmique collective* a constitué une série d'actions individuelles et collectives, matérielles ou immatérielles menées avec effort et vigueur, et ayant reconnu les forces naturelles du corps et dépassé les forces sociales du biopouvoir phallocentrique patriarcal qui cherchent à régenter les usages du corps. De sorte qu'il me semble reconnaître dans cette œuvre collective non seulement un art courageux, mais aussi un sujet social corporellement esthétique et corporellement courageux, corporalisé par des sujets réels également courageux qui ont fait preuve de leur audace esthétique en niant le biopouvoir culturel des contextes socio-historiques au sein desquels ils ont vécu et se sont affirmés en tant que co-poïétisateurs du processus poïétique de cette Œuvre multiorgasmique collective.

RÉCIT No. 3
Oeuvre multiorgasmique.* Correspondance avec la corporalité abstraite du *Sujet Corporel avec des Besoins

I

« Personne ne peut trouver, après tout, dans les choses, même dans les livres, rien d'autre que ce qu'il sait déjà. Quand l'expérience ne vous a pas ouvert l'oreille à un sujet on reste sourd à ce qui s'en dit »[107]

Bonjour Madame,

Je suis la personne qui vous a écrit il y a un mois pour vous demander votre aide et davantage d'information sur votre Œuvre multiorgasmique. Avant de vous exposer les motifs de ce second courrier, je vous prie de m'excuser de mon insistance. Si je me permets de solliciter à nouveau votre aide, c'est parce que je viens de lire Marx, comme m'a incité à le faire une annotation manuscrite trouvée dans un ouvrage de Malinowski, et parce que cette lecture m'a apporté des éléments nouveaux qui me mènent de nouveau vers vous et votre Œuvre multiorgasmique.

Je serai navré que mon insistance puisse vous sembler le fruit d'une obsession pathologique, même si j'avoue que j'aurais sans doute moi-même pensé cela au regard du premier courrier que je vous ai envoyé, écrit sous le coup de l'urgence et de l'émotivité. J'espère néanmoins qu'en tant qu'artiste, vous pourrez comprendre la passion qui guide mes recherches, apparemment absurdes ou banales pour qui ne comprend rien aux recherches passionnées.

Laissez-moi également vous dire que la passion que je porte à mes recherches répond à l'impérieuse nécessité que je ressens de connaître mon propre moi. Cela m'encourage de savoir ce que je sais de l'histoire de mon Moi, et plus précisément des initiales de mon nom, dont j'ignorais depuis mon enfance à quoi elles correspondaient. Car ces trois initiales avec lesquelles j'ai signé le premier courrier que je vous ai envoyé sont tout ce que je connais de mon nom. Au début, durant mon enfance et mon adolescence, il me paraissait normal que l'on ne m'appelle que par mes initiales. J'en éprouvais même une certaine fierté, car mon nom ne ressemblait à celui de personne d'autre ; mais avec le temps, j'ai commencé à me poser des questions, d'abord par curiosité puis par nécessité, sur l'origine et le sens de ces initiales.

Je cherche sans doute un récit de l'histoire non officielle de mes racines. Et ce que je crains parfois, c'est de perdre de vue, au cours du processus de recherche, les objectifs mêmes de cette quête : le sens de mon Moi à travers mon nom, réduit à trois initiales. D'une certaine manière, j'ai parfois la sensation de l'avoir déjà perdu, malgré la structure simple et élémentaire de mon analyse. Le seul espoir qui me reste est de croire que vous pouvez m'aider à en découvrir le sens, et cet espoir est ravivé par la récente lecture que j'ai faite des Manuscrits économiques et philosophiques de Marx datant de 1844, où apparaît de nouveau une note manuscrite mentionnant votre Œuvre multiorgasmique à côté de mes initiales,

[107] Nietzsche, (1869)/1999 : 44.

qui dit ceci :

« Œuvre multiorgasmique :
L'homme est pour l'homme l'être suprême, ce qui aboutit à l'impératif catégorique de renverser tous les rapports dans lesquels l'homme est un être abaissé, asservi, abandonné, méprisable.
S.C.B. »

L'annotation en question a été rédigée avec la même écriture inconnue dont je vous avais parlé dans mon premier courrier. Cette écriture que j'ai retrouvée dans d'autres livres de ma bibliothèque, et qui m'intrigue parce qu'elle ne correspond pas à la mienne et surtout parce que les notes en questions sont rédigées sur des livres que je ne me souviens pas d'avoir lus.

Avant de continuer, il me faut préciser que je travaille à la Bibliothèque Intercontinentale depuis près d'un quart de siècle. Vous n'êtes pas sans savoir que cette bibliothèque possède la plus grande collection de livres imprimés au monde. Pour le plus grand bonheur de ceux qui, comme moi, ne se sont jamais habitués à la lecture numérique ou aux livres audios. Car je suis un amoureux du papier, et collectionneur de tout type d'art lié à ce support. J'aime toucher les pages des livres, les caresser en les lisant, c'est pourquoi les notes manuscrites dont je vous parle me fascinent. Et tout particulièrement celles qui sont annotées sur les livres des bibliothèques de sociétés et de cultures telles que celle de ce continent, où depuis une soixantaine d'années le fait d'annoter, de mutiler ou d'abîmer les livres imprimés des bibliothèques publiques est considéré comme un crime. Car comme vous le savez sans doute, dans ce pays la population âgée de moins de trente ans n'a plus recours aux livres imprimés dans le cadre de son éducation. Dès lors que les livres imprimés ont été considérés comme patrimoine de l'humanité, ils ont été regroupés au sein de collections spécialement conçues pour assurer leur conservation. C'est ainsi que les générations dont je vous parle ne connaissent les ouvrages imprimés qu'à travers les musées ou les archives spécialisées telles que celle de la bibliothèque où je travaille, qui est en outre responsable de la restauration des livres abîmés, mutilés, souillés de taches ou sur lesquels ont été annotés des commentaires ou des dessins manuscrits.

L'équipe de responsables de la révision des textes dont je fais partie a lu la quasi-totalité de la littérature conservée à la Bibliothèque continentale, et nous avons constaté qu'on ne trouve pratiquement plus d'annotations manuscrites sur les livres à partir de la date à laquelle la législation est entrée en vigueur. Car mon travail consiste précisément à détecter les dommages causés à ce patrimoine afin d'en assurer la restauration. On pourrait dire que la loi a mis fin à l'habitude d'annoter ou de mutiler les livres imprimés et que cette nouvelle attitude est définitivement entrée dans les mœurs de notre société. De même que l'on avait proscrit il y a quelques siècles certains types d'attouchements au nom de la loi, de la science et de croyances religieuses, cette loi a proscrit certains types de contacts avec le livre. Il ne reste plus que quelques ouvrages de bibliothèques privées qui n'ont pas encore été détectés par le gouvernement protecteur des livres imprimés, et notamment ceux de ma bibliothèque. Car comme vous n'êtes pas sans le savoir, la loi s'applique également à ces ouvrages. Et rares sont ceux

qui ont pu conserver les traces de l'ancien contact du lecteur avec nos livres, de manière clandestine, allant à l'encontre de la culture ambiante et de cette loi que certains d'entre nous continuent de percevoir comme portant atteinte à notre intimité.

Je dois également vous avouer que c'est ma passion pour l'anthropologie des marques et des mutilations sur les ouvrages imprimés qui m'a motivé à chercher de nouvelles annotations au sein des collections ayant échappé à la vigilance des États. C'est donc tout naturellement que j'ai songé à la bibliothèque familiale. Et c'est ainsi qu'en lisant chacun des ouvrages de la collection élaborée par mes mères, j'ai trouvé une page avec une note manuscrite qui incluait les initiales de mon nom. La première de ces annotations se trouvait dans les ouvrages intitulés L'irruption de la morale sexuelle *et* La fonction de l'orgasme *de Reich, la deuxième dans* La théorie scientifique de la culture *de Malinowski, et la troisième dans les* Manuscrits économiques et philosophiques *de Karl Marx.*

Par ailleurs, je dois vous dire que ces citations manuscrites sont très révélatrices pour moi, non pas tant par leur contenu que jusqu'à présent je ne comprends pas et que j'espère que vous m'aiderez à comprendre, mais en raison de l'acte créatif et poétique que constitue le fait pour un lecteur d'écrire et de laisser ainsi un témoignage de la première pensée que la lecture d'un ouvrage lui a inspirée. J'irais jusqu'à dire que c'est un acte de courage que d'oser de nos jours apposer sur un ouvrage imprimé la marque de quelque chose d'aussi personnel qu'une idée, une pensée et la trace du toucher, avec la calligraphie caractéristique des annotations manuscrites, dans les replis et même à travers les mutilations des feuilles. J'ai toujours été passionné par le sens anthropologique de ces annotations et de ces marques personnelles, au point que je conserve un registre photographique des images que le service de restauration a éliminées au sein de la Bibliothèque où je travaille. En ce qui concerne les notes manuscrites qui se trouvent dans les ouvrages de ma propre bibliothèque, ma passion n'a fait que croître depuis que j'y ai trouvé les initiales de mon nom, dont le sens ne m'avait pas préoccupé jusqu'alors, peut-être par habitude ou parce que le rythme de la vie et les obsessions personnelles m'avaient poussé à ignorer ce désir de savoir ce que pouvait signifier quelque chose d'aussi personnel que mon propre nom.

Sachez que je considère les annotations, les marques, les dessins et même les pliures et les mutilations des livres de papier comme une sorte de legs humain transhistorique. Et cela est particulièrement vrai lorsque l'on s'aperçoit qu'une autre personne a été touchée ou inspirée au point de faire un commentaire sur la même page ou le même fragment de texte qui nous a personnellement touché ou inspiré en lisant le même livre. Cela s'apparente à une quête de coïncidences amoureuses.

Quoi qu'il en soit, dès que notre équipe détecte de telles annotations au sein du patrimoine protégé, celles-ci sont éliminées au moyen d'un traitement spécial de restauration des ouvrages sur papier. Et en ce qui me concerne, j'ai au moins la chance de pouvoir vivre cette rencontre avec des lecteurs inconnus à travers leurs notes manuscrites avant qu'elles ne soient éliminées par le service de restauration. Et c'est précisément ce genre de lien que je me suis employé à

chercher dans certains ouvrages de ma bibliothèque. Mais jamais je n'aurais imaginé trouver tant d'annotations rédigées avec la même écriture inconnue, et encore moins que cette personne inconnue eût écrit les initiales de mon nom dans plusieurs de ses réflexions annotées sur les pages de ce patrimoine familial. Je connais les écritures de mes mères – anciennes propriétaires et créatrices de cette bibliothèque – qui n'achetaient pas de livres d'occasion, en raison des restrictions imposées par la loi de protection mondiale sur les ouvrages imprimés. Je m'attendais naturellement à trouver des notes rédigées par l'une de mes mères dont je connaissais l'écriture, mais il n'en fut pas ainsi.

Vous vous demandez peut-être quel intérêt puis-je avoir pour ces marques sur les livres. Hé bien laissez-moi vous dire qu'au fil du temps et de mes recherches – et grâce notamment aux nombreuses annotations que j'ai eu l'occasion de découvrir sur des ouvrages imprimés –, j'en suis arrivé à la conclusion que ces notes permettent bien souvent une sorte de fusion entre les différents lecteurs d'un livre, à travers l'acte de lecture et le contact avec l'ouvrage lui-même. Je crois que l'encre de la note manuscrite versée sur le papier et le papier du livre lui-même sont la matérialisation d'une sorte de coït entre deux pensées : celle de l'auteur et celle du lecteur, voire même celle d'un lecteur avec un autre lecteur. Dans ce cas, l'acte coïtal se matérialise à travers des annotations manuscrites du lecteur, lorsque celui-ci dépasse le niveau visuel de la lecture des mots ou le sens du toucher en caressant le papier et parvient ainsi à s'unir – intimement – à la pensée de l'autre auteur – du livre ou des annotations soulignées – à travers ses propres notes manuscrites. Enfin, le même acte coïtal peut également se produire entre l'auteur des notes manuscrites et un nouveau lecteur.

J'accorde une grande importance à la lecture des ouvrages imprimés car il va de soi que je fais une interprétation romantique de l'acte de lire. Selon cette analogie, le livre de papier symbolise la chair – en principe – du corps de l'auteur, mais aussi celle du lecteur, dès lors que celui-ci écrit en marge de l'œuvre. Il ne s'agit aucunement d'un viol du corps ni de la chair de qui que ce soit. Il s'agirait plutôt métaphoriquement d'un acte d'auto-tatouage, dans la mesure où il est réalisé dans le cadre de l'acte intime de la lecture, au sein duquel s'établit un lien entre les idées partagées. Un lien non pas entre un émetteur actif et un lecteur passif, mais entre deux personnes ayant établi une discussion. Ainsi le lecteur pourrait fort bien écrire une autre œuvre – littéraire ou non – en réponse à sa lecture. Je crois par conséquent que les notes manuscrites synthétisent l'alchimie de la rencontre, l'enchaînement de deux esprits dans des dimensions spatiales et temporelles différentes, au sein d'un espace temporel réduit à l'instant.

L'annotation manuscrite pourrait également être interprétée comme un murmure en marge du texte, un geste d'amour ou de séduction du lecteur envers le livre. Un acte de lecture qui se corporalise en un baiser lascif ou un coït charnel, lorsque l'encre et le papier s'unissent. Je considère poétiquement qu'un livre ouvert est un corps disposé au plaisir, exposant une bouche, un vagin, un anus, un nombril ou tout orifice corporel offert à celui qui le lit, succombant à la pulsion – primaire ou secondaire – de pénétrer dans sa chair de papier, afin de créer et donner *du plaisir à travers l'acte d'écrire. Je parle d'un plaisir corporalisé pour celui qui écrit en même temps qu'il lit.*

Je pense au livre ouvert comme à un orifice charnel, une conjoncture physique et sensuelle, un enchaînement de la pensée de l'auteur et de celle du lecteur critique, réflexif et sensible. Tout cela, sans considérer la moindre prédisposition analogique entre un corps féminin et un livre ouvert, mais en me plaçant plutôt dans une perspective qui va au-delà du genre, où le livre ouvert est la représentation de n'importe quel orifice charnel du corps humain, qui ne correspond d'ailleurs pas forcément au genre de l'auteur. Personnellement, j'aime cette interprétation lascive des annotations manuscrites sur les livres imprimés car je trouve que c'est un acte de courage que de les écrire, particulièrement si l'on prend en compte la législation répressive à cet égard. Et j'ai toujours admiré la bravoure.

Il faudrait également prendre en compte la dimension poétique des marges d'un livre imprimé. Les marges sont des espaces en blanc qui peuvent être interprétés comme des silences ou comme l'espace personnel du texte. Mais elles peuvent également être vues comme la nudité du livre, de la pensée de l'auteur et – pourquoi pas – de son corps, de sa raison. C'est ainsi que, dans cette perspective qui est la mienne, j'ai entrepris de chercher un indice pouvant m'aider à déchiffrer le sens de mes trois initiales dans les livres de la bibliothèque familiale. Car il est possible que mon nom caché derrière ces trois initiales me soit révélé par la lecture de ce patrimoine.

Lorsque j'ai trouvé ces notes manuscrites rédigées avec une écriture que je ne reconnaissais pas, j'ai pensé qu'il s'agissait peut-être d'une pseudo calligraphie inventée par l'une de mes mères afin d'éviter les sanctions de la loi, même si dans un premier temps cette loi ne concernait pas les livres privés. Toujours est-il que je trouve fort étrange cette utilisation d'une même écriture dans différentes annotations effectuées sur des ouvrages de la bibliothèque familiale, alliant mes initiales au nom de votre Œuvre multiorgasmique. Car quel pourrait être le lien entre mon nom et votre œuvre, si je n'en n'avais jamais entendu parler avant de lire ces annotations ?

En espérant pouvoir compter sur votre aide,

Très cordialement.

S.C.B.

En achevant de lire ce courrier je trouvai de nouveau ses initiales, dont était également composée son adresse électronique. Sa quête d'identité me semblait certes quelque peu obsessionnelle, mais pas anormale du tout. Chacun a ses obsessions. Certains, plus conscients que d'autres, les acceptent et vivent avec elles ; d'autres survivent malgré ou grâce à elles. Moi aussi j'ai des obsessions qui se sont spécialisées, transformées, mutilées et accentuées à travers ma propre biographie. Quoi qu'il en soit, le sujet de ce courrier n'était pas ces obsessions, mais bien les annotations manuscrites dans les livres de la bibliothèque familiale de S.C.B., et le possible lien entre leur sens et l'Œuvre multiorgasmique. Or d'après ce que j'avais lu dans son dernier courrier, son insistance sur l'existence d'un tel lien

ne me paraissait pas insensée. Son besoin d'en savoir plus était évident, tout comme mon besoin d'assouvir sa soif de connaissance en lui apportant une réponse, qu'elle soit destinée à décourager de futures insistances ou au contraire à raviver ses espoirs.

C'était moi qui me demandais maintenant : Que faisait le titre de mon œuvre – ce travail qui a envahi 6 ou 7 agendas annuels ayant atterri dans la corbeille à papier – dans une annotation manuscrite sur le livre d'une bibliothèque familiale inconnue ? Mon interlocuteur avait peut-être raison en pensant que je pourrais me souvenir de quelque chose qui lui permette d'identifier l'auteur inconnu des annotations, et ainsi contribuer à déchiffrer le sens des trois initiales de son nom.

Il était clair pour moi que la personne qui m'avait envoyé ce courrier ne savait rien de l'Œuvre multiorgasmique, dont elle ne connaissait même pas le nom avant de l'avoir lu dans ces annotations – apparemment anonymes – sur des livres de sa bibliothèque familiale, pas plus qu'elle ne me connaissait moi, ou du moins c'est ce qu'elle avait voulu me laisser entendre dans ses courriers. Qui était cette personne ? Et qu'attendait-elle de moi ? Elle me demandait de l'aider à connaître l'Œuvre multiorgasmique, alléguant être à la recherche des racines de son « propre moi », de son identité ou du sens de son nom. Cherchait-elle à savoir quelque chose de plus de ce que je supposais qu'elle savait sur ses géniteurs ? C'est ce que je croyais comprendre. Je ne sais pas ce qui m'a poussé à investir mon temps dans cette quête, prêtant une attention charitable à la mémoire d'une personne dont je ne connaissais rien d'autre que les trois initiales de son nom. J'imagine simplement que son besoin de se retrouver, se souvenir ou de se reconnaître m'a paru digne de foi. Peut-être parce que cela me rappelait que moi aussi je pouvais avoir oublié une partie de cette expérience dans l'Œuvre multiorgasmique.

II

Chère madame,

Je vous prie encore une fois d'excuser mon insistance. Je n'ai pas encore reçu de réponse à mon deuxième courrier, mais je me permets néanmoins de vous écrire pour la troisième fois afin de vous faire part des dernières découvertes que j'ai faites dans le cadre de ma recherche. En effet, l'œuvre de Reich m'a mené à celle de Marx, qui fait également partie de la collection de la bibliothèque familiale. J'ai ausculté en détail l'œuvre de Marx et je suis tombé sur une édition de 1867 du Capital *en reliure cartonnée, mutilée à l'intérieur. En ouvrant la reliure rigide de cet ouvrage de Marx, j'ai trouvé un espace en creux traversant toutes les pages du livre. Dans cet espace se trouvait un autre ouvrage de Marx intitulé* Critique de la Philosophie du droit de Hegel*, publié à Paris en 1844, et à la page 85 de celui-ci – c'est du moins ce que je suppose car le coin de la page où figurait le numéro est écorné – j'ai trouvé un mouchoir en papier jetable. J'ai enlevé le mouchoir un peu rigide – sûrement un effet du temps – et légèrement froissé, comme s'il avait été utilisé ou mouillé et néanmoins conservé ainsi pressé entre les pages de ce livre de manière intentionnelle. Sur le mouchoir j'ai trouvé des mots écrits avec la même écriture anonyme dont j'espère découvrir l'auteur afin d'en savoir davantage sur le sens de mon nom résumé dans ces trois mystérieuses initiales. On pouvait y lire cette note manuscrite :*

« Œuvre multiorgasmique :
A contraris : Nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu
S.C.B. »

Sur le même mouchoir, j'ai également trouvé un numéro de page ainsi qu'un numéro de référence ne correspondant pas à la bibliothèque familiale, et que j'ai cherché par curiosité dans les archives de la bibliothèque où je travaille. Or j'ai trouvé cette référence dans les listes numérisées : elle correspondait à un ouvrage de Theodore W. Adorno, intitulé Théorie esthétique*.*

Par ailleurs, sur le registre numérique apparaissent quatre éditions de cet ouvrage : une en allemand, une en français et deux autres en espagnol. L'exemplaire allemand est une édition de 1970, le second exemplaire une édition française de 1974 et les deux autres correspondent à une édition espagnole de 2005. J'ai révisé les éditions traduites en espagnol et aucune ne contient d'annotation manuscrite, pas plus que l'exemplaire allemand. En fait, la référence sur le mouchoir jetable correspondait à l'édition française, or il se trouve que cet exemplaire a été perdu, peut-être à l'intérieur même de la bibliothèque, ou plus probablement à l'extérieur.

J'ai donc entrepris de chercher dans toutes les bibliothèques de livres imprimés de la ville, et j'ai trouvé quelques exemplaires de la première édition française de l'ouvrage d'Adorno. Mais aucun de ces exemplaires ne contenait d'annotation. Or le seul exemplaire manquant de cette édition référencé dans les archives des bibliothèques publiques est précisément celui de la bibliothèque où je travaille. Et on m'a confirmé que le livre avait été perdu à la suite d'un prêt à domicile. Mais je n'ai pas pu obtenir le nom de la personne ayant sollicité ce prêt, seulement la date à laquelle elle l'avait

fait. J'ai donc fait les démarches nécessaires afin de présenter une demande d'information confidentielle auprès de la MIPHBP (Magistrature Intercontinentale des Patrimoines Historiques et Bibliographiques et du Papier) afin de recevoir l'autorisation me permettant d'obtenir le nom et le domicile de la personne qui a sollicité – il y a plus de vingt ans – le prêt de l'édition de 1974 de la Théorie esthétique *d'Adorno, et qui n'a jamais rendu cet exemplaire à la bibliothèque.*

Ces démarches sont imposées par la vieille bureaucratie du Système national de libération éducative, dont les bibliothèques d'ouvrages imprimés sur papier n'ont jamais réussi à s'affranchir. Une fois déposée la demande, je dois attendre l'autorisation qui me permettra d'accéder à l'information confidentielle sur la personne ayant sollicité ce prêt, qui est sans doute également l'auteur des annotations manuscrites. Les employés administratifs chargés de la réception des demandes spéciales m'ont dit qu'il me faudrait attendre deux ou trois semaines avant d'avoir une réponse. Mais en tant que fonctionnaire appartenant à la bureaucratie intercontinentale, je peux vous assurer que – dans le meilleur des cas – cette demande ne recevra pas de réponse avant trois semaines.

Par ailleurs, il me semble que la note écrite sur le mouchoir jetable que j'ai trouvé dans l'ouvrage de Marx est un élément de plus attestant que l'auteur inconnu des annotations manuscrites a été lié, a participé ou a eu l'intention de participer à l'Œuvre multiorgasmique. Et je continue à croire que cette personne inconnue est en mesure de m'aider à découvrir le sens des trois initiales de mon nom et à retrouver des traits de mon Moi oublié.

Très cordialement

S.C.B.

III

Quelques jours plus tard et avant que ne se soient écoulées les trois semaines escomptées par S.C.B. pour recevoir une réponse de la *Magistrature Intercontinentale des Patrimoines Historiques et Bibliographiques et du Papier* concernant l'identité de la personne qui avait emprunté sans jamais la rendre l'édition française de la *Théorie esthétique* de Theodor Adorno à la Bibliothèque Intercontinentale, je reçus un autre courrier de S.C.B.

Madame,

Je désire vous informer que je suis tombé sur un paragraphe d'une œuvre de Wilhelm Reich encadré par un lecteur, à côté duquel se trouve une annotation rédigée avec l'écriture qui m'intrigue. Je me suis en outre aperçu qu'il y avait un objet entre les pages. La citation du texte original encadrée à la plume dit ceci :

> « …distinction nette entre les pulsions primaires, déterminées par la bioénergie, et les pulsions secondaires, d'origine culturelle… »[108].

Et voici l'annotation manuscrite :

« Œuvre multiorgasmique
Mémoire du Corps et Mémoire de l'Esprit
Autopoïétique corporelle & construction sociale du corps
S.C.B. »

Quant à l'objet qui se trouvait entre les pages, il s'agit d'un mouchoir jetable avec une tache et la note manuscrite suivante :

« *Œuvre multiorgasmique:*
Je suis si mon corps est
Je suis si je suis capable de (me) donner du plaisir
Dialectique du plaisir ?
S.C.B »

Je vous serais reconnaissant de bien vouloir m'aider à découvrir le lien qui existe entre ces citations ou le sens qu'elles pourraient apporter à mes initiales. Qu'est-ce que la « Mémoire du Corps » ? Et qu'est-ce que la « Mémoire de l'Esprit » ? Que signifient toutes ces citations en latin associées aux pensées de Marx, Reich et Malinowsky à côté mes initiales ? Je me pose tant de questions et je n'ai pu jusqu'à présent faire autre chose que lire sans répit, mais je n'ai rien trouvé dans mes lectures qui puisse m'aider à éclairer le sens de mon nom. Aidez-moi s'il vous plaît.

Bien cordialement,

S.C.B.

---

[108] Reich 1972 : 12.

IV

M. ou Mme S.C.B.

Je tiens tout d'abord à vous préciser qu'il n'y a pas eu une seule Œuvre multiorgasmique, mais deux. La première a été individuelle et la deuxième collective. Par ailleurs, j'aimerais essayer de répondre à vos questions et la seule chose qui me vient à l'esprit, c'est de tenter d'élucider avec vous les significations possibles des annotations manuscrites en relation avec les Œuvres multiorgasmiques, ce qui soit dit en passant ne correspondra pas forcément aux significations découlant du lien entre les annotations manuscrites et les initiales de votre nom.
Je commencerai donc par vous dire ce que pourrait signifier à mes yeux l'annotation que vous m'avez retranscrite dans votre second courrier, celle qui se trouvait dans l'ouvrage de Marx datant de 1844 et intitulé *Manuscrits économiques et philosophiques* :

« *Œuvre multiorgasmique :*
L'homme est pour l'homme l'être suprême, ce qui aboutit à l'impératif catégorique de renverser tous les rapports dans lesquels l'homme est un être abaissé, asservi, abandonné, méprisable.
S.C.B » (Marx)

Pour comprendre cette citation, il me semble important d'évoquer l'ouvrage dans lequel Wilhelm Reich affirme qu'à la formation du caractère et de la sexualité du sujet participent aussi bien des pulsions culturelles que des pulsions physiologiques. De sorte que si l'Œuvre multiorgasmique individuelle a été créée à partir de la bioénergie, cette énergie représentait conceptuellement la mémoire du corps et de la corporalité. Je dois vous dire que pour l'art biocritique, tout corps manifeste – tôt ou tard – son besoin de se souvenir, sa mémoire. En effet, la bioénergie n'est pas autre chose : une mémoire et un souvenir du corps, une mémoire régie par des lois différentes de celles de la raison. Or pour comprendre ces lois, il faut interroger le corps. Et pour interroger le corps, il faut utiliser le langage du corps : la sexualité. Car même si celle-ci est dimensionnellement construite par la culture, tout corps conserve un halo de liberté, une liberté nécessaire. Car le corps produit de la bioénergie, une mémoire qui a besoin de resurgir à travers l'expérience, l'expérience sexuelle ou corporelle, et lorsque que l'on refoule la mémoire corporelle, le corps et la raison tombent malades. C'est pourquoi je considère que « l'impératif catégorique de renverser tous les rapports dans lesquels l'homme est un être abaissé, asservi, abandonné, méprisable » est un impératif marxiste qui, si on l'appliquait au sujet de l'Œuvre multiorgasmique, concernerait le corps de ce sujet. Ainsi, l'art biocritique pourrait être résumé en ces termes :

« *L'homme est pour l'homme l'être suprême, ce qui aboutit à l'impératif catégorique de renverser tous les rapports dans lesquels* ***son corps*** *est un être abaissé, asservi, abandonné, méprisable.* »

Cet impératif catégorique marxiste renvoie au corps des sujets ayant participé à l'Œuvre multiorgasmique collective et qui à cette occasion se sont souvenus et/ou ont permis aux autres de se souvenir de la mémoire du corps humain. Peut-être est-ce votre cas ou celui de l'une de vos mères, quoi qu'il en soit c'est assurément le cas de l'auteur des annotations manuscrites comprenant les initiales de votre nom.

Par ailleurs, je me permets d'affirmer que ce précepte marxiste appliqué à l'Œuvre multiorgasmique collective décrit un art biocritique, qui s'oppose à tout ce qui abaisse, asservit, abandonne et méprise le corps de tout sujet, qu'il ait ou non participé à cette œuvre.

Au sein de l'Œuvre multiorgasmique, aussi bien individuelle que collective, il me semble reconnaître la revendication du corps humain liée à ce précepte marxiste, une plainte face au silence qui lui est imposé, une doléance non seulement biologique ou physiologique, mais aussi phénoménologique adressée par le corps au sujet, puis par le sujet aux autres sujets, ainsi qu'à tout système ou culture dont l'hétéronomie entend passer sous silence la corporalité en la taxant de langage abject, limitant ses pensées et sa capacité à se croire capable de créer quoi que ce soit au-delà du carcan de la reproduction humaine, de créer une œuvre humaine liant le corps à l'esprit créatif que chaque mortel porte en lui dès la naissance, l'audace du novice, la rébellion fougueuse de la jeunesse et le besoin de s'affirmer de quiconque ose se lancer dans une aventure qui pourrait paraître aberrante au regard de ce que tous considèrent comme la *loi naturelle* régissant l'être humain.

De plus, il me semble que pour reconnaître les doléances du corps face au silence qui lui est imposé, il est non seulement indispensable de reconnaître les plaintes d'ordre biologique et physiologique, mais il faut également reconnaître – et cela est légitime aux yeux des sciences humaines et sociales – que cette mise sous silence du corps est une hétéronomie, une stigmatisation du corps et de ses manifestations physiologiques visant avant tout à le contrôler.

C'est, me semble-t-il, ce que revendiquaient à travers leurs corps les participants à l'Œuvre multiorgasmique collective, en offrant leurs témoignages physiques et oraux afin de critiquer ce carcan social qui réprouve l'autoérotisme et l'orgasme comme méthode et manifestation de la capacité et du besoin poïético-cognitif de plaisir sexuel de tout être humain, un plaisir qui renvoie au plaisir de créer toute sortes de choses, non seulement des orgasmes mais aussi une connaissance du corps, *à partir* du corps et *sur* le corps, comme par exemple la découverte fragmentaire de son propre Moi, etc.

J'en profite pour vous informer du fait que j'ai trouvé dans ma bibliothèque personnelle une édition française de la *Théorie esthétique* de Théodore Adorno, datant de 1974. En la révisant, j'ai découvert une annotation manuscrite entre deux pages séparées par une feuille de papier, apparemment

un morceau de page d'un autre livre portant le numéro 85. Sur ce bout de page, j'ai trouvé la note manuscrite suivante :

> « *…comme la nervure porte la feuille du dedans, du fond de sa chair, les idées sont la texture de l'expérience*… »[109]

Et sur la page signalée par cette feuille, le passage suivant du texte d'Adorno était souligné :

> « …*la construction renonce à ce qui est organique parce que cela semble illusoire. Dans sa généralité quasi logique, le sujet est celui qui réalise cet acte… L'un des aspects les plus profonds de l'esthétique de Hegel est d'avoir connu cette relation véritablement dialectique bien avant le constructivisme, et d'avoir cherché le succès subjectif de l'œuvre d'art là où le sujet disparaît en elle*. »[110]

En espérant que cette information soit utile à votre recherche,

Bien cordialement,

Esmeralda

P.S. : « A contrario/contradiction esthétique : Nous n'avons d'autre choix que de continuer à nous échapper esthétiquement de toute sédentarisation »

[109] Merleau-Ponty, 1964 : 159.
[110] Adorno, 1945 : 83.

ESSAI.
Fonction esthétique du *récit création* pour l'art biocritique.

Fonction esthétique du *récit création* pour l'art biocritique.

Un *récit création* – ou narration de la création – pourrait logiquement être interprété comme la description du processus évolutif d'une création, quelle qu'elle soit. Qui plus est, s'agissant du *récit création* d'une œuvre d'art biocritique, on pourrait également concevoir ce *récit création* comme une description du processus poïétique d'une biocritique ou d'une pensée biocritique poïétisée en tant qu'œuvre d'art.

Ainsi, l'art biocritique étant un art qui a besoin de structurer ses critiques afin de se légitimer esthétiquement en tant qu'art critique, on pourrait s'attendre à un *récit création* purement descriptif ou « scientifiquement objectif » du processus créatif d'une œuvre d'art biocritique. Or en ce qui concerne l'art biocritique, la création artistique – c'est-à-dire l'œuvre d'art et son processus poïétique – est une critique esthétique (interne ou externe) envers le biopouvoir qui s'exprime aussi bien dans l'art lui-même que dans le contexte socio-historique au sein duquel cet art est poïétisé.

Car l'œuvre d'art biocritique établit nécessairement un lien de dialectique négative entre l'art qui critique le biopouvoir et le trait du biopouvoir que cet art critique, trait qui peut aussi bien être interne qu'externe à l'art lui-même. Il en ressort que l'exercice critique d'une œuvre d'art biocritique porte sur la réalité de la présence socio-historique de ce dernier, ou sur sa présence au sein d'un art déjà poïétisé, en ce qui constitue alors une autocritique. C'est de cette distinction entre les différentes fonctions d'un récit création que découle la définition de sa fonction esthétique pour l'art critique en général, et plus particulièrement pour l'art biocritique. Cela ne signifie pas pour autant qu'un récit création doive nécessairement opter pour une critique de la réalité ou une autocritique de l'art. Cet essai propose une réflexion sur la viabilité d'une définition du *récit création* en tant qu'*œuvre d'art* dont la fonction et l'intention esthétique prioritaire est l'*autocritique* de l'art, c'est-à-dire la critique d'une œuvre d'art qui prétend relever d'un art biocritique.

Dans le cadre de cette réflexion sur la fonction esthétique du récit création, l'autocritique est illustrée par le concept éclairant d'« œuvre ennemie mortelle » d'une autre œuvre, emprunté à la Théorie esthétique de Theodor Adorno ; ce concept permet de définir ce qu'est une œuvre d'art critique – et le récit création d'une œuvre d'art biocritique – comme un art dont la loi de mouvement est une dialectique négative, revitalisée par des liens de négation et de contradiction esthétique entre des processus créatifs qui produisent une tension esthétique entre différentes œuvres d'art et entre ces œuvres d'art et la réalité qu'elles critiquent. En effet, si Adorno a écrit : « *une œuvre d'art est l'ennemie mortelle d'une autre* »[111], je propose pour ma part d'interpréter le récit création d'une œuvre d'art biocritique comme l'ennemi mortel de l'œuvre à laquelle ce récit se réfère, considérant le concept illustratif d'« œuvre ennemie mortelle » comme le résultat poïétique de la négation et de la contradiction esthétique, et comme l'expression du lien de tension esthétique que toute œuvre d'art biocritique établit vis-à-vis de

[111] Adorno, (1970)/2004 : 55.

ce qu'elle critique, et que tout artiste établit entre un récit création et son art. On pourrait dès lors définir le récit création comme la *narration esthétique de la création artistique d'une critique poïétisée en tant qu'œuvre d'art*. Il convient toutefois de poursuivre notre réflexion.

***

Narrer, nous dit le dictionnaire de l'Académie royale espagnole, c'est « raconter, relater ce qui est arrivé, un fait ou une histoire fictive ». Or cela ne permet pas de définir la fonction esthétique d'un récit création, car l'œuvre d'art à laquelle se réfère un récit création n'est pas un fait ou une histoire fictive, mais une œuvre bien réelle. Or bien qu'il s'agisse d'une œuvre réelle, ou plus précisément du processus créatif d'une œuvre d'art biocritique réelle, force est de constater que l'action d'un artiste concevant le récit création de l'une de ses œuvres ne se réduit pas à « raconter, relater ce qui est arrivé » au cours du processus de création de l'œuvre, en tant que dialectique négative d'une œuvre d'art biocritique : l'exercice de la narration dans un récit création correspond certes à « raconter, relater ce qui est arrivé », mais de manière *esthétique*, ce qui revient non seulement à *raconter*, mais aussi et surtout à *critiquer*, c'est-à-dire à générer davantage de dialectique négative en narrant esthétiquement la dialectique négative déjà créée ou revitalisée par l'œuvre d'art à laquelle on se réfère. Il s'agit là d'un exercice d'autocritique qui scelle le caractère esthétique de l'action même de narrer.

Selon l'interprétation aesthétique de la définition de *narrer* donnée par le dictionnaire de l'Académie royale espagnole, un récit création en tant que simple « narration de la création » se limiterait à l'action de *narrer la création d'une œuvre d'art*, réduisant ainsi le lien entre le récit création et l'œuvre narrée à un simple lien de *reproduction*, à une sorte de copie de ce qui est arrivé. Or il ne s'agit pas là d'un lien esthétique, car la simple reproduction ou copie est une action qui sédentarise l'art biocritique, et qui ne revitalise aucunement la dialectique négative. En effet, une narration se bornant à « raconter, relater ce qui est arrivé » ne serait pas le fruit d'une dialectique négative, et ne génèrerait aucune tension esthétique ni ne revitaliserait la dialectique négative interne ou externe à l'art auquel appartient l'œuvre narrée.

Le récit création ne peut pas non plus être interprété comme la *description de la création* ou la description d'une œuvre d'art. Le dictionnaire de l'Académie royale espagnole définit l'action de *décrire* comme l'action de « *représenter* quelqu'un ou quelque chose à l'aide du langage, en se référant ou en expliquant ses différentes parties, qualités ou circonstances ». Or *représenter* signifie « présenter à l'esprit ou à l'imagination à l'aide de mots ou de figures ; substituer une autre personne ou une entité ; être l'image ou le symbole d'une chose, ou l'imiter et/ou lui ressembler parfaitement ». Ces actions ne correspondent aucunement à une revitalisation de la dialectique négative de l'art biocritique, dans la mesure où elles ne sont l'expression ni n'impliquent une quelconque négation ou contradiction esthétique entre le récit création et l'œuvre d'art.

L'action de raconter esthétiquement et de manière créative un processus créatif implique non pas une réitération ou une répétition de la création esthétique –

comme s'il s'agissait d'une photocopie ou d'une émulation du processus créatif –, mais bien la *poïétisation narrative* de la critique d'un processus créatif déterminé. Ainsi, celui qui narre un processus créatif peut certes décider de se limiter à une description, mais il peut tout aussi bien réaliser un *récit création*, ce qui l'amènera à poïétiser une critique créative du processus créatif d'une œuvre d'art.

Ainsi, l'art biocritique étant un art qui a parfois besoin de structurer ses critiques afin de revitaliser sa loi de mouvement, c'est-à-dire la dialectique négative, pour se légitimer esthétiquement en tant qu'art biocritique, on pourrait défendre l'idée d'un *récit création décrivant objectivement* le processus de création de l'œuvre d'art faisant l'objet d'une narration esthétique. D'un point de vue scientifique, une telle interprétation du *récit création* en tant que description objective correspondant à l'approche méthodologique d'un processus de recherche scientifique serait applaudie, précisément en raison de l'objectivité de cette narration. Néanmoins, et bien que l'objectivité, si chère à la science, de la narration d'un processus créatif puisse également constituer une partie ou la totalité du récit création d'une œuvre d'art, ce dernier ne remplirait sa fonction esthétique que dans la mesure où ladite objectivité scientifique servirait de critique à l'art que ce récit création « décrit ». En somme, le récit création d'une œuvre d'art critique est nécessairement une critique de la critique poïétisée en tant qu'œuvre d'art.

En effet, une description objective du processus créatif d'une œuvre d'art quelle qu'elle soit ne peut remplir sa fonction esthétique que lorsque cette objectivité scientifique sert à critiquer l'art et à faire l'autocritique de l'exercice de l'artiste qui a créé l'œuvre et qui est en train d'en écrire le récit création. D'une certaine manière, un récit création s'apparente à une psychanalyse de l'art, une réflexion incarnée de l'artiste sur ses propres processus créatifs. Une réflexion qui cherche essentiellement à déterminer si l'art dont elle narre les processus créatifs est effectivement un art biocritique.

En résumé, on peut observer dans un premier temps que la nature esthétique du récit création d'une œuvre d'art biocritique l'amène à produire une tension esthétique entre ce récit et l'œuvre narrée, afin de revitaliser ainsi la dialectique négative qui est la loi de mouvement de cet art. Ainsi, si selon la théorie esthétique de Theodor Adorno, ce qui produit une tension esthétique au sein d'une pensée esthétique, c'est précisément la *critique*, qui est la *négation* et la *contradiction esthétique* entre la pensée critique et ce qu'elle critique, alors on peut dire que ce que l'art biocritique requiert d'un récit création afin de revitaliser sa loi de mouvement, ce n'est ni la *narration* ni la *description* de ses œuvres d'art, ni toute autre action ne produisant pas de tension esthétique, mais bien une action représentant une négation, une contradiction et une tension esthétiques inhérentes à l'exercice de la critique au sein de l'art.

Le dictionnaire de l'Académie royale espagnole définit notamment l'action de critiquer comme le fait de « juger des choses, en se fondant sur les principes de la science ou sur les règles de l'art ». On peut certes alléguer que la fonction essentielle de tout récit création est de « juger en se fondant sur les règles de l'art », néanmoins dans le cas de l'art biocritique, la fonction esthétique d'un récit création n'est pas seulement de critiquer *à l'aide des* « principes de la science ou

des règles de l'art », mais aussi et surtout de critiquer ces principes de la science et/ou ces règles de l'art. C'est là la fonction esthétique fondamentale du récit création de l'art biocritique : être une critique mais aussi une autocritique de l'art.

En termes d'*ontologie esthétique de l'art biocritique,* le *récit création* répond au principe thanatologique qui met en évidence la spirale ontologico-esthétique de tout art qu'est le criticisme. En d'autres termes, tout *récit création* est la poïétique d'une contradiction esthétique qui émancipe l'art biocritique de sa sédentarisation dans la structuration de la critique, qualifiée par Adorno de « continuité historique des dépendances de l'art » [112]. Adorno écrit à cet égard : « *Le contenu de vérité des œuvres d'art fusionne avec leur contenu critique. C'est pourquoi elles se critiquent aussi mutuellement. C'est cela, et non pas la continuité historique de leurs dépendances, qui unit les œuvres d'art entre elles : « une œuvre d'art moderne est l'ennemie mortelle de l'autre* »[113]. Ainsi, un récit création est également l'ennemi mortel de l'œuvre qu'il « narre » esthétiquement. C'est la seule position du récit création qui permet de revitaliser la dialectique négative de l'art biocritique et qui explique sa capacité de négation esthétique.

Car la « continuité historique des dépendances de l'art » représente un risque de sédentarisation pour tout art biocritique, c'est pourquoi tout récit création d'une œuvre d'art biocritique est l'« ennemi mortel » de l'œuvre qu'il narre esthétiquement, et non une répétition descriptive de celle-ci. Selon cette perspective esthétique, le récit création est la version artistique d'une discussion habermassienne entre l'œuvre narrée et le récit création qui la narre, dans la mesure où celui-ci est lié à l'œuvre en question par un lien de contradiction et de négation esthétique, sur la base d'une argumentation critique et esthétique exprimée à l'aide d'un langage artistique (qu'il soit littéraire, pictural, de *performance*, etc.).

C'est pourquoi la meilleure définition de ce qu'est un récit création serait sans doute : « narration esthétique de la création artistique d'une critique poïétisée en tant qu'œuvre d'art », car il s'agit avant tout d'un exercice esthétique, réalisé par l'artiste lui-même, par l'auteur d'une œuvre d'art. Par conséquent il ne faut pas perdre de vue que la narration créative d'une œuvre d'art biocritique est en soi un processus créatif, qu'il s'agit également d'une œuvre d'art biocritique poïétisée par l'artiste lui-même en tant que matérialisation d'une autocritique de son art.

Ainsi, le récit création d'une œuvre d'art biocritique étant lui-même une œuvre d'art biocritique, cette narration esthétique d'une œuvre répond logiquement aux besoins esthétiques de toute œuvre d'art biocritique, c'est-à-dire aux sept principes revitalisant la dialectique négative au sein de l'art biocritique : 1) le Principe de contradiction et de négation esthétique ; 2) le Principe d'autreté ; 3) le Principe historico-dialectique ; 4) le Principe d'autonomie ; 5) le Principe poïétique ou de réflexivité déconstructive ; 6) le Principe de tension esthétique et 7) le Principe nihiliste. Tous ces principes sont liés entre eux et se poïétisent dialectiquement les uns les autres afin de définir le contenu critique des œuvres d'art et, dans ce cas concret, du récit création. De sorte que tout récit création

[112] Adorno, (1970)/2004 : 55.
[113] Adorno, (1970)/2004 : 55.

serait en ces termes la narration d'une œuvre dont l'intention esthétique est de se constituer en une autreté poïétique, artistique et/ou esthétique de l'œuvre narrée à travers un récit de négation et de contradiction esthétique qui aspire à être la poïésis d'un idéal-type de récit création : une narration esthétiquement autonome et une autreté esthétique vis-à-vis des intentions poïétiques, artistiques et/ou esthétique de l'œuvre narrée. Ainsi, on peut définir à grands traits l'intention poïétique d'un récit création comme un exercice de déconstruction de l'œuvre narrée *à partir de* et *vers* une perspective nihiliste, en tant que récit « assassin » de l'œuvre qu'il narre, mais aussi en tant que poïétisateur esthétique « suicidaire », prêt à sacrifier son propre processus créatif.

En ce qui concerne le récit création d'une œuvre d'art biocritique, le *principe d'autreté* se manifeste à travers la reconnaissance du récit création en tant qu'autreté poïétique, esthétique et/ou artistique des formes (poïétiques, esthétiques et/ou artistiques) qui impliquent une reproduction des schémas du biopouvoir au sein de l'œuvre narrée, dans le contexte socio-historique au sein duquel l'œuvre en question et le récit création sont poïétisés, et/ou chez l'artiste qui poïétise ces deux processus. Quant au *principe d'autonomie*, il se manifeste à travers l'aspiration du récit création à être esthétiquement autonome vis-à-vis du biopouvoir que critique l'œuvre narrée, du biopouvoir qui apparaît sous la forme de continuités socio-historiques au sein de la même œuvre, et du biopouvoir présent dans la réalité socio-historique dans laquelle s'inscrit le récit création. De son côté, le *principe ontologique* du matérialisme historique attribue à la capacité critique de tout récit création une certaine dépendance vis-à-vis du contexte socio-historique du biopouvoir, intérieur et/ou extérieur au domaine de l'art ; car bien que le récit création ait été initialement et essentiellement conçu comme une autocritique de l'art biocritique, cela ne le libère pas pour autant des enchaînements et des liens que son processus de création établit avec le contexte socio-historique de biopouvoir au sein duquel il a été créé et avec la culture de biopouvoir que l'artiste porte en lui en tant qu'individu relié au *moi collectif*. Pour sa part, le *principe poïétique ou de réflexivité déconstructive* décrit un récit création en tant que processus poïétique impliquant une certaine capacité de communication critique avec l'œuvre qu'il narre esthétiquement, sous la forme d'une discussion habermassienne entre le récit création et l'œuvre narrée. Ce principe décrit l'exercice de la narration comme une manière de nier esthétiquement la forme poïétique, artistique ou esthétique que l'œuvre narrée a donné à sa propre négation. Enfin, tout récit création répond également au *principe esthétique nihiliste* qui explique le fait que ce récit création aspire à être l'assassin d'un autre processus poïétique et à poïétiser esthétiquement sa propre mort. Ainsi la poïésis d'un récit création implique toujours une tension esthétique nihiliste du suicide des formes poïétiques entre les œuvres, et entre l'œuvre et le récit création ; grâce à leurs caractéristiques ontologiques, ces poïésis nihilistes sont celles qui redonnent une vitalité à la dialectique négative au sein de l'art et entre l'art et la réalité.

En résumé, et en fonction des principes ontologiques de la théorie esthétique de l'art biocritique, un récit création serait la narration de la négation esthétique et de la tension que l'œuvre génère vis-à-vis de ce qu'elle critique. En effet, la loi de mouvement de l'art biocritique étant la dialectique négative, la fonction esthétique

d'un récit création au sein de cet art est d'établir des liens de contradiction esthétique vis-à-vis de l'œuvre narrée afin de revitaliser non pas l'œuvre elle-même, mais sa loi de mouvement : la dialectique négative. La dialectique négative au sein des œuvres d'art biocritique assure ainsi leur vitalité esthétique, qui s'exprime sous la forme d'une tension esthétique entre l'œuvre d'art et ce que cet art biocritique, par le biais de la négation esthétique.

Dans ce cas le récit création prend des allures d'exercice critique de l'œuvre narrée, établissant avec elle un lien de contradiction en tant qu'autocritique et une tension esthétique vis-à-vis de la réalité que l'œuvre critique narrée. De sorte qu'un récit création est doublement critique, de par sa double négation esthétique interne et externe au domaine de l'art, ce qui lui permet de revitaliser la dialectique négative interne et externe au domaine de l'art, c'est-à-dire la dialectique négative entre le récit création et l'œuvre narrée, et entre le récit création et la réalité critiquée par l'œuvre narrée ; voire même entre le récit création et d'autres œuvres d'art qui critiquent la réalité critiquée par l'œuvre narrée.

Ces liens ne sont possibles que dans la mesure où le récit création reconnaît l'art qu'il critique comme un art en mouvement et où il se reconnaît soi-même comme la définition de ce qu'est l'art, c'est-à-dire comme la définition du mouvement historique de l'art ainsi que de la réalité socio-historique dans laquelle il s'inscrit, faisant ainsi de cette narration esthétique d'une œuvre d'art biocritique un exercice de philosophie de l'histoire, car son travail de narration esthétique l'amène à reconnaître la loi de mouvement de l'art et celle de l'histoire du contexte socio-historique dans lequel se déroule et s'inscrit le processus créatif de l'œuvre narrée et du récit création lui-même. Ainsi, le récit création est une poïésis de la reconnaissance de la définition de l'art et de sa loi de mouvement, une poïésis qu'Adorno décrit de la manière suivante :
« *La définition de ce qu'est l'art est toujours donnée à l'avance par ce qu'il fut autrefois, mais n'est légitimée que par ce qu'il est devenu, ouvert à ce qu'il veut être et pourra peut-être devenir* »[114].

Cette affirmation, appliquée au récit création de l'art biocritique, peut être interprétée de la manière suivante : le récit création définit ce qu'est l'art dans la mesure où il narre ce que fut l'art sous une forme poïétique propre qui peut être définie comme la négation esthétique de ce qu'il est devenu, le récit création étant l'expression ultime de ce que cet art est devenu, dont l'intention esthétique est de s'ouvrir à ce que l'art « veut être et pourra peut-être devenir »[115]. Ces dimensions évoquées par Adorno en tant que définition de l'art renvoient à ce qui, au sein du récit création d'une œuvre d'art biocritique, permet de définir et d'illustrer la dialectique négative de cet art et de tout art biocritique, car ce sont ces dimensions de l'art mentionnées dans la citation d'Adorno qui se trouvent enchaînées les unes aux autres indépendamment de l'intervention de l'artiste ; en effet, c'est précisément le rôle de l'artiste que de générer à travers des processus créatifs une tension esthétique entre ces dimensions, afin d'émanciper l'art de la sédentarisation esthétique.

[114] Adorno, 1970/2004 : 11.
[115] Adorno, 1970/2004 : 11.

Enfin, en ce qui concerne la poïésis même d'un récit création, la citation d'Adorno souligne le besoin poïético-esthétique qu'éprouve l'artiste de reconnaître les liens qui existent entre le récit création – ou toute autre œuvre d'art biocritique – et son passé artistique et esthétique, qu'il soit récent ou non, ainsi que ses intentions esthétiques et artistiques passées, récentes ou moins récentes, sans oublier ses intentions présentes formulées dans une perspective d'avenir.

Le cas du *récit création* de l'Œuvre multiorgasmique collective. Il convient maintenant de réfléchir aux différentes manières de poïétiser un récit création efficace dans sa fonction esthétique d'autocritique de la poïésis critique de l'œuvre d'art à laquelle il se réfère, mais aussi aux différentes formes que peut adopter un récit création et aux manières de le poïétiser. On peut d'emblée observer que dans le cas de l'art biocritique, il existe une règle générale applicable à la poïétique d'un récit création, celle de la dialectique négative en tant que loi de mouvement déconstruite à travers les six principes ontologiques susmentionnés. Car si l'art fait son autocritique de manière parfois structurée, parfois non structurée, dans tous les cas chaque œuvre d'art génère un mouvement esthétique dès lors qu'elle ne se contente pas seulement de critiquer le contexte socio-historique qui sédentarise le sujet humain et social, mais qu'elle poïétise une autocritique de l'art lui-même, de l'œuvre narrée et de l'art qu'elle représente, afin de s'émanciper de cette intention esthétique de l'œuvre narrée et de l'art qu'elle représente. Ainsi, un récit création peut adopter une forme structurée ou non, artistique ou non, et sa poïésis peut aussi bien utiliser un langage structuré qu'artistique, en fonction de la capacité esthétique et critique que ces langages et formes poïétiques attribuent à l'exercice de narration esthétique, c'est-à-dire à l'exercice de critique d'une œuvre d'art qui peut être considérée ou non comme une œuvre d'art biocritique.

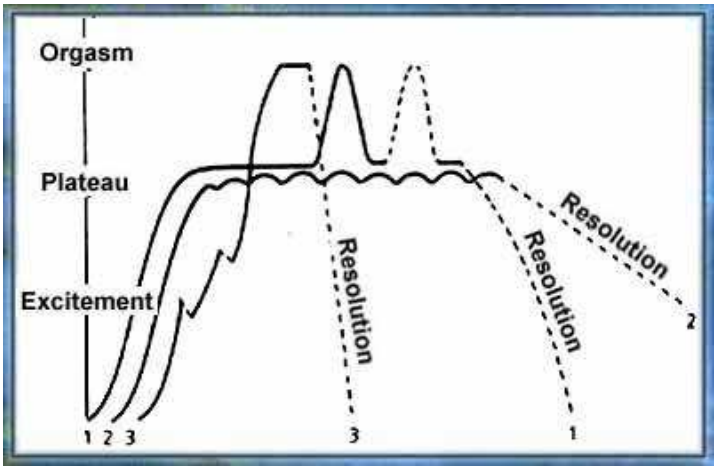
On ne peut affirmer que certaines formes narratives sont efficaces et d'autres non pour produire une tension esthétique, car la base esthétique de cette efficacité réside dans le fait que toute matérialisation ou forme poïétique du récit création est susceptible de remplir efficacement cette fonction qui consiste à revitaliser la dialectique de l'art biocritique et de l'œuvre d'art biocritique narrée esthétiquement. De sorte que c'est cette intention esthétique essentielle (revitaliser la dialectique négative de l'art biocritique à travers l'autocritique) que le récit création partage avec l'œuvre qu'il narre esthétiquement, et qui peut servir de fil conducteur pour que l'artiste qui entend poïétiser un récit création puisse reconnaître ou décider quelle sont les formes poïétiques appropriées pour critiquer esthétiquement l'œuvre qu'il souhaite narrer.

Pour le lecteur d'un récit création, la forme poïétique que l'artiste lui a donné renvoie essentiellement à l'élément de l'œuvre narrée ayant permis à cette artiste de générer une tension esthétique entre son récit création et l'œuvre d'art à laquelle il se réfère.

Parmi les diverses formes poïétiques que peut adopter un récit création, on peut mentionner dans le cadre de cet essai deux exemples concrets : le récit création de l'Œuvre multiorgasmique individuelle et celui de l'Œuvre multiorgasmique

collective. Le premier cas a adopté une forme graphique, et le second une forme littéraire, composée de trois récits publiés en un seul volume accompagné d'un essai sur la fonction esthétique du récit création.

Le premier cas, celui de l'Œuvre multiorgasmique individuelle, a pris la forme du graphique *Réponse sexuelle de la Femme* élaboré en 1966 par deux représentants de la science médicale et psychologique américaine (la psychologue Virginia E. Johnson et le gynécologue William Masters). Sa présentation publique en tant que récit création de l'Œuvre multiorgasmique individuelle a eu lieu le jour même de l'exposition de cette œuvre. Il s'agissait d'un graphique imprimé sur un feuillet au format A4, affiché sur un mur aux côtés de l'Œuvre multiorgasmique individuelle (œuvre composée de 23 peintures à l'huile de 25 x 30 cm).



Graphique de la *Réponse sexuelle de la Femme,* (1966). Auteurs : el gynécologue William Masters et la psychologue Virginia E. Johnson. Publiée pour la première fois dans le livre *Réponse sexuelle humaine* des mêmes auteurs.

Le deuxième cas est celui de l'Œuvre multiorgasmique collective, qui n'est pas un récit création de l'œuvre individuelle mais une œuvre liée à cette dernière à travers un lien de contradiction esthétique, générant une tension esthétique entre les deux œuvres et revitalisant ainsi la dialectique négative de l'art biocritique. Cette œuvre collective allait être accompagnée de trois récits création littéraires qui sont davantage que les récits création exclusifs de l'Œuvre multiorgasmique collective, dans la mesure où l'œuvre individuelle fait également partie de ce que l'art biocritique de ces deux œuvres « est devenu » : un art biocritique.

Ainsi, le récit création de l'œuvre collective a été un exercice d'autocritique poïétisé par l'artiste dans l'intention esthétique de définir son art, qui à l'origine, au cours du processus poïétique de l'Œuvre multiorgasmique collective, était identifié comme « art biocritique », mais qui par la suite, grâce à la déconstruction esthétique structurée et à ces trois récits création littéraires, a pu être défini comme « art biocritique ». En ce sens, la définition de ce qu'est l'art biocritique relie l'Œuvre multiorgasmique collective à l'individuelle et aux récits créations de ces deux œuvres, de sorte que l'on pourrait adapter la citation d'Adorno de la manière suivante :

« *La définition* [de ce qu'est l'art biocritique] *est toujours donnée à l'avance par ce que* [l'Œuvre multiorgasmique individuelle (l'art biocritique)] *fut autrefois, mais n'est légitimée que par ce que* [l'Œuvre collective (l'art biocritique) et son récit création (sa déconstruction esthétique)] *est devenu*[e]*, ouvert à ce que* [l'idéal-type de ce qu'est l'art biocritique, exprimé par son récit création] *veut être et pourra peut-être devenir* »[116].

Formes structurées et non structurées du *récit création.* Il est important de souligner la fonction esthétique de légitimation du récit création, en tant que déconstruction esthétique de l'œuvre à laquelle il se réfère. Il convient néanmoins de faire la différence entre une déconstruction esthétique structurée et non structurée, et entre les différentes formes de déconstructions structurées découlant des diférents langages pouvant être utilisés afin de poïétiser la déconstruction d'une œuvre que l'on prétend légitimer comme une œuvre d'art biocritique.

Cela peut notamment être le cas d'une déconstruction structurée dont la forme poïétique du récit création adopte non seulement le langage structuré d'une science, mais aussi les formes d'argumentation structurées et légitimées par la science à laquelle appartient ce langage. Par exemple, si le langage structuré utilisé est celui de la science médicale et que le récit création est constitué d'affirmations médicales répondant aux exigences et aux formulations considérées comme légitimes par la médecine, on peut considérer qu'il s'agit d'un récit création entièrement structuré, aussi bien au niveau du langage que de l'argumentation. Il en va de même avec l'utilisation du langage des sciences sociales ou de toute autre science.

Il existe également des formes semi-structurées de récit création, qui, à l'instar des formes non structurées, ne répondent pas aux formes argumentatives légitimées par les domaines de connaissance ou les styles cognitifs de langages structurés. Toutefois, à la différence des récits création non structurés, ceux qui adoptent des formes semi-structurées peuvent être créés à l'aide de langages structurés, mais sans respecter les usages légitimes de ces langages au sein du domaine scientifique ou du style cognitif auquel ils correspondent. Dans ce genre de cas, on peut affirmer qu'il s'agit de récits création semi-structurés faisant une utilisation arbitraire des langages structurés. De même que les récits structurés ou non structurés, les récits création semi-structurés peuvent adopter cette forme afin de générer une tension esthétique dans leur rapport à l'œuvre qu'ils critiquent, dont ils font l'autocritique et qu'ils narrent esthétiquement. La fonction de ces formes dépend du lien de chacune d'entre elles avec la forme poïétique de l'œuvre critiquée et narrée esthétiquement dans le récit création.

Par ailleurs, lorsque récit création narre *esthétiquement*, c'est-à-dire lorsqu'il déconstruit l'œuvre narrée à l'aide du langage structuré de la science, il peut adopter ou non une forme artistique, mais ce n'est pas systématique. Dans ce cas, si le récit création découlant d'une déconstruction réalisée à l'aide d'un langage structuré adopte finalement une forme artistique, alors il s'agit d'un récit création

[116] Adorno, 1970/2004 : 11.

non structuré ou semi-structuré. Par exemple, dans le cas concret de la représentation graphique de la réponse sexuelle de la femme utilisée comme récit création de l'Œuvre multiorgasmique individuelle, il s'agit d'une forme tout à fait structurée, non seulement parce qu'elle a été élaborée par la science médicale, la sexologie et la psychologie, mais aussi et surtout parce ce récit création n'adopte pas dans sa présentation une forme poïétisée à l'aide d'un langage artistique. Toutefois, il existe une différence entre l'utilisation qui est faite de ce graphique dans le domaine de la science et dans celui de l'art, notamment en tant que récit création de l'Œuvre multiorgasmique individuelle ; car en tant que récit création, le graphique de la réponse sexuelle de la femme fonctionne comme une négation esthétique de l'énergie sexuelle, qui dans cette œuvre est reconnue comme le matériel artistique de l'art biocritique. Ainsi, le graphique en question est lié à l'Œuvre multiorgasmique individuelle en tant que négation esthétique de l'argumentation métaphysique utilisée par l'artiste afin d'expliquer ce qu'est l'énergie sexuelle, l'orgasme.

Le graphique nie esthétiquement le fait que l'orgasme soit interprété comme une énergie éthérée en tant qu'énergie orgon ou énergie sexuelle, affirmant au contraire que l'orgasme est aussi une réponse physiologique de la sexualité humaine reconnue scientifiquement par les sexologues, les gynécologues et les psychologues. Il s'agit également de la négation esthétique d'une certaine vision réprobatrice et abjecte de l'autoérotisme et de la masturbation, allant dans le sens de l'Œuvre multiorgasmique individuelle qui considère qu'il s'agit d'une capacité poïético-corporelle du sujet poïétisateur. Toutefois, le graphique représente par ailleurs une réalité sociale que nie esthétiquement l'Œuvre multiorgasmique individuelle : l'hégémonie d'une interprétation scientifique rationaliste de la sexualité humaine véhiculée par la science médicale. En de telles circonstances, la fonction de récit création du graphique s'en trouve fragilisée, dans la mesure où il ne prend pas en compte la bidimensionnalité de la sexualité : ses dimensions physiologiques et sociales, que Reich qualifie de pulsions bioénergétiques et culturelles, qui impliquent à la fois le langage physiologique corporel et la participation de la médecine à la construction sociale de la corporalité du sujet social.

En effet, le graphique en tant que récit création exprime une négation esthétique de la vision métaphysique que propose l'art biocritique sur la masturbation et l'orgasme, tout en renfermant une dialectique négative entre le récit création et l'Œuvre multiorgasmique individuelle, en une sorte d'*ouroboros aesthétique*[117] entre l'interprétation métaphysique de l'orgasme (énergie sexuelle) et l'interprétation médicale de ce dernier. En somme, le graphique de la réponse sexuelle de la femme en tant que récit création de l'Œuvre multiorgasmique individuelle n'a pas généré la négation esthétique suffisante qui aurait permis de mener la dialectique négative à un possible ouroboros esthétique, car même si ce graphique a introduit une interprétation scientifique de la sexualité et de la corporalité humaine en tant que négation aesthétique des pulsions physiologiques et bioénergétiques de cette sexualité, il n'en reflète pas moins une vision trop limitée de la complexité des interprétations que les sciences elles-mêmes (pas la

médecine, mais les sciences sociales et humaines) proposent de la corporalité et de la sexualité humaine en tant que produit non seulement de la physiologie, mais aussi d'une construction sociale.

La théorie esthétique de l'art biocritique propose deux interprétations différentes de l'ouroboros au sein de l'art : l'ouroboros esthétique et l'ouroboros aesthétique. L'ouroboros en tant que circuit fermé qui annule la dialectique négative est l'ouroboros aesthétique, tandis que l'ouroboros en tant que spirale esthétique qui revitalise la dialectique négative est l'ouroboros esthétique.

La communication entre le graphique de la réponse sexuelle de la femme et l'Œuvre multiorgasmique collective produit un ouroboros aesthétique, dans la mesure où le graphique annule la spirale et la réduit à une tension esthétique à circuit fermé entre ce que la science médicale de Masters et Johnson affirmait être l'orgasme, et l'interprétation métaphysique qu'en fait l'art en tant qu'énergie sexuelle. Dans ce cas, le graphique est une description de la tension esthétique entre l'œuvre d'art et les caractéristiques socio-historiques du biopouvoir que cette œuvre critique, mais il ne fonctionne pas nécessairement comme une autocritique poïétique et artistique de l'art biocritique, car il ne remet pas ce dernier en question.

Dans le cas des trois récits création de l'Œuvre multiorgasmique collective, le lien poïétisé entre l'œuvre et le récit création est différent, car il s'agit d'un ouroboros esthétique. En effet, malgré le recours à des langages scientifiques dans les poïésis des trois récits création en question, ces langages ont été utilisés par l'artiste comme matériel artistique à travers les dialogues, les narrations et les témoignages réels et fictifs. Par ailleurs, on peut dire que ces récits ont adopté des formes poïétiques « non structurées » dans la mesure où ils présentent aussi bien des évènements réels survenus dans le cadre du processus créatif de l'Œuvre multiorgasmique collective que des scènes historiques et des spéculations sur différentes œuvres d'art existantes, dont l'artiste estime qu'elles génèrent une tension esthétique vis-à-vis du biopouvoir critiqué par les Œuvres multiorgasmiques collective et individuelle.

Le *récit création* du *récit création*. Tout a commencé entre 2004 et 2005, avec la création de la première Œuvre multiorgasmique, qui était une œuvre individuelle. Puis est née l'Œuvre multiorgasmique collective, qui a été créée à partir de témoignages corporels et oraux de femmes et d'hommes hétérosexuels, homosexuels, lesbiennes, bisexuels et intersexuels volontaires qui se sont masturbés expressément pour témoigner de leur solidarité envers les objectifs critiques et les revendications des Campagnes multiorgasmiques de l'art biocritique menées à Paris (2006), Guadalajara (2007) et Strasbourg (2008). La Campagne multiorgasmique, dans ses différentes invitations à participer, a mis en avant la revendication du droit au plaisir sexuel et à l'autoérotisme, ainsi que des droits sexuels proposés spontanément par les volontaires. Ces volontaires ont accepté de faire don d'un témoignage physique (pour la plupart des fluides vaginaux et séminaux sur des serviettes en papier ou des mouchoirs jetables, ou dans des flacons en verre, mais aussi, dans certains cas, des objets personnels liés à la réponse sexuelle), ainsi qu'un témoignage oral (le son et l'image de leur

entretien enregistré sur vidéo où ils s'expriment sur leur sexualité et leur histoire personnelle), afin que ces deux types de témoignages soient utilisés comme matériel créatif d'une œuvre protestant contre le manque de légitimité du plaisir sexuel et revendiquant le droit à la masturbation en tant que droit humain.

Ces œuvres d'art ont été les premières que j'ai réalisées à l'aide de témoignages physiques, faisant ainsi un usage esthétique de la corporalité sexuelle subjectivante du sujet humain en tant que matériel créatif. Mon parcours artistique a débuté avec l'art biocritique, que j'ai par la suite rebaptisé *art biocritique*, un type d'art que je ne suis pas la seule à réaliser, car il s'agit en fait de tout art poïétisant ou ayant poïétisé corporellement – à quelque époque que ce soit – une critique envers le biopouvoir en tant que forme de contrôle des besoins et des capacités physiques et corporelles du sujet social.

Après avoir poïétisé au cours des campagnes susmentionnées l'Œuvre multiorgasmique collective, j'ai pu observer plusieurs indices de sédentarisation poïétique de l'art biocritique, initialement qualifié d'art biocritique. Certains de ces indices de sédentarisation esthétique sont apparus au cours du processus créatif des œuvres, tandis que d'autres ne pouvaient être décelés qu'à la lumière de la déconstruction esthétique structurée de cette œuvre collective. La déconstruction esthétique structurée a été réalisée à l'aide de la *Méthode de déconstruction esthétique* formulée et appliquée en tant qu'exercice d'autocritique de l'art biocritique : une méthode que j'ai également proposée en vue de la déconstruction esthétique de toute expérience corporelle d'un sujet pouvant être considérée comme une critique esthétique envers le biopouvoir phallocentrique patriarcal.

C'est ce moment esthétique de mon travail artistique qui m'a fait prendre conscience du fait que mon art était en essence un travail critique, et que mes œuvres étaient les poïésis d'une biocritique ou d'un biocriticisme, dans la mesure où elles étaient poïétisées à partir du corps ; non seulement du mien mais aussi à partir du corps du sujet social, représenté dans ces œuvres par des individus réels ayant volontairement fait don de témoignages de leur corporalité afin de contribuer à l'élaboration d'une œuvre d'art visant à émanciper le corps.

Car la caractéristique fondamentale de ce type d'art, l'art biocritique, est de créer un lien de *contradiction esthétique* avec le biopouvoir phallocentrique patriarcal, en corporalisant ses critiques vis-à-vis de tout aspect de la réalité socio-historique représentant l'enculturation ou la socialisation chez le sujet social d'une corporalité hétéronome. L'art biocritique repose sur une dialectique négative vis-à-vis du biopouvoir, mais aussi vis-à-vis de la sédentarisation poïétique de son propre travail critique.

De sorte que l'œuvre multiorgasmique collective, de même que tout autre œuvre d'art biocritique, est une poïésis artistique qui s'oppose à tout aspect épistémologique et cognitif du contexte socio-historique ne reconnaissant pas la corporalité-sexualité et la subjectivité corporal et sexuelle du sujet humain en tant que capacité et besoin poïético-cognitif du sujet social. La critique envers le biopouvoir poïétisée artistiquement est en quelque sorte une critique réalisée à partir du corps contre le biopouvoir qui cherche à le soumettre. L'art biocritique

est devenu une poïésis de biocritiques dès lors qu'ont été créés les témoignages physiques et oraux par des volontaires dans le but exprès d'être utilisés en tant que matériel créatif dans l'élaboration d'une œuvre d'art dont l'intention esthétique a été – et reste – de critiquer le biopouvoir.

L'Œuvre multiorgasmique collective (tout comme l'art biocritique) peut être définie comme une poïétique artistique allant à l'encontre d'un certain nombre d'aspects épistémologiques et cognitifs exprimés dans le contexte socio-historique au sein duquel elle s'inscrit, et plus particulièrement comme une poïésis corporelle de l'idéal-type de sujet esthétique que cette œuvre d'*art biocritique* se propose de poïétiser collectivement à travers la participation et la création de témoignages oraux et physiques de volontaires.

Ainsi, le sujet de l'œuvre multiorgasmique collective est un sujet esthétique – un sujet corporel avec des besoins corporalisés – poïétisé par l'art biocritique et critique envers le biopouvoir à l'aide de témoignages corporels et oraux d'un sujet social représenté par des *individus réels*, qui non seulement ont affronté avec leur corporalité le biopouvoir qui leur suggérait de ne pas participer à l'œuvre, de ne pas se masturber, de ne pas éprouver de plaisir sexuel ou de ne pas reconnaître leurs capacités corporelles comme des droits humains, mais aussi et surtout qui ont révolutionné leur propre *fausse conscience*. Selon la théorie esthétique de l'art biocritique, la *fausse conscience* est celle qui empêche les personnes de reconnaître corporellement que cette capacité cognitive de leurs corps leur appartient, qui les empêche de prendre conscience de leur capacité et de leur besoin cognitif de créer de la connaissance *sur* le corps et *à partir* du corps. La fausse conscience est, comme son nom l'indique, la fausse impression de voir une pleine liberté là où elle n'existe pas, permettant de justifier ce qui est considéré comme « normal », « bon », « réel », « juste », et surtout de ne jamais le remettre en question. En effet, les sujets dont la conscience est ainsi faussée ne remettent pas en question leur corporalité, ils se contentent de reproduire les connaissances et les usages de leur corps qui leur ont été socialement assignés, tout en justifiant le rejet des usages de leur corps que leur fausse conscience réprouve. Or parmi les usages qui ont ainsi été réprouvés durant différentes étapes de l'histoire occidentale, on peut mentionner, à titre d'exemple, la masturbation.

Pour la théorie esthétique de l'art biocritique, cet art est une dénonciation corporalisée artistiquement de la fausse conscience découlant du biopouvoir. Cette théorie explique que la fausse conscience du sujet peut prendre racine dans n'importe quel terreau idéologique : la religion, l'Etat, ou même la science ; celui qui en douterait, qu'il se demande pour quelle raison sa conscience ou « fausse conscience » le pousse à défendre l'une de ces formes de connaissance comme étant *la* source de vérité, et pourquoi il croit que les autres formes de production de connaissance ne peuvent ou ne doivent remplir ce rôle ; la fausse conscience pousse en effet l'individu à déposer toute sa confiance dans le jugement d'un seul style cognitif.

Dans cette perspective, on peut également reconnaître dans le récit création un exercice d'autocritique de la fausse conscience de l'artiste. Pour leur part, les récits création de l'Œuvre multiorgasmique collective décrivent la quête poïétique de

l'artiste au sein de l'art biocritique comme une émancipation esthétique du *sujet social* à travers la corporalisation sexuelle subjectivante du sujet esthétique.

Le récit création critique également le risque constant de chosification corporelle auquel s'expose l'artiste lui-même dans cette quête poïétique visant à légitimer esthétiquement son art, en structurant non seulement la corporalité sexuelle de ses poïésis artistiques, mais aussi la corporalité sexuelle de sa vie quotidienne, indépendamment des processus poïétiques de l'art biocritique. Les trois récits création littéraires de l'Œuvre multiorgasmique collective illustrent le besoin ontologique d'autocritique de tout art biocritique qui cherche – contrairement à la science – à transformer ses processus créatifs en révolutions poïétiques (équivalentes à ce que sont pour la science les révolutions scientifiques). C'est pourquoi l'un des personnages de l'un des trois récits création de l'Œuvre multiorgasmique dit à un moment que l'art biocritique se différentie du criticisme scientifique par le fait que l'art poïétise la critique et la contradiction esthétique de ses critiques jusqu'aux ultimes conséquences de leur poïétisation.

J'ai donc écrit les trois *récits création* de l'Œuvre multiorgasmique collective comme des œuvres littéraires « ennemies mortelles » à la fois de leur contrepartie plastique et de la déconstruction esthétique de cette dernière autocritique structurée. Ainsi, les trois récits création littéraires de l'Œuvre multiorgasmique sont définis dans le cadre de cette réflexion comme une critique dénonçant, sous une forme littéraire, le risque de chosification qu'implique pour l'art biocritique la structuration gnoséologique de ses critiques.

En outre, les trois récits création de l'Œuvre multiorgasmique décrivent la quête poïétique de l'artiste au sein de l'art biocritique comme l'émancipation esthétique du *sujet social* à travers la corporalisation sexuelle subjectivante du sujet esthétique. En outre, il souligne le risque constant de chosification corporelle auquel s'expose l'artiste lui-même dans cette quête poïétique visant à légitimer esthétiquement son art en structurant non seulement la corporalité sexuelle de ses poïésis artistiques, mais aussi la corporalité sexuelle de sa vie quotidienne en dehors des processus poïétiques de l'art biocritique.

Dans le cas du récit création d'une œuvre d'art biocritique, tel que le récit création de l'Œuvre multiorgasmique, il s'avère utile de connaître la structure de la critique ayant été poïétisée en tant qu'œuvre d'art. C'est pourquoi le récit création de l'Œuvre multiorgasmique collective n'a pas été réalisé postérieurement à l'Œuvre multiorgasmique, mais postérieurement à la structuration de la biocritique, déconstruite dans cette recherche à l'aide de la *Méthode de déconstruction esthétique* du criticisme dans l'art biocritique.

En ce qui concerne l'art biocritique, c'est la structuration poïétique de ses critiques à l'aide du langage des sciences utilisé par la Méthode de déconstruction esthétique qui a été dénoncée dans le *récit création* de l'Œuvre multiorgasmique comme un risque de sédentarisation esthétique de cet art, équivalent à ce qu'Adorno qualifie de « *continuité historique des dépendances de l'art* ». Car la continuité historique de ces dépendances implique un risque de sédentarisation de tout art biocritique – équivalent au risque que représente l'*identification*

poïético-cognitive pour le sujet social ou pour l'individu réel dans la théorie sociale d'Adorno –, c'est pourquoi tout récit création d'une œuvre d'art biocritique est « l'ennemi mortel » de l'œuvre qu'il narre créativement, et non pas une simple répétition descriptive de celle-ci.

***Récit création* « ennemi mortel » de la sédentarisation esthétique de l'art biocritique.** Parmi les indices de sédentarisation que j'ai décelés intuitivement au sein du processus poïétique de l'Œuvre multiorgasmique collective et identifiés avant la déconstruction esthétique structurée, je peux mentionner les suivants : a) mon réductionnisme en tant qu'artiste, dans la mesure où l'intention esthétique ma critique se bornait à revendiquer le droit au plaisir sexuel et à la masturbation ou autoérotisme, et b) ma volonté constante d'utiliser spécifiquement la corporalisation de l'orgasme comme témoignage physique destiné à servir de matériel artistique de l'œuvre. J'ai reconnu intuitivement ces deux indices de sédentarisation poïétique, notamment grâce à l'intervention critique des volontaires ayant participé à la Campagne multiorgasmique. Après avoir pris conscience de ces réductionnismes artistiques et poïétiques, les Campagnes ont commencé à accepter comme témoignage physique tout objet ou témoignage physique, sonore, visuel, etc., lié à la réponse sexuelle orgasmique, tout en conservant la possibilité des fluides comme option de témoignage physique. Ainsi, l'un des volontaires a présenté des bas de femme comme témoignage physique de sa réponse sexuelle orgasmique fétichiste. Il s'agit là d'une autocritique de la part des participants, soulignant le besoin d'élargir les options d'expression corporelle de la réponse sexuelle à différents témoignages et de ne pas se limiter aux fluides et sécrétions corporelles des organes sexuels. Toutefois, bien que les invitations aient laissé aux participants le choix d'offrir leur témoignage physique sous différentes formes, en laissant libre cours à leur inspiration personnelle, le format prédominant est resté celui qui avait été initialement suggéré : des fluides sur des serviettes jetables ou dans un flacon.

On est en droit de se demander si ce manque de créativité dans le choix du témoignage et ce respect du format suggéré dans l'invitation ne s'explique pas par le fait qu'il avait déjà fallu aux participants un grand courage pour participer en tant que donateurs à l'Œuvre multiorgasmique collective, le courage de partager leur intimité physique et biographique, dans le cadre d'un processus artistique public, le courage d'offrir un témoignage physique de leur réponse sexuelle et de le remettre dans le cadre d'un entretien avec une personne inconnue (l'artiste) ; un courage qui a pris le dessus sur l'esprit de créativité et a incité les participants à se solidariser en respectant les formats suggérés par l'artiste au cours de la Campagne multiorgasmique.

Tout semble indiquer que ce besoin de courage a prévalu contre le besoin créatif d'expression sexuelle. Pour reprendre les termes de l'un des récits création, la plupart des volontaires ont exprimé au cours de l'entretien que leur expérience de création du témoignage physique avait été une « *action matérielle* (…) *un effort vigoureux qui semblait surpasser les forces naturelles* [et sociales] » ; en effet pour *certains* volontaires, la création du témoignage physique et l'entretien n'avaient pas été une partie de plaisir, mais plutôt une expérience éthiquement *nécessaire* :

l'obligation éthique et sociale de revendiquer les droits sexuels que l'œuvre entendait défendre, ainsi que d'autres droits mentionnés au cours de leurs entretiens.

c) Un autre indice de sédentarisation qui s'est avéré déterminant dans le texte d'invitation de la Campagne multiorgasmique a été la perspective de genre, qui dans mon discours personnel et subjectif réduisait involontairement le discours de l'œuvre collective. Car dans un premier temps je défendais certains droits sexuels qui semblaient avoir une plus grande répercussion dans la vie des femmes que dans celle des autres personnes issues de la biodiversité sexuelle. Il m'a bien fallu reconnaître ce fait au fil des différentes invitations à participer à la Campagne multiorgasmique, en observant que certaines personnes ne ressentaient pas le besoin de revendiquer des droits sexuels qui ne leur semblaient pas considérés culturellement comme illégitimes pour leur genre social et leur sexualité, comme par exemple la masturbation ou l'autoérotisme dans le cas des hommes, contrairement à ce qui ce passe pour les femmes. C'est pourquoi j'ai pris soin d'intégrer aux invitations postérieures, en tant qu'intention esthétique de l'Œuvre multiorgasmique collective, la revendication de tous les droits sexuels que les participants souhaitaient revendiquer, et pas seulement le droit à la masturbation et à l'autoérotisme.

Or ces trois indices (a, b et c) ne constituent que quelques-uns des éléments de sédentarisation dont j'ai pu, en tant qu'artiste, prendre conscience au cours du processus créatif de l'Œuvre multiorgasmique collective. Il m'a fallu élaborer une autocritique structurée des intentions esthétiques et artistiques de cette œuvre d'art biocritique pour pouvoir déterminer si elle était réellement critique envers le biopouvoir comme elle prétendait l'être. Puis, à l'aide du langage des sciences sociales et de la théorie sociale et esthétique adornienne, dans le cadre de la Méthode de déconstruction esthétique, j'ai structuré les liens esthétiques de la critique envers le biopouvoir phallocentrique patriarcal que poïétise l'Œuvre multiorgasmique collective afin de la reconnaître comme un art biocritique. Il convient néanmoins de souligner qu'une telle structuration recèle également un risque de sédentarisation, celui d'une rationalisation excessive de la corporalité et de la sexualité humaine.

La *Méthode de déconstruction esthétique* : un *récit création* structuré ? Après avoir poïétisé – sous la forme d'une œuvre plastique – l'Œuvre multiorgasmique collective au cours des campagnes susmentionnées, j'ai entrepris d'utiliser esthétiquement le langage structuré des sciences sociales afin d'élaborer une Méthode de déconstruction esthétique qui m'a permis de structurer la *biocritique* poïétisée par mes premières œuvres d'art biocritique. Or en réalisant cette structuration de l'art que je qualifiait de biocritique, il m'est apparu qu'il s'agissait davantage d'une pensée critique structurée que d'une pensée métaphysique poïétisée en tant qu'œuvre d'art, et qu'il ne s'agissait pas tant d'un art biocritique que d'un art biocritique, capable d'établir une discussion habermassienne avec les langages structurés des sciences, non seulement des sciences qui reproduisent le paradigme du biopouvoir phallocentrique patriarcal, mais aussi de celles qui le critiquent.

En effet, cette déconstruction structurée de l'Œuvre multiorgasmique collective à l'aide de la *Méthode de déconstruction esthétique* a donné lieu à un moment esthétique particulier dans mon travail artistique, qui m'a permis de prendre conscience du fait que mon art était essentiellement un travail critique, que mes œuvres constituaient la poïésis d'une critique envers le biopouvoir, et qu'elles pouvaient être interprétées à l'aide d'un langage métaphysique comme des critiques envers le biopouvoir dans la mesure où elles représentaient la corporalisation de négations esthétiques, de sexualités considérées comme abjectes dans un contexte socio-historique déterminé.

Il m'est alors apparu, grâce à la déconstruction ainsi réalisée, que la corporalité biocritique pouvait être définie épistémologiquement comme la capacité et besoin poïético-cognitif subjectivante du sujet social de se faire un Moi propre ; autrement dit, que dans cette œuvre, la corporalité et la sexualité humaine exigeaient d'être reconnues non seulement d'un point de vue métaphysique (comme je l'avais initialement formulé dans les invitations des Campagnes multiorgasmiques) –, ou physiologique et biologique (comme dans le récit création du graphique de la réponse sexuelle de la femme), ou encore du point de vue des sciences sociales (à l'aide du paradigme du constructionnisme social), mais aussi et surtout du point de vue de toutes les interprétations non dominantes ou échappant à l'hégémonie du biopouvoir. C'est pourquoi l'Œuvre multiorgasmique collective, avec son processus, ses intentions et sa méthode, affirme l'existence d'une sexualité humaine qui exige d'être également définie et conçue comme une construction sociale, étroitement liée aux interprétations physiologiques et métaphysiques de la sexualité humaine malgré l'influence du biopouvoir phallocentrique patriarcal observable non seulement à travers la sexualité et la corporalité des participants, mais aussi au sein du public et dans le discours des institutions ayant manifesté leur réprobation vis-à-vis de la Campagne multiorgasmique.

Grâce à la *Méthode de déconstruction esthétique* qui a permis de relier les langages et les théories des sciences sociales à l'esthétique adornienne, il est apparu au cours de cette déconstruction de l'Œuvre multiorgasmique collective que tout ce à quoi était confronté le processus de cette œuvre : les adversités sociales (aussi bien dans le domaine scientifique qu'au sein de l'espace public en général de sociétés aussi différentes que la française et la mexicaine), le courage dont ont dû faire preuve les volontaires afin de participer à ce processus, la reconnaissance intuitive par l'artiste du besoin de revendiquer le droit au plaisir sexuel et à la masturbation, ainsi que la reconnaissance du fait que ce besoin n'est pas le même chez les hommes que chez les femmes, sans oublier toutes les autres revendications mentionnées par les participants, absolument tout cela s'avérait être l'expression d'un conditionnement social de l'individu dominé à travers son corps, dominé par une forme de pouvoir que le sociologue français Michel Foucault (1976 et 1984) a qualifié de *biopouvoir*. Un concept qui permet d'interpréter la sexualité et la corporalité humaine comme des expressions de la capacité poïético-cognitive d'un sujet conditionné socialement, et qui permet de caractériser tout contexte socio-historique de l'art biocritique comme un ordre social basé sur la domination et le contrôle des capacités et des besoins corporels de l'être humain ; un ordre social qui revêt différentes formes dans chaque culture et qui est le socle des différentes

formes de discrimination envers certains corps, certaines corporalités et sexualités humaines, au sein de société ne tolérant pas la diversité ou la pluralité sexuelle ; un ordre social qui légitime une classification des usages du corps comme étant « normaux » ou « abjects », afin d'intégrer certains sujets humains à une société donnée et d'exclure tout sujet qui transgresserait les usages du corps admis par la culture, la religion ou la morale de cette société.

En résumé, la déconstruction structurée de l'Œuvre multiorgasmique collective a permis de mieux cerner le biopouvoir comme étant le contexte socio-historique dans lequel s'inscrit toute création artistique mettant matériellement et discursivement en scène le corps et la sexualité humaine considérés comme « abjects », afin de matérialiser la négation esthétique du biopouvoir poïétisée par l'art.

Après cette analyse à l'aide d'un langage structuré, il est clairement apparu que ce que l'Œuvre multiorgasmique collective niait esthétiquement avait été identifié par les sciences sociales comme le *biopouvoir*. Il a donc été possible de reconnaître esthétiquement le fait que l'art biocritique était une négation métaphysique du biopouvoir et que l'Œuvre multiorgasmique collective était l'expression artistique d'une pensée critique pouvant aussi bien utiliser des langages métaphysiques que structurés, un art capable d'entamer une discussion habermassienne avec les langages structurés d'autres sciences également critiques envers le biopouvoir. Le courant de pensée critique auquel appartient l'Œuvre multiorgasmique collective et dont elle est l'expression artistique est avant tout un courant critique envers le biopouvoir.

L'interprétation des œuvres d'art et de l'art lui-même comme une pensée critique permet de reconnaître au sein de cet art certains moments esthétiques où sa structuration est autocritique, ce qui lui permet également d'être critique envers d'autres pensées critiques et/ou structurées, à travers ce qui sera qualifié par la Théorie esthétique de l'art biocritique de biocriticisme, et qui n'est autre que la capacité de discussion structurée de tout art biocritique, et pas seulement de l'art biocritique. Ainsi, l'art biocritique s'exprime comme une pensée critique structurée autour de certains moments esthétiques durant lesquels il fait un usage esthétique des langages structurés des sciences afin de faire son autocritique ou de se déconstruire esthétiquement de manière structurée. Au cours de ces moments esthétiques, l'art biocritique entame une discussion avec des styles cognitifs structurés tels que les sciences, en utilisant leurs langages structurés ; et il les utilise esthétiquement non pas pour interpréter descriptivement les processus créatifs de ses œuvres d'art, mais pour faire son autocritique en se déconstruisant de manière structurée et aussi pour critiquer la réalité que l'art ainsi déconstruit critique dans ces œuvres, ou même pour critiquer les styles cognitifs auxquels il emprunte les langages structurés qu'il utilise. Ce qui ne l'empêche pas de nier ces langages, dès lors qu'il en fait un usage esthétique afin de poïétiser une critique en dehors de leur domaine de connaissance légitime. Cela explique pourquoi une déconstruction esthétique structurée à l'aide des langages scientifiques et de la *Méthode de déconstruction esthétique* peut effectivement être définie dans les termes de la théorie esthétique d'Adorno comme une forme de récit création structurée, même s'il ne s'agit pas là de la seule forme structurée de récit création :

c'est une déconstruction structurée scientifiquement, mais qui n'est pas forcément la plus structurée ni la seule à l'être.

Il est néanmoins possible de poïétiser un récit création qui utilise les langages structurés des sciences comme matériel artistique et non scientifique, c'est-à-dire comme matériel permettant d'argumenter *artistiquement*, et non scientifiquement, la négation esthétique d'une œuvre. Par exemple, dans les récits création de l'Œuvre multiorgasmique collective, l'artiste utilise le langage structuré de la sociologie afin de critiquer l'œuvre en question en déconstruisant son processus créatif à l'aide de ce langage. Or dans la mesure où il est utilisé dans le cadre d'un récit qui est en partie une fiction et en partie un témoignage réel du processus créatif de cette œuvre, on peut dire que ce langage de la sociologie est utilisé esthétiquement comme un langage artistique. De sorte que la distinction entre les usages des langages de la science que font ces récits création de l'œuvre collective et l'usage du graphique de la réponse sexuelle de la femme en tant que récit création de l'œuvre individuelle, repose sur le fait que dans le cas des récits création de l'œuvre collective, l'artiste, au lieu de retransmettre l'interprétation scientifique de la réalité, va jusqu'à déconstruire certaines théories scientifiques qui analysent le biopouvoir du point de vue des sciences sociales, et ce faisant il réinterprète avec elles la théorie esthétique de Theodor Adorno sur l'art critique, proposant ainsi une constellation théorique qui relie les théories sociale et esthétique au sein d'une *Théorie esthétique de l'art biocritique*, laquelle pourrait également être conçue, dans le cadre de cette réflexion, comme une méthode permettant d'élaborer des récits création structurés scientifiquement, une méthode relevant non plus des sciences sociales, mais des sciences de l'art.

Dans la déconstruction structurée de l'Œuvre multiorgasmique collective, la Méthode de déconstruction esthétique a recours à la rigueur scientifique que la sociologie applique afin d'étayer ses affirmations ; dans les récits création semi-structurés de cette œuvre collective, ceux qui ont adopté une forme littéraire, le langage de la sociologie n'est pas utilisé avec la rigueur scientifique avec laquelle cette science a coutume de légitimer ses argumentations ; il n'en s'agit pas moins d'un usage légitime du langage sociologique. Dans les deux cas (le récit création semi-structuré et celui qui est structuré scientifiquement), la sociologie est utilisée *esthétiquement*, dans la mesure où elle sert à déconstruire une œuvre d'art en tant que fait sociologique intelligible, dans le cadre d'une interprétation de l'œuvre dont l'intention esthétique est de critiquer une œuvre d'art.

Pour la Méthode de déconstruction esthétique, la sociologie est une science de l'art. Dans les récits création de l'Œuvre multiorgasmique collective, le langage de la sociologie est utilisé comme un langage artistique. Ces deux utilisations sont esthétiques, dès lors qu'elles nient l'usage exclusif et légitime de ces langages dans le domaine de la science. La seule différence, c'est que dans le premier cas il s'agit d'une utilisation structurée et dans le deuxième cas d'une utilisation déstructurée de la sociologie.

Par ailleurs, il convient de souligner que seule l'utilisation scientifiquement structurée du récit création poïétisé à l'aide des sciences utilisées en tant que sciences de l'art permet d'entamer une discussion de l'art – conçu comme une

pensée esthétique – avec la science. Toutefois, cette capacité de discussion du récit création scientifiquement structuré n'empêche pas de faire une distinction esthétique entre les pensées *critiques envers le biopouvoir* de l'art biocritique et de la science. La différence entre les deux réside dans le fait que dans l'art biocritique, toute pensée critique est poïétisée jusqu'aux ultimes conséquences esthétiques et poïétiques. Ce qui, dans le cas de la négation esthétique du biopouvoir, implique la corporalisation des utilisations « abjectes » du corps, malgré l'hostilité sociale envers la poïésis de cette négation et critique esthétique.

La négation esthétique du biopouvoir au sein de l'art est corporalisée par un sujet social dominé par ce même biopouvoir ; c'est pour lui une expérience esthétique vécue en tant que sujet esthétique, car il corporalise cette négation esthétique à travers des usages du corps considérés comme abjects par le biopouvoir. Ainsi, de par son intention esthétique de critiquer le biopouvoir à partir de son corps et par le biais de l'art, le volontaire qui devient co-poïétisateur d'une œuvre d'art biocritique cesse d'entretenir l'hétéronomie du sujet social qu'il représente et revitalise l'idéal-type de sujet esthétique que l'artiste propose de co-poiétiser dans une œuvre d'art avec les volontaires.

La déconstruction structurée scientifiquement a mis en évidence le fait que l'art qui critique le biopouvoir, de même que toute pensée critique envers cette forme de domination sociale (le biopouvoir phallocentrique patriarcal), requiert pour sa poïésis un plus grand effort que la critique envers le biopouvoir qui n'est pas énoncée corporellement, de sorte que cet art implique un certain courage, précisément parce que sa poïésis met en jeu une corporalité considérée comme abjecte par le biopouvoir ; il s'agit d'une matérialisation de la pensée critique à travers une dimension de la réalité socio-historique que cet art biocritique : la réprobation sociale des corporalités, des sexualités et/ou des usages du corps considérés comme abjects par le biopouvoir phallocentrique patriarcal.

Dans cette perspective, il m'est apparu que l'art biocritique, initialement conçu comme « art biocritique » dans les œuvres individuelle et collective, pouvait être qualifié d'*art courageux*. En effet, il s'agit d'œuvres poïétisées par des sujets ayant bravé esthétiquement, à partir de leur corporalité, la réprobation de certains usages du corps, transgressant ainsi la corporalité assignée et autorisée par le biopouvoir. C'est un art courageux dans la mesure où il exige une qualité que le dictionnaire de l'Académie royale espagnole définit de la manière suivante : « hardiesse, dynamisme et aplomb dans la manière de concevoir ou de réaliser une œuvre littéraire ou artistique, ou l'une de ses parties. Action matérielle ou immatérielle menée avec effort et vigueur qui semble surpasser les forces naturelles ». Ainsi, la déconstruction esthétique structurée de l'Œuvre multiorgasmique collective a mis en évidence l'existence d'un lien de dialectique négative et d'une contradiction esthétique entre l'œuvre et le contexte socio-historique que cette œuvre critique, qui suppose un certain courage de la part des volontaires et de l'artiste.

Ce courage dont font preuve les co-poïétisateurs du processus créatif de l'Œuvre multiorgasmique collective sera également reconnu intuitivement et exprimé artistiquement dans les trois récits création de l'œuvre collective ; néanmoins

seule la structuration scientifique de ce courage de la poïésis de l'œuvre face au contexte socio-historique du biopouvoir permettra une légitimation ou une reconnaissance structurée de l'Œuvre multiorgasmique collective en tant qu'œuvre d'*art biocritique*. On pourrait dès lors compléter la définition de l'Académie royale espagnole à partir de déconstructions d'œuvres d'art biocritiques, en soulignant le courage que suppose une poïésis générant une tension esthétique vis-à-vis du contexte socio-historique du biopouvoir, de la part du sujet poïétisateur d'une corporalité « abjecte » utilisée comme matériel artistique d'une œuvre d'art biocritique. Une reconnaissance de ce courage permettrait de compléter la définition de l'Académie de la manière suivante : « hardiesse, dynamisme et aplomb dans la manière de concevoir ou de réaliser une œuvre littéraire ou artistique, ou l'une de ses parties. Action matérielle ou immatérielle menée avec effort et vigueur qui semble surpasser les forces naturelles *et les forces socio-historiques du biopouvoir phallocentrique patriarcal* ». En effet, l'art biocritique n'est autre qu'une poïésis de la négation esthétique du biopouvoir.

C'est la déconstruction esthétique structurée scientifiquement par la Méthode de déconstruction esthétique qui a permis d'interpréter et de reconnaître le courage des co-poïétisateurs de l'Œuvre multiorgasmique collective comme un symptôme de tension esthétique au sein de l'art biocritique et comme un ingrédient de la contradiction esthétique entre les éléments – corporels et matériels, humains et sociaux – qui composent le processus créatif de l'œuvre collective et les éléments du biopouvoir et du contexte socio-historique que cette œuvre critique.

Après la déconstruction structurée : besoin de *récit création* ? Dans le cas du *récit création* de l'Œuvre multiorgasmique, le moment esthétique de la déconstruction structurée de l'œuvre collective à l'aide de la Méthode de déconstruction esthétique a présenté un risque de sédentarisation esthétique pour l'art biocritique, c'est-à-dire un risque de « continuité historique des dépendances de l'art » biocritique. Néanmoins, c'est cette déconstruction structurée de l'Œuvre multiorgasmique collective qui a permis de déterminer que ces œuvres étaient des œuvres d'art biocritique, et de proposer une définition sociologique de cet art comme un art dont la caractéristique fondamentale est la négation esthétiquement corporalisée du biopouvoir par le sujet social réel. Il en ressort qu'une œuvre d'art biocritique est en réalité et concrètement une critique poïétisée à partir du corps de l'individu réel envers certains aspects de ce biopouvoir qui le domine.

À la suite de l'autocritique structurée de cette confrontation au sein de l'art biocritique, j'ai de nouveau ressenti cette sensation d'asphyxie que toute critique structurée est susceptible de produire chez l'artiste, lorsque l'art commence à agir, en un moment esthétique, de manière structurée. Dans le cas particulier de l'autocritique structurée de l'Œuvre multiorgasmique collective, la déconstruction esthétique de l'œuvre a donné naissance à une autre forme d'autocritique : le *récit création de* l'Œuvre multiorgasmique.

Si la déconstruction esthétique a été une autocritique structurée de ce que j'avais dans un premier temps appelé l'art biocritique, par la suite chaque récit création

de l'Œuvre multiorgasmique collective allait également constituer une autocritique de la structuration de la critique envers le biopouvoir poïétisée en tant qu'œuvre collective, et par conséquent une mise en garde contre la menace qu'implique la déconstruction structurée d'un art, contre le risque de scientifisation du criticisme et donc du travail critique de l'art.

Car bien que l'art biocritique soit animé, en tant que pensée critique, d'un esprit critique abstrait – c'est-à-dire d'un esprit de contradiction esthétique vis-à-vis de la réalité qu'il identifie et qui s'identifie à l'ordre hégémonique ou potentiellement hégémonique existant dans le monde –, il n'est pas pour autant animé que de cet esprit abstrait : il l'est aussi d'une tension constante, externe et interne, entre poïésis (mouvement) et esprit critique :

> « *L'art peut se construire de manière dialectique dans la mesure où il y a en lui un esprit, mais sans qu'il ne le possède comme quelque chose d'absolu ni que l'esprit ne garantisse quelque chose d'absolu* ».[118]

Voilà pourquoi la pensée esthétique de l'art reste extrêmement méfiante envers la « vérité » sédentarisée de toute hégémonie. L'art se méfie également de lui-même, c'est pourquoi il se révolutionne sans cesse et se remet en cause à chaque instant, à travers chaque œuvre, chaque artiste, avec son propre mouvement ; son mouvement, nous dit Adorno, « *ne tend pas vers l'identité (…) il se méfie au contraire de ce qui est identique* »[119] ; et j'ajouterais pour ma part qu'il se méfie de ce qui l'identifie – ou identifie le sujet – au *non-mouvement*, c'est-à-dire à la sédentarisation poïético-cognitive et/ou épistémologique. Une sédentarisation épistémologique qui revêt différentes formes sociales à travers la morale, la culture, la religion, la science, les normes et les règles de l'art, etc.

C'est du moins ce que l'art biocritique, en tant qu'art biocritique, exprime à travers ce mouvement généré par les moments de l'Œuvre multiorgasmique, d'abord en tant que biocritique ou biocriticisme envers le biopouvoir poïétisée corporellement dans une œuvre plastique à travers la corporalité de volontaires, ensuite en tant que critique envers le biopouvoir poïétisée et théorisée en sa qualité d'*esthétique* biocritique de l'expérience corporelle-sexuelle, de poïésis corporelle d'une critique envers le biopouvoir à partir de l'art et à partir du corps du sujet social ; et enfin en tant que déconstruction esthétique – autocritique structurée – à l'aide de la Méthode de déconstruction esthétique utilisant le langage structurée des sciences médicales et sociales. Or après l'autocritique structurée, un autre moment esthétique est venu marquer le processus créatif de l'Œuvre multiorgasmique : celui du *récit création* de l'Œuvre multiorgasmique.

Enfin, si quelqu'un me demandait d'expliquer en quelques mots ce qu'est pour moi l'art après l'avoir exercé en tant qu'art biocritique et que biocritique ou biocriticisme, en tant que critique du biopouvoir et autocritique de l'art biocritique lui-même, je dirais que l'art est mouvement, un mouvement qui émancipe l'humain et qui l'humanise en l'émancipant de la sédentarisation esthétique. Mais de quel type ou de quelle forme de mouvement esthétique s'agit-il ? serait-on en droit de

[118] Adorno, (1970)/2004 : 124.
[119] Adorno, (1970)/2005 : 141.

me demander. Ce à quoi je répondrais : le mouvement esthétique dans l'art est la dialectique négative, la contradiction esthétique, et si je devais décrire visuellement ce mouvement, je parlerais sans aucun doute d'une série de spirales formées par des enchaînements entre les différentes parties de leurs fragments ou moments esthétiques.

La spirale en mouvement formée de spirales enchaînées en mouvement et liées entre elles par une dialectique négative serait également la forme historique que j'attribuerais à tout art biocritique et plus particulièrement à l'art biocritique. La dialectique négative ou contradiction esthétique est une qualité mobilisatrice que j'attribue à l'art en tant que personnage historique représenté tantôt par des artistes, tantôt par des œuvres d'art. Au sein de cette forme en mouvement, chaque spirale ne représenterait qu'un moment esthétique fugace dans l'histoire de l'art en général, de même que tout autre art ou œuvre d'art au cours de l'histoire, un fragment esthétique plongé dans une série de spirales enchaînées en mouvement, et relié à son passé, son présent et son avenir à travers cette forme historique non cyclique, non linéaire, ni ascendante ni descendante, mais tout simplement en mouvement dialectique ; et dans le cas de l'art biocritique, un mouvement *nécessairement* de dialectique négative entre l'art, le contexte socio-historique, et les poïésis précédentes et futures de l'art qui critique et fait son autocritique.

Car en définitive, le récit création d'une œuvre d'art n'est pas seulement une narration de la création, il est également une forme narrative créative de la création, ce qui lui confère une fonction esthétique. La fonction esthétique de tout récit création est de poïétiser un rapport de *tension* et de *contradiction esthétique* entre ce récit création et le processus créatif de l'œuvre narrée, afin de revitaliser esthétiquement la dialectique négative en tant que loi de mouvement de tout art qui se veut critique, comme c'est bien évidemment le cas l'art biocritique, et de ne pas succomber à la sédentarisation esthétique ou fausse conscience à laquelle toute pensée critique, y compris celle de l'art biocritique, tend inexorablement à céder.

UNIVERSITÉ PARIS 1 – PANTHÉON-SORBONNE
École Doctorale d'Arts Plastiques, Esthétique et Sciences de l'Art (APESA)

Thèse pour obtenir le grade de
DOCTEURE EN ARTS ET SCIENCES DE L'ART
Mention : Arts plastiques

Auteure : **Esmeralda MANCILLA VALDEZ**

Titre de la thèse :

POUR UN ART *BIO*CRITIQUE : SEXUALITÉ ET ACTION POLITIQUE

Titre du Tome II :
Théorie et méthode de déconstruction esthétique pour l'art biocritique

Thèse dirigée par Monsieur le professeur Jean DA SILVA

Soutenue le 22 juin 2013.

Jury :

Madame la professeure Anne LARUE (Université Paris 13 – Paris Nord)
Monsieur le professeur Joël GILLES (Université Lyon – Saint-Etienne)
Monsieur le professeur Miguel EGANA (Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne)

Tome II.
THÉORIE ET MÉTHODE DE DÉCONSTRUCTION ESTHÉTIQUE POUR L'ART BIOCRITIQUE

Introduction du Tome II. Le présent Tome est un exercice d'autocritique structurée portant sur l'Œuvre multiorgasmique collective, un moment esthétique de l'art biocritique qui se veut l'« ennemi mortel » de cette œuvre. Il s'agit d'une réflexion structurée sur la potentialité esthétique des corporalités/sexualités construites socialement comme « abjectes » (Kristeva, 1980) : celles qui correspondent à ce que Wittig (1992/2006) a qualifié de corporalités du « non-Être » ou du « non-Être socialement invisibilisé », des corporalités opprimées et d'opprimés, radicales et de radicaux (Marx *in L'idéologie allemande*, cité par Wittig, 1992/2006), qui ne sont prises en considération par l'économie hétérosexuelle qu'en tant qu'« extérieurs constitutifs » ou « inférieurs » au sein de la hiérarchie hétérosexuelle phallogocentrique (Butler, 1993/2010), et dont on peut observer la potentialité esthétique au sein des sociétés occidentales de la modernité tardive et dans la vie quotidienne des individus réels, mais aussi au sein des poïésis de l'art biocritique contemporain qui utilise des témoignages biographiques, physiques et oraux de ces corporalités « abjectes » comme matériel artistique, dont les volontaires devenant ainsi les co-poïétisateurs de cet art.

Le premier chapitre de ce deuxième tome s'emploie à déconstruire l'esthétique critique (Adorno, 1970) en tant qu'esthétique biocritique ou esthétique de l'art biocritique. Le deuxième chapitre porte sur la reconnaissance structurée de la potentialité esthétique des corporalités abjectes en dehors et au sein de l'art biocritique ; ce chapitre se propose de reconnaître les potentialités esthétiques de ces corporalités à travers l'historicité de leur abjection, (re)produite dans les discours d'un phallocentrisme institutionnalisé par une vision hétérosexuelle, binaire et bestiale de la corporalité humaine, une vision hégémonique au sein de la pensée métaphysique occidentale contemporaine. Le troisième chapitre décrit la *Méthode de déconstruction esthétique*, une proposition méthodologique qui peut également servir à déconstruire la potentialité esthétique de tout criticisme ou action critique se voulant esthétique, qu'il soit issu de l'art ou d'un autre style cognitif, ou encore d'actions corporelles et sexuelles d'individus réels ou des témoignages des corporalités et des identités sexuelles considérées comme abjectes par le phallocentrisme, au sein et en dehors de l'exercice critique de l'art biocritique. Les chapitres 4 et 5 présentent un exemple d'application de la méthode de déconstruction précitée, visant à déconstruire la potentialité esthétique d'une œuvre d'*art biocritique* des corporalités « abjectes » : l'Œuvre multiorgasmique collective ; une déconstruction qui a permis d'observer et de rendre observable le *mouvement esthétique* interne à l'art biocritique contemporaine, que cette œuvre de l'art biocritique revitalise à travers ses liens de tension, de contradiction et de négation esthétique vis-à-vis d'autres poïésis critiques et biocritiques, en créant des moments esthétiques internes qui revitalisent à leur tour *le mouvement esthétique* de la tâche critique de l'artiste et des autres criticismes avec lesquels le criticisme de cette artiste a établi des liens directs ou indirects, de manière locutoire ou perlocutoire, en fonction du contexte socio-historique de chacune des poïésis critiques en jeu.

Chapitre 1. L'*art fait avec témoignages de corporalités/sexualités abjectes* est-il un art biocritique?

Introduction au Chapitre 1. Le présent chapitre propose un cadre conceptuel permettant de poser les bases théoriques de la *Méthode de déconstruction esthétique de l'art biocritique* (présentée dans le chapitre 3 de ce Tome) et de l'autocritique structurée de tout exercice critique corporalisé (ou qui implique le corps et ses corporalités et sexualités), afin d'observer et de rendre observable de manière structurée les qualités esthétiques qui caractérisent l'exercice de l'art biocritique – ou de l'art qui s'exerce en tant que biocriticisme esthétique – dénonçant une sédentarisation épistémologique et/ou esthétique du biopouvoir hégémonique dans l'art ou dans un contexte socio-historique donné ; c'est notamment le cas de tout art utilisant dans ses poïésis des témoignages physiques/corporels et/ou biographiques et documentaires, poïétisés et offerts par des individus réels dans le cadre d'une œuvre d'art ou puisés par l'art dans la vie concrète et quotidienne des individus réels, rendant ainsi visible avec cette resignification esthétique l'historicité de la construction socio-historique de la vision abjecte de leurs corps. Enfin, la confrontation entres les aspects généraux de l'esthétique de l'art critique (Adorno 1970/2004) et l'idéal-type de l'exercice critique, évoquée par les biocriticismes féministes et de la théorie *queer* de Wittig (1992) et Butler (1993), permet d'asseoir les bases théorico-méthodologiques de ce qui sera présenté dans les chapitres suivants comme la *Méthode de déconstruction esthétique de l'art biocritique*, une méthode qui sert à observer et à déconstruire l'esthétique de tout art et/ou criticisme utilisant dans ses poïésis des témoignages du corps et de corporalités « abjectes », en tant que co-poïétisatrices du processus poïétique d'une action biocritique soit d'une œuvre d'art ou d'une action biocritique non artistique.

Qu'est-ce que l'art biocritique ? Pour la théorie esthétique adornienne, l'art esthétiquement critique ou « *art critique* »[120] est un art qui s'exprime et produise en tant que mouvement esthétique de dialectique négative. On déconstruit cet *esthétique critique* en tant que le mouvement d'une dialectique nihiliste entre actions critiques et actions d'autocritique de l'art et on décidé d'utiliser ce terme d'*art critique* dans ce texte afin de qualifier l'art qui exprime nécessairement trois capacités (et besoins) esthétiques : 1º) capacité/besoin esthétique de l'art d'établir des liens de contradiction, de tension et de négation esthétiques entre l'art et : *a) ce qu'il* critique ; *b) ce avec quoi* il critique ; *c) la position à partir de laquelle* il critique (on parle ici d'une dialectique négative entre actions critiques et autocritiques qui reflète l'attitude nihiliste de l'art critique) ; et *d) ce qui critique la même chose* que lui ; 2º) capacité/besoin esthétique de l'art à reconnaître du point de vue du matérialisme historique l'historicité de *ce qu'il* critique, ce *avec quoi* il critique, *la position à partir de laquelle* il critique et de *ce qui critique la même chose* que lui ; et 3º) capacité/besoin esthétique de l'art à générer un *mouvement esthétique* entre les capacités évoquées précédemment et tout autre élément. Dans

[120] Il convient de préciser que bien que dans sa Théorie esthétique, Adorno n'utilise pas le terme d'« art critique » comme tel pour désigner l'exercise de l'art que critique en tant qu'*art critique*, j'ai décidé d'utiliser ce terme dans ce texte et dans d'autres afin de qualifier l'art qui se distingue à la fois d'un exercice acritique, et d'un exercice critique potentiellement esthétique. L'utilisation de ce concept permet en outre d'entamer une discussion avec d'autres argumentations esthétiques qui considèrent comme des œuvres d'art les actions acritiques et les actions critiques potentiellement esthétiques de l'art.

la perspective esthétique de l'art critique, on peut identifier trois types d'actions au sein de l'art et de tout autre exercice critique d'un criticisme se voulant esthétique : des actions acritiques, des actions critiques potentiellement esthétiques et des actions esthétiquement critiques.

Dans cette perspective théorico-esthétique, l'art biocritique est une *action (biographique, corporel et/ou sexuelle) esthétiquement critique* dans la mesure où il génère un « Moi propre » (un Moi subjectivé et subjectivant) dans le sujet poietisateur de l'action biocritique et un *mouvement esthétique* au sein du contexte socio-historique de *ce qu'il* critique, de *ce avec quoi* il critique, de *la position à partir de laquelle* il critique, et de *ce qui critique la même chose* que lui (les autres criticismes ou biocriticismes).

En effet, c'est un besoin esthétique de l'art biocritique que d'établir des liens esthétiques avec les biocriticismes queer et féministes, et d'établir des liens de contradiction, de négation et de tension esthétiques vis-à-vis de ce que critiquent ces différents criticismes (l'art et les autres biocriticismes), mais aussi – et surtout – d'établir ce type de liens esthétiques entre eux. Or avec quoi l'*art biocritique* établit-il des liens ? Parmi les liens que l'art établit à travers son exercice critique, on peut mentionner, entre autres, les suivants : a) le lien de l'art biocritique avec l'historicité de ce qu'il critique et qui est également critiqué par d'autres biocriticismes; b) le lien de l'art biocritique avec l'historicité du matériel qu'il utilise dans ses poïésis biocritiques ; c) le lien de l'art biocritique avec les formes poïétiques d'un autre art biocritique ; d) le lien de l'art avec d'autres biocriticismes non artistiques (y compris féministes et queer) qui critiquent la même chose que lui ; et f) le lien de l'art avec les autres biocriticismes ou styles cognitifs acritiques et/ou reproducteurs de la sédentarisation épistémologique de ce qu'il critique (la science, la religion, la loi, la littérature, l'art même, la musique, le sport, etc.) ;

Types d'actions (et de liens) au sein de tout art (bio)critique. Il existe trois types de liens entre l'art critique et tout autre criticisme du sujet ou style cognitif, que l'on peut classer selon les mêmes catégories que les types d'actions au sein de l'art biocritique : A) les liens/actions *acritiques de l'art* ; B) les liens/actions *potentiellement esthétiques de l'art* et C) les liens/actions *esthétiquement critiques de l'art* ; ce dernier type d'actions et de liens étant le seul à générer un véritable *mouvement esthétique* au sein du contexte socio-historique de *ce qu'il* critique.

> **A) Actions acritiques.** On reconnaît comme *actions acritiques* les actions de l'art (et de tout autre criticisme poietisé par le sujet social ou style cognitif quelqu'un d'autre) n'exerçant ni critique ni autocritique et n'exprimant aucune des capacités esthétiques de l'art critique, raison pour laquelle elles s'avèrent incapables de créer un quelconque *mouvement esthétique* au sein de leur contexte socio-historique et/ou du style cognitif avec lequel ces actions acritiques sont poïétisées. Il en est ainsi parce qu'elles ne remplissent pas les conditions nécessaires à la création d'un mouvement esthétique. Prenons l'exemple d'un style cognitif concret, la sociologie : un sociologue souhaite faire une interprétation critique de la réalité en utilisant le langage structuré de cette science, un langage que

des experts – sociologues ou non – ont construit tout au long de l'histoire de l'interprétation sociologique de la réalité socio-historique et ce avant même que la sociologie n'apparaisse en tant que science. Un exemple d'action acritique d'un utilisateur de ces outils sociologiques serait de se baser sur l'une des nombreuses théories de cette science afin d'interpréter un fait social donné (représentatif d'une sédentarisation épistémologique et/ou culturelle) sans prendre en compte la contribution de cette même science à la reproduction de la sédentarisation épistémologique du fait social interprété. Ou pis encore, d'interpréter sociologiquement le fait social sans même s'apercevoir qu'il présente des signes de sédentarisation épistémologique. Il s'agit d'actions acritiques dans la mesure où elles ne reconnaissent aucune sédentarisation épistémologique du contexte socio-historique, et n'établissent par conséquent aucun lien de contradiction ou de tension esthétique vis-à-vis de ce contexte afin d'observer et de rendre observable de manière structurée (et avec le langage de la science même) telle sédentarisation épistémologique, culturelle ou socio-historique étudiée.

Actions (bio)critiques potentiellement esthétiques. Les actions reconnues esthétiquement comme des actions *critiques potentiellement esthétiques* sont celles (poïétisées par l'art biocritique ou par tout autre (bio)criticisme poietisé par le sujet social ou style cognitif) qui expriment au moins une des deux premières capacités de l'art critique [*a)* capacité/besoin esthétique de l'art d'établir des liens de contradiction, de tension et de négation esthétiques vis-à-vis de *ce qu'il* critique, de ce *avec quoi* il critique, de *la position à partir de laquelle* il critique, et de *ce qui critique la même chose* que lui ; et *b)* capacité/besoin esthétique de l'art de reconnaître du point de vue du matérialisme historique l'historicité de : *ce que* critique l'art, de ce *avec quoi* l'art critique, de *la position à partir de laquelle* l'art critique et de *ce qui critique la même chose* que lui]. Il s'agit néanmoins d'actions (parfois poïétisées avec inconscience de sa potentialité critique et parfois poïétisées sans l'intention d'être critique) qui ne vont pas au bout de leur exercice critique, dans la mesure où elles ne font pas leur autocritique, ce qui les empêche de créer un véritable *mouvement esthétique* ; cela signifie qu'elles sont capables de générer une tension vis-à-vis de ce qu'elles critiquent, mais pas vis-à-vis de *ce avec quoi* elles critiquent, ou vice-versa. Cela est dû au fait que les deux premières capacités s'orientent dans ces deux directions : la critique et l'autocritique, qui ne sont pas toujours présentes au sein de l'exercice critique d'un style cognitif ou d'un domaine de connaissance donné qui se veut pourtant esthétique. Il arrive par exemple que l'action d'un sujet ou d'un groupe social manifeste dans un contexte socio-historique donné une certaine subversion vis-à-vis des pouvoirs hégémoniques, sans pour autant faire preuve d'une capacité de reconnaissance de l'*historicité* qui sous-tend la contradiction/négation esthétique générée par son action socialement antagonique et pourtant critique et potentialement etshétique.

Exemple d'une action critique potentiellement esthétique. Les actions critiques potentiellement esthétiques peuvent être poétisées

artistiquement en tant qu'œuvres d'art mais aussi philosophiquement, métathéoriquement ou dans la praxis de la vie quotidienne par n'importe quelle personne « étrangère » à l'art. Car faire de la critique n'est pas l'affaire exclusive de l'art critique, tout en reconnaissant bien entendu que la poïétique, en tant que *création de la critique*, peut être aussi bien pratique que théorique, artistique, métathéorique, philosophique, ou même tout simplement le fruit du bon sens. Toute action ou parole peut être une critique sans même prétendre l'être. Pour citer un exemple : en décembre 2010, je me promenais dans les rues du centre historique de la ville de Guadalajara, au Mexique (qui font un peu penser aux rues commerciales du quartier de la Republique plutôt comme celle de Faubourg proche du canal Saint Martin à Paris), des rues pleines de magasins dont les vitrines regorgent d'articles et de vêtements portés par des *mannequins* en plastique. Quiconque s'étant promené dans les rues commerciales et populaires de grands centres urbains aura vu ces innombrables mannequins préfabriqués, dont certains ont le visage maquillé, de faux cils, du rouge à lèvres et du fard sur les joues, de volumineuses perruques, de longs ongles vernis (y compris ceux des pieds), et de nombreux atours assortis à leur maquillage. Ces mannequins ont en outre des formes stéréotypées de corps « idéaux » selon le symbolisme normatif du genre féminin produit par le chapitalisme phallocentrique, la silhouette « à la Barbie » étant une caractéristique constante. Je me promenais donc devant ces vitrines durant les fêtes de Noël 2010, lorsque mon attention a soudain été attirée par l'une d'entre elles, où se trouvait un mannequin représentant une femme très sensuelle, avec tous les atours décrits plus haut – maquillage, faux cils, ongles vernis, etc. – qui portait une tunique blanche, presque transparente, moulant son corps svelte au buste proéminent, et revêtue d'un manteau bleu constellé d'étoiles dorées, semblable à celui que l'on retrouve dans l'iconologie catholique en tant qu'attribut symbolique de la Vierge Marie. Cela n'a pas manqué de m'interpeller, car en observant le reste de la décoration et des mannequins exposés dans cette vitrine, il m'est apparu clairement que l'intention de ce décorateur n'était pas de créer une *critique artistique*, d'autant que de toute évidence aucune des vitrines de cette rue n'avait pour vocation de servir d'espace de création artistique.

Ce mannequin était exposé dans la vitrine de l'un des magasins de tissus les plus populaires de Guadalajara, au milieu d'un décor composé de tissus de toutes les couleurs, tellement kitsch et baroque qu'il passait inaperçu aux yeux des passants. Il s'agissait très probablement d'une coïncidence, et la personne qui avait composé cette vitrine n'avait vraisemblablement pas réfléchi à la contradiction qu'il y avait à parer un mannequin simulant une Barbie géante de la tunique et du manteau de la Vierge Marie, réunissant ainsi deux stéréotypes contradictoires de femmes en une seule expression visuelle. Ce type d'action peut certes être reconnu comme une action critique et même biocritique, mais pas nécessairement comme une action d'esthétique (bio)critique de l'art, tout simplement parce que l'art esthétiquement (bio)critique est un processus en forme de spirale de dialectique nihiliste, composé d'un enchaînement de poïésis critiques et d'autocritique. Or le mannequin est une poïésis isolée, qui n'en est pas

moins critique, mais qui ne relève pas de la bio*esthétique*, dans la mesure où elle ne répond pas au besoin vital nihiliste de tout art biocritique qui consiste à « mourir » ou « faire mourir » un e action biocritique entre les « mains » d'une autre œuvre d'art biocritique, en générant à travers sa naissance et sa mort une contradiction esthétique, une tension esthétique entre poïésis. Cette vitrine n'était qu'une poïésis isolée ne présentant pas de mouvement en spirale à travers les poïésis d'autres contradictions esthétiques. Cette action « critique » ne générait par conséquent pas de tension vis-à-vis d'autres poïésis critiques. Car il ne faut pas oublier que l'art critique génère une tension esthétique en son propre sein – c'est-à-dire vis-à-vis de sa propre poïétique –, ou entre sa poïésis et une autre, et pas seulement une tension esthétique vis-à-vis du contexte socio-historique, de son passé, de son présent ou de ce qu'il aspire à devenir.

Actions esthétiquement (bio)critiques. Les actions reconnues comme des actions *esthétiquement (bio)critiques* sont celles (poiétisées par l'art, par le sujet social ou par autres styles cognitifs) qui font preuve d'une capacité à générer un *mouvement esthétique* au sein de : *a) ce qu'il* critique ; *b) ce avec quoi* il critique ; *c) la position à partir de laquelle* il critique ; et *d) ce qui critique la même chose* que lui. C'est par exemple le cas de certaines actions esthétiquement biocritique du féminisme *queer,* qui constituent des discours subversifs et émancipateurs vis-à-vis des exclusions créées par le biopouvoir hégémonique critiqué ; le biopouvoir de la pensée hétérosexuelle, binaire du phallocentrisme patriarcal. Ces actions esthétiquement critiques sont celles qui expriment les trois capacités et besoins esthétiques fondamentaux et observables au sein de l'art et de tout criticisme bio-esthétique : 1) Capacité/besoin esthétique d'établir des liens de contradiction/négation et de tension esthétiques ; 2) Capacité/besoin esthétique de reconnaître du point de vue du matérialisme historique l'historicité de *ce avec quoi* il a établi un lien ; et 3) Capacité/besoin esthétique à générer un mouvement esthétique. En résumé, toute action critique (inclut l'action biocritique) ne cesse d'être potentiellement critique pour devenir esthétiquement critique que lorsqu'elle exerce et exprime les trois capacités et besoins esthétiques fondamentaux de l'esthétique critique, ce qui lui permet de générer un *mouvement esthétique* aussi bien sur le plan théorico-philosophique qu'au sein du contexte material-socio-politique. Or ce *mouvement esthétique* se traduit par une émancipation de toute sédentarisation esthétique, au sens le plus large du terme (de *sédentarisation épistémologique et esthétique*).

***Orgone* (bioénergie) : exemple d'une action esthétiquement biocritique au sein de la science.** Un exemple d'action esthétiquement critique au sein de la science moderne est celui de la critique marxiste que le psychologue Wilhelm Reich a fait de la morale sexuelle autoritaire et du paradigme épistémologique rationaliste dominant l'herméneutique et la production de connaissance scientifique sur la sexualité humaine au sein de la société occidentale de son époque ; un paradigme favorisant la sédentarisation épistémologique d'un ordre politique et d'un système social et culturel visant à étouffer cognitivement la corporalité et la sexualité des sujets. Reich a fait cette critique en s'appuyant sur l'existence

d'une énergie sexuelle présente dans l'univers, et en affirmant que l'être humain est capable de produire cette énergie à travers la réponse sexuelle orgasmique. Cette affirmation scientifique contredisait sous bien des aspects le paradigme épistémologique dominant de la sexualité en Occident.

Les affirmations et les définitions de Reich sur l'énergie sexuelle étaient toutes critiques à leur manière, car elles établissaient des liens épistémologiques de contradiction esthétique vis-à-vis des paradigmes épistémologiques dominants au sein de la science et en dehors de celle-ci. En effet, Reich étudiait et se référait à la sexualité du plaisir, et non pas à la sexualité humaine réduite à la fonction reproductive, selon le paradigme épistémologique dominant de la sexualité au sein de l'Occident patriarcal.

Toutefois, la plus forte tension entre le paradigme dominant (rationaliste et abstractionniste) de la science et le paradigme de l'énergie sexuelle a été générée par Reich lorsqu'il a fondé l'*orgonomie* en tant que science spécialisée dans le paradigme de l'énergie sexuelle, et étudié l'*orgone* (l'énergie sexuelle, que Reich assurait avoir isolée dans sa plus simple expression) ; une énergie sexuelle que les courants rationalistes et positivistes dominants de la science allaient qualifier d'énergie « éthérée », tout comme ils allaient qualifier de charlatanerie les outils d'examen et la méthodologie de l'orgonomie.

Reich affirmait que cette énergie équilibrait les fonctions de l'organisme, contribuant ainsi à la bonne santé des individus. Toutefois, l'aspect le plus subversif du paradigme bioénergétique était qu'il s'agissait d'une énergie produite par une sexualité du plaisir et, qui pis est, d'une énergie que tout être humain était susceptible de produire, d'expérimenter et de créer à travers l'orgasme, y compris à l'aide de pratiques sexuelles « abjectes » telles que l'autoérotisme ou masturbation.

Par ailleurs, l'énergie sexuelle était un type d'énergie qui, contrairement à l'énergie atomique, trouvait son origine dans la *création*, tandis que l'énergie atomique trouve la sienne dans la *destruction* de la matière. La science et les prises de position de Wilhelm Reich exerçaient un type de critique qui outrepassait les bornes de la critique scientifique, non seulement parce qu'elles établissaient un lien de contradiction vis-à-vis du paradigme épistémologique dominant de la sexualité du sujet moderne (ou vis-à-vis de l'ordre social, ou encore du style cognitif de la sexualité patriarcale diffusé par les institutions religieuses telles que les églises monothéistes prédominantes au sein des sociétés occidentales du XX^{e} siècle, etc.), mais aussi parce que le paradigme de Reich établissait un lien de contradiction vis-à-vis des outils méthodologiques légitimes permettant d'« examiner scientifiquement » la sexualité humaine. Les théories, les méthodologies et les outils d'examen de Reich lui ont valu d'être expulsé de plusieurs pays européens, puis de l'Association psychanalytique parce qu'il était communiste, et enfin du Parti communiste parce qu'il était freudien. Elles lui ont également valu d'être accusé aux États-Unis de charlatanisme pour ses recherches sur l'orgone

et l'invention d'un accumulateur d'énergie orgonique, au point d'être envoyé en prison, où il mourra en 1957. Cela donne une idée des conséquences auxquelles s'expose non seulement tout paradigme créatif et innovateur, mais aussi tout scientifique qui ose remettre en cause les paradigmes dominants de la science à l'aide de théories, de méthodes et d'outils d'examen n'étant pas considérés comme légitimes par le paradigme dominant d'une science qui exerce sa domination sur tous les objets d'études au sein de la production de connaissance scientifique, comme c'est le cas de la médecine vis-à-vis de la sexualité humaine en tant qu'objet d'étude.

Les actions esthétiquement antagoniques (illégitimes théoriquement ou méthodologiquement) en tant qu'action critique reste une production de connaissance dans n'importe quel style cognitif : qu'il s'agisse d'art, de science, de la religion, etc. Le cas de Reich illustre clairement le fait que le paradigme dominant de la science occidentale (positiviste et rationaliste), en résistant aux mutations et aux changements et en tendant à la sédentarisation, montre également une résistance à la critique. Car dans le cas de Reich on peut voir la manière dont ce paradigme dominant délégitime, isole et dénigre toute production de connaissance et tout style cognitif qui ne reproduit pas les paramètres ou les outils d'« examen », de sélection et de structuration avalisés et légitimés par l'hégémonie de la science au sein de la production de connaissance scientifique. Car Reich ne critique pas seulement un facteur social (la morale sexuelle autoritaire) d'un point de vue scientifique, il critique également la science elle-même. Comment ? En utilisant de manière créative des connaissances puisées dans différents domaines et formes de pensée, et en inventant des outils d'examen (tels que le *Cloudbuster*[121]) à partir d'une pensée à mi-chemin entre la science occidentale et l'holisme oriental, tant son concept d'*énergie sexuelle* est proche de l'idée d'*énergie vitale* dans le taoïsme. Ce qui est nouveau dans la critique de Reich, c'est qu'elle utilise cette idée orientale d'énergie créatrice produite par le corps de l'individu et non par la raison (comme dans le paradigme rationaliste) afin de créer une thèse métathéorique et méthodologique de la transformation socio-historique de la société et de l'univers à partir de la praxis corporelle de l'individu et non de la raison. Un type de capacité corporelle chez le sujet capable de produire une transformation sociale, une capacité que – plusieurs années après Reich – Félix Guattari allait reconnaître sociologiquement et/ou philosophiquement comme la capacité de l'individu à créer des *révolutions moléculaires*[122].

[121] Le *Cloudbuster* (littéralement "Briseur de nuages"), est un appareil inventé par Reich afin de démonstrer scientifiquement l'existence de l'énergie sexuelle produite par le corps humain, en mettant en évidence la capacité de l'Orgon ou bioénergie à « briser » des nuages et à faire pleuvoir.

[122] Félix Guattari reconnaît ce type de capacité révolutionnaire chez l'individu : « *On observe qu'un certain type de révolution n'est pas possible, mais en même temps on comprend qu'un autre type de révolution devient possible, non pas au moyen d'une certaine forme de lutte des classes, mais au moyen d'une révolution moléculaire qui non seulement met en mouvement les classes sociales et les individus, mais qui constitue également une révolution machinique et sémiotique* » (GUATTARI, Félix, *Desiderio e rivoluzione : Entretien à Félix Guattari*, Squilibri, Milan, 1977. Conversation avec Franco Berardi (Bifo) et Paolo Bertetto.

La critique chez Reich établit des liens de contradiction non seulement vis-à-vis de la morale sexuelle autoritaire et de l'ordre social et politique qui la soutient et la légitime, mais aussi vis-à-vis du paradigme dominant de la science occidentale et de l'expression de celui-ci à travers les théories d'une science que Reich avait lui-même commencé à exercer : la psychologie. Avec sa critique, Reich mettait en évidence la responsabilité de la médecine occidentale dans l'avènement d'une société génératrice d'individus malades et anxieux à cause des restrictions et de la sévérité d'une morale sexuelle autoritaire ; il assurait en outre que la biologie du corps – et plus précisément une mauvaise circulation de l'énergie orgonique (et orgasmique) – était liée à l'apparition de maladies physiques et mentales de l'individu, affectant également l'environnement et même l'ordre social. C'est pourquoi la critique reichienne (mais aussi celle produite par la théorie queer), dont la contradiction est aussi bien externe qu'interne, se rapproche davantage de la contradiction esthétique de l'art biocritique que tout autre critique scientifiquement légitimée par l'hégémonie scientifique contemporaine.

Ainsi, une fois que l'on aura décrit les caractéristiques de l'esthétique de l'art biocritique, on pourra sans doute reconnaître une certaine esthétique critique dans le travail critique reichien, car l'épistémologie de Reich a été capable de poïétiser une contradiction interne et externe jusqu'à ses ultimes conséquences épistémologiques et socio-historique, des conséquences qui au sein de la science se traduisent par l'expulsion et la délégitimation du travail scientifique, du scientifique lui-même et de sa critique ; et au sein de la société se traduisent par l'envoi et la mort de Reich en prison à conséquence de ses actions de recherche scientifique sur l'orgonomie.

Or la position critique de Reich consistant à redonner au sujet son pouvoir de transformateur social et environnemental, en le reconnaissant capable de produire corporellement la bioénergie de l'orgone, représentait aussi, indirectement, une critique du paradigme constructionniste auquel il participait et qu'il utilisait pour critiquer la domination du paradigme rationaliste de la science au sein de la société occidentale de son époque. Car en affirmant que le sujet social pouvait produire avec son corps orgasmique un type d'énergie transformatrice de l'environnement, du climat et de la société, il sous-entendait également que la sexualité humaine est un pouvoir des individus naissant de leur plaisir sexuel ; donc, que la sexualité humaine est biologique mais aussi culturelle ce qui implique le control social des sujets sociaux par la voi du control du corps mais plutôt par la voi de l'abjection du plaisir sexuel associée aux capacités biologiques de jouissance comme la masturbation et l'autoerotisme en tant que capacités poïético-corporelles des « Mois propres » chez les sujets sociax ; capacités poïético-corporelles et aussi performatrices du genre selon le concept de « *performance de genre* » proposé par la théorie *queer* de Judith Butler (2010).

***Théorie et politique queer* : exemple des actions esthétiquement biocritiques (du social à la science et vice-versa).** En partant du fait que les caractéristiques permettant de reconnaître les actions esthétiquement critiques de l'art biocritique sont celles de l'art critique (*1)* capacité de contradiction-négation et tension esthétiques ; *2)* capacité de reconnaissance historique ; *3)* capacité de *mouvement esthétique*) ; donc, toute action esthétiquement biocritique de l'art biocritique ou poïétisée par tout style cognitif ou sujet social doit montrer une capacité à établir des liens de contradiction, de négation et de tension esthétiques vis-à-vis de ce qu'elle critique comme étant sédentarisé ou sédentarisateur (de la dimension poïétique de ce qui est critiqué : les vecteurs, les langages, les formes de production qui reproduisent cette sédentarisation), c'est-à-dire vis-à-vis de *ce avec quoi* elle critique, de *la position à partir de laquelle* elle critique, de *ce qui critique la même chose* qu'elle, et de ce qui produit la sédentarisation de ce qu'elle critique.

Puis on trouve que l'esthétique de l'exercice critique féministe et *queer* présente des similitudes évidentes avec cette capacité et besoin esthétique de l'art biocritique, et tout particulièrement avec ce que Butler qualifie de « politique *queer* » :

> *« La politique queer* [… qui] *dans l'idéal, devrait étendre son champ d'action et nous faire comprendre à quel prix et avec quels objectifs on emploie ces termes et à travers quels rapports de pouvoir ont été engendrées ces catégories* »[123]

Ainsi on peut interpréter que Butler reconnaît-elle comme un besoin esthétique des criticismes féministes *queer* le fait de nous « faire comprendre » ce que l'on ne comprend pas spontanément au sein de la production sociale des pouvoirs hégémoniques.

À travers cette notion de *politique queer*, Butler fait preuve d'une capacité esthétique à établir des liens de contradiction esthétique vis-à-vis de ce qui est critiqué, non pas sous la forme d'une « subversion pure », mais en tant que contradiction et tension esthétique vis-à-vis de ce qui est sédentarisé et sédentarisateur ; des liens pour lesquels l'adjectif « esthétique » implique une « opposition esthétique » et non pas une simple « opposition pour s'opposer » ni une « opposition au personnage » ou « à l'effet sédentarisateur ».

Par exemple, certaines actions du féminisme *queer* qu'analyse Butler dans son œuvre *Ces corps qui comptent* (2010) sont des actions esthétiquement critiques dans la mesure où elles établissent un rapport d'opposition/subversion vis-à-vis de la symbologie du pouvoir patriarcal phallogocentrique et de la symbologie normative d'une économie hétérosexuelle binaire excluant. Parmi les cas analysés par Butler, on peut mentionner les suivants : la performativité, l'itérabilité, la théâtralité, la

[123] Butler 2010: 322.

visibilité et la mise en scène répétée comme autant de matérialisations poïétiques efficaces du pouvoir performatif du discours subversif et émancipateur des actions *queer* des individus sociaux. L'efficacité de ces formes hégémoniques est quant à elle reflétée à travers le cas paradigmatique du terme « *queer* », investi de sens nouveaux par la performativité, l'itérabilité, la théâtralité, la visibilité et la mise en scène répétée des discours revendicateurs associés à ce terme en raison de l'activisme socio-politique de ces identités *queers* exercé performativement aux États-Unis depuis la fin du XXe siècle.

Butler observe les usages subversifs du langage et la capacité resignifiante des pratiques culturelles et artistiques des cultures *drag king* et *drag queen* à travers le cas intéressant de la resignification du sens péjoratif et « abject » du terme *queer*, utilisé par la culture dominante afin d'exclure et de délégitimer les productions performatives de genre exprimées publiquement, un terme qui a soudain acquis un sens subversif reflétant une capacité critique et une émancipation esthétique. Dans le même ordre d'idées, Butler affirme :

> « *Il demeure politiquement indispensable de revendiquer les termes « femme », « queer », « gay », lesbienne », précisément [….] pour pouvoir réfuter leur utilisation homophobique dans le domaine légal, dans les discours publics, dans la rue, dans la vie "privée".* »

Cette citation de Butler est fort intéressante dans la mesure où l'on peut y reconnaître une multidimensionnalité de la contradiction et de la négation esthétiques de l'art biocritique, car elle se réfère à l'objectif de la resignification comme étant l'occasion de « réfuter » le symbolisme et la poïétique de l'homophobie, mais aussi de toute attitude politico-philosophique intolérante cherchant à exclure les corporalités « abjectes » de la structure organisationnelle d'une société, d'un État et de ses lois.

Par la suite, Butler fera référence à la dimension culturelle ou symbolique normative qui reproduit l'homophobie au sein des discours publics, sans pour autant perdre de vue la dimension pratique intime (psychologique et corporelle) et collective d'une classe sociale donnée, une intimité nécessitant également une resignification, à travers l'action esthétiquement critique des féminismes.

Aussi bien pour Judith Butler que pour le féminisme de Monique Wittig, toute action esthétiquement critique qui entend s'opposer au pouvoir se doit d'accorder une place prépondérante aux identités socialement *exclues* et considérées comme « abjectes » par ce pouvoir. Toutefois, le fait que l'on accorde cette place « prépondérante » aux *exclus* au sein de la poïésis critique ne signifie pas qu'on les considère comme les seuls et uniques poïétisateurs du lien de contradiction et de tension esthétique vis-à-vis de ce qui est critiqué. En effet, une action esthétiquement critique du féminisme *queer* peut aussi bien être poïétisée directement à partir de l'exclusion, qu'à travers des éléments symboliques représentatifs de cette exclusion, même s'il est vrai qu'on observe la plupart du temps une présence littérale des *exclus* au sein de ces poïésis critiques. C'est

notamment le cas de ce qu'il est convenu d'appeler le *criticisme contre le biopouvoir* que représente l'art biocritique fait avec de témoignages physiques des corproalités abjectes où l'on retrouve une présence littérale de cette « exclusion », dans la mesure où ces œuvres sont précisément composées de témoignages sur des corporalités « abjectes » « exclues » par le biopouvoir hégémonique, que l'art entend ainsi resignifier.

Dans l'art biocritique la déucième capacité esthétique est celle de la reconnaissance de l'historicité du biopouvoir hégémonique dans : a) *ce qu'elle* critique ; b) *ce avec quoi* elle critique ; c) la position *à partir de laquelle* elle critique ; d) *ce qui critique la même chose* qu'elle ; et même e) *ce qui produit la sédentarisation de ce* qu'elle critique. Par rapport au lien entre ce deuxième besoin/capacité esthétique de l'art biocritique et la théorie queer on trouve que ce besoin esthétique de reconnaissance du point de vue du matérialisme historique répond au fait qu'« *aucun terme* [et j'ajouterais aucune action discursive et artistique] *ne pourrait fonctionner performativement sans l'historicité accumulée et dissimulée de sa force.* » [Butler 2010 : 319).

Ce besoin esthétique de la politique féministe *queer* dénonce concrètement « l'insuffisance esthétique » de toute critique, par exemple au sein d'un art ou de tout autre criticisme féministe/*queer*, qui se satisferait d'une « subversion pure » ou qui se contenterait de « montrer » une opposition à l'exclusion personnifiée par des individus, sans « montrer » le *processus* de production de l'exclusion, c'est-à-dire sans « *nous faire comprendre à quel prix et avec quels objectifs on emploie ces termes* [d'exclusion] *et à travers quels rapports de pouvoir ont été engendrées ces catégories* »[124].

C'est pourquoi la resignification et la performativité revendiquant une réhabilitation des exclus au sein d'un ordre social d'exclusion – outre qu'il s'agit de la synthèse de ce qu'on va nous permettez nomer « *stratégie esthétique butlerienne »* dont l'intention esthétique est de produire « des pouvoirs alternatifs » et de « retourner » un pouvoir contre lui-même – sont des besoins esthétiques de l'exercice critique féministe *queer* qui appellent une reconnaissance du point de vue du matérialisme historique de tout ce qui est lié à ces dimensions resignifiantes et performatives de l'exercice critique.

Selon cette stratégie, « retourner le pouvoir » contre lui-même revient à « retourner l'usage de la performativité » ; c'est-à-dire donner un pouvoir émancipateur aux formes poïétiques de la performativité hégémonique (la théâtralité, la mise en scène, l'itérabilité, la répétition ou la visibilité). « Retourner le pouvoir contre lui-même » revient donc à donner un rôle émancipateur à l'action critique, à « concevoir le pouvoir comme une resignification et à la fois comme la convergence ou interarticulation de rapports de régulation, de domination et de constitution » [Butler

[124] Butler 2010: 322.

(1993)/2000 : 337]. Par ailleurs, l'expression « produire des pouvoirs alternatifs » fait référence au produit et au résultat de l'utilisation de la performativité au service de l'émancipation ; ce qui ne signifie pas que pour Butler l'itérabilité et la visibilité du discours féministe soient suffisantes au sein de la production de l'art en tant que pouvoir alternatif.

Si l'on admet, comme le dit Butler, que dans l'idéal une action esthétiquement critique de la politique *queer* « *devrait étendre son champ d'action et nous faire comprendre à quel prix et avec quels objectifs on emploie ces termes et à travers quels rapports de pouvoir ont été engendrées ces catégories* »[125], on peut considérer que « faire comprendre » l'historicité de la poïétique d'exclusion revient à « donner un sens » non seulement à la dimension épistémologique incarnée par la pratique (individuelle et/ou collective) de la classe sociale exclue, mais aussi et surtout à la dimension épistémologique des catégories philosophico-politiques qui contribuent à reproduire ces liens d'exclusion.

En ce qui concerne la capacité esthétique biocritique de générer *mouvement esthétique* de l'art biocritique on trouve cette capacité dans l'idéal-type de l'exercice critique *queer* décrit par Butler, depuis lequel une action (ou un lien) esthétiquement biocritique de la politique queer serait une action parvenant à produire un *mouvement esthétique* de « resignification » du langage et du symbolisme normatif à l'aide desquels le biopouvoir sédentarise son hégémonie.

Le *mouvement esthétique* au sein de l'art biocritique peut être illustré par cette spirale générée par une dialectique négative entre les actions biocritiques des sujets queer et la biocritique structurée par la théorie queer de Butler et des autres exercises de productions de connaissance chez la science ; une dialectique negative entre la dimension philosophico-politique (normative et épistémologique) et la pratique politique individuelle et collective au sein de a) de *ce qu'elle* critique ; b) de *ce avec quoi* elle critique c) de *la position à partir de laquelle* elle critique, d) de *ce qui critique la même chose* qu'elle ; et même e) de ce qui produit la sédentarisation de ce que l'art biocritique.

Qu'est-ce que le mouvement esthétique ? Principes esthétiques de l'art (bio)critique. On partant théoriquement de la théorie esthétique d'Adorno, on a définit concrètement l'art critique en tant que mouvement esthétique de contradiction, négation et tension esthétiques entre actions critiques et d'autocritique de l'art. En résumé, un mouvement de dialectique esthétiquement négative qu'on a traduit en termes d'une dialectique esthético-nihiliste pour laquelle : l'art critique est toute action esthétiquement critique produisant de mouvement esthétique au sein d'un ou de plusieurs des liens qu'il établit de manière locutive ou perlocutive avec : a) *ce qu'elle* critique ; b) *ce avec quoi* elle

[125] Butler 2010: 322.

critique c) *la position à partir de laquelle* elle critique, d) *ce qui critique la même chose* qu'elle ; et même avec e) ce qui produit la sédentarisation de ce que l'art biocritique. Or, à fin d'observer l'art en tant que mouvement on l'a déconstruit en sept principes ontologiques de l'art critique.

Les sept principes ontologiques de l'art critique sont caractéristiques du *mouvement esthétique* de tout art critique et biocritique et ils peuvent être également appliqués à la définition ou à la reconnaissance du *mouvement esthétique* d'une action critico-esthétique poïétisée par d'autres styles cognitifs ou des individus et sujets sociaux esthétiquement antagoniques. Les sept principes ontologiques qui caractérisent le *mouvement esthétique* produit par les actions esthétiquement critiques de l'art sont : 1) le principe poïético-performatif ; 2) le p. de contradiction et de négation esthétique ; 3) le p. de tension esthétique ; 4) le p. d'autreté ou d'« extérieur constitutif » ; 5) le p. du matérialisme historique 6) le p. d'autonomie ; et 7) le p. nihiliste. Tous ces principes sont liés entre eux et se poïétisent de manière dialectique entre eux ; de plus, ils servent à décrire la tension esthétique de l'art vis-à-vis des dimensions socio-historique, artistique et épistémologique de la réalité ; il s'agit donc de caractéristiques observables de la vitalité du *mouvement esthétique* qu'une action esthétiquement critique de l'art biocritique – ou de tout autre criticisme esthétique – produit : a) sur *ce qu'elle* critique ; b) sur *ce avec quoi* elle critique c) sur la position *à partir de laquelle* elle critique, d) sur *ce qui critique la même chose* qu'elle ; et même e) sur ce qui produit la sédentarisation de ce qu'elle critique.

Cela signifie que le *mouvement esthétique* produit par une action (ou un lien) esthétiquement critique peut être reconnu dans les liens de l'art avec les dimensions individuelle/personnelle et collectives des catégories *a, b, c, d* et *e*. L'esthétique d'un exercice critique peut être déconstruite dans tous les liens que l'art établit avec cet exercice critique, de sorte qu'en reconstituant ces liens, on peut deconstruire le *mouvement esthétique* non pas d'une œuvre ou d'une action critique, mais bien de l'art qu'elle représente. Par exemple, la déconstruction de l'Œuvre multiorgasmique collective en tant qu'une action biocritique a permis de mettre en évidence les moments esthétiques liés à ce processus, mais aussi la présence des principes ontologiques de l'esthétique de l'art biocritique dans les liens de contradiction esthétique établis lors de ces moments esthétiques de l'œuvre déconstruite ou liés à elle, des moments d'exercice parfois critique, parfois autocritique.

(1) Principe poïético-performatif ou de réflexivité déconstructive de l'art (bio)critique. Le principe poïético-performatif ou de réflexivité déconstructive est un besoin et une capacité ontologique de tout art critique, manifeste dans sa poïésis. La poïétique est la capacité empirique de tout esprit critique. De tous les principes ontologiques de l'esthétique critique, le principe réflexif est le plus ambigu, en raison des multiples définitions du concept de réflexivité entre lesquelles on est amené à choisir. Dans l'esthétique d'Adorno, la réflexivité est synonyme de critique : il n'existe pas de réflexivité sans critique, ni de critique sans réflexivité ; car l'art critique est pour Adorno le fruit d'une poïésis spiritualisée, qui est en partie une poïésis réflexive. La critique est donc le

fruit et le processus de *l'esprit créateur* de l'art. Pour être encore plus spécifique dans notre description, on pourrait affirmer que la réflexivité est synonyme de critique en tant que processus et non en tant que produit. La réflexivité est donc la poïésis de la critique, et ce que nous avons jusqu'à présent qualifié de spiritualisation critique de la création n'est autre que la réflexivité, également appelée philosophie de la création ou poïétique.

Contrairement aux autres principes ontologiques, le principe poïético-performatif ou de réflexivité est un principe de base de l'esthétique critique, un principe fondamental d'action et non un principe de formes d'action, tel que le principe de négation et de contradiction. Ce n'est pas non plus un principe d'intentions politiques de l'action tel que le principe d'autonomie et de liberté, pour ne citer que ces exemples. À la différence des autres principes ontologiques de l'esthétique critique d'Adorno, le principe poïético-performatif réunit les éléments de base qui définissent la critique esthétique, à savoir : la réflexivité de la création, l'esprit et la praxis liés dialectiquement par la contradiction. C'est pourquoi ce principe, plutôt que de définir l'action ou l'orientation de l'esthétique critique, constitue un présupposé ontologique fondamental de celle-ci, dans la mesure où il concerne l'intention esthétique de *mouvement esthétique* en soi, avant même qu'elle ne devienne négation, contradiction ou émancipation.

Au sein du principe poïético-performatif se trouvent liées, à travers la dialectique négative, la réflexion en tant qu'*action philosophique* et l'*expérience créatrice*. Ces deux dimensions déconstructives du principe ontologique renvoient inévitablement à la dialectique entre le monde des idées (esprit) et celui de l'exécution (praxis) comme parties intégrantes des dimensions de tout processus de production artistique.

En ce qui concerne l'art biocritique, la déconstruction esthétique du principe poïético-performatif ou réflexif se divise en une déconstruction de la réflexivité corporalisée et une déconstruction de l'intention esthétique de l'action biocritique corpoalisée d'être un *mouvement esthétique*, en plus de la perspective et de la relation que chaque dimension du processus de production artistique établit avec l'autre.

Le principe poïético-performatif, outre qu'il est le présupposé de l'action au sein de l'ontologie de l'esthétique, est le principe dont la déconstruction permet de connaître le degré de spiritualisation de l'art. Or il faut se garder ici de considérer l'esthétique critique d'Adorno comme une promotrice de la spiritualisation de la praxis artistique en tant qu'*idéal-type esthétique*[126] de l'art biocritique. La position d'Adorno face à la

[126] Il existe deux types d'idéal-type esthétiques au sein de l'art critique et biocritique, l'un utopique, inexistant ou hyperbolique par rapport à la réalité, et l'autre fait de témoignages puisés de la réalité, dont la potentialité esthétique est reconnue et utilisée par l'exercice critique de l'art critique, tel que celui qui critique à l'aide de témoignages corporels et biographiques. Lorsque l'art crée une autreté imaginaire ou inexistante différente de l'autreté qu'il critique : c'est ce qu'on appelle au sein de l'art critique un « *idéal-type* ». L'*idéal-type* est la poïétique d'un idéal esthétique

spiritualisation de l'art est critique, ce qui ne signifie pas pour autant qu'il cherche à disqualifier ou à chosifier la spiritualisation en tant qu'émancipatrice de l'art ; il prône au contraire une vigilance vis-à-vis des dangers de chosification de n'importe quelle technique émancipatrice appliquée à l'art par l'art lui-même. Car l'attitude du criticisme adornien implique également une autocritique : Adorno lui-même souligne les revers de l'émancipation de l'art par le biais de la spiritualisation.

L'esthétique d'Adorno reconnaît la qualité émancipatrice de la spiritualisation pour l'art, tout en mettant en garde contre la chosification imminente d'une esthétique poussée à l'extrême du rationalisme kantien. Au sujet de « *la spiritualisation que l'art a connue au cours des deux derniers siècles et qui lui a permis de devenir adulte* »[127], Adorno dénonce une série de conséquences historiques *au sein* de l'art et *pour* l'art. *Pour* l'art, la spiritualisation a aiguisé la rancune des « exclus de la culture », qui s'est traduit par l'apparition historique de « l'art de consommation », comme une conséquence du système de marché capitaliste, tandis qu'*au sein* de l'art, la répulsion des artistes vis-à-vis de cette mercantilisation du système capitaliste faisant de l'expérience artistique un produit de consommation de masse « *poussait* [ces] *artistes à une spiritualisation de plus en plus radicale* »[128].

Si l'expérience artistique est exclusive de l'art, l'expérience esthétique peut quant à elle correspondre à tout processus exerçant le criticisme. Le criticisme est la loi de mouvement ontologique de l'art biocritique, qui est un mouvement spiritualisé. C'est précisément en raison de son caractère spirituel que l'esthétique d'Adorno peut être appliquée à tout autre processus d'émancipation poïétisée. En effet, l'une des implications essentielles de la méthode de déconstruction esthétique consiste à reconnaître dans le terme adornien d'« esthétique » un synonyme de « criticisme ».

Le rejet de l'empirisme par l'art – que décrit Adorno – est par conséquent un rejet de soi-même, qui explique la dimension empirique de l'auto-anéantissement. On pourrait dès lors suggérer que l'art est potentiellement suicidaire, tant ces questions ontologiques n'ont pour seule réponse que la mort des critiques, dans leur forme et/ou leur contenu, en vue d'atteindre une liberté et une autonomie esthétique : « *Si les œuvres d'art sont des réponses à leurs propres questions, elles deviennent elles-mêmes à plus forte raison des questions* »[129]. Cela expliquerait le caractère nihiliste de l'intention de *mouvement esthétique* de l'art

---

que l'art critique crée, théoriquement et poïétiquement, afin d'établir une relation de tension et de contradiction vis-à-vis de l'autreté qu'il critique. Sur le plan esthétique, Adorno applique cette dynamique de la manière suivante : « *Les œuvres d'art proviennent du monde empirique et produisent un monde doté d'une essence propre, opposé à la réalité empirique, comme si cet autre monde existait également* »[126]. L'*idéal-type* est le modèle ou la version idéale créée par l'art critique afin d'établir sa critique esthétique à travers ses œuvres d'art.

[127] Adorno, 1977 : 109.

[128] Adorno, 1977 : 26.

[129] Adorno, 1977 : 16.

biocritique lié au caractère périssable de ses critiques poïétisées sous la forme d'œuvres d'art. On peut ainsi mieux comprendre comment une critique – dans sa forme ou son contenu – ayant atteint son but émancipateur (découlant de l'intention esthétique de liberté et d'autonomie) court néanmoins le risque de se chosifier, de se sédentariser, dès lors qu'elle prétend être la seule forme d'émancipation et de critique valable. C'est pourquoi l'art critique (inclut l'art biocritique) survit en s'émancipant constamment (parfois de la praxis, parfois de l'esprit) dans toutes ses expressions ou manifestations, ce qui est indispensable à son émancipation esthétique.

Ainsi, pour déconstruire la poïétique en tant que forme de relation dialectique négative entre praxis et esprit, entre les dimensions et au sein même des dimensions d'un modèle de production sociale et/ou artistique, il existe deux niveaux de description de la poïétique de l'intention esthétique : l'identification d'expressions *spiritualisées* de l'esprit poïétique (discours sur la participation à la construction de connaissance), et l'identification d'expression *empiriques* de l'esprit poïétique.

(2) Principe de contradiction et de négation esthétique de l'art (bio)critique. La contradiction en tant que catégorie de la pensée critique adornienne peut être interprétée comme une partie de la réflexion philosophique sur le mouvement esthétique et la transformation de la pensée philosophique, que l'on retrouve dans son ouvrage *Dialectique des Lumières*, publié en 1947 en collaboration avec Max Horkheimer. Dans cet ouvrage, Adorno critique la mythification de la cosmovision des Lumières et de la modernité, ainsi que le déclin des Lumières provoqué par les mêmes raisons qui leur avaient permis en leur temps d'être révolutionnaires, lorsqu'elles avaient signifié une émancipation pour la pensée humaine. En leur temps, les Lumières s'étaient opposées à l'obscurantisme théocentriste en critiquent le paradigme de la pensée magico-mythique. La *Dialectique des Lumières* nous donne un bon exemple de contradiction métathéorique, un exemple de poïétique critique qui est une poïétique métathéorique découlant de l'expérience et de l'observation de la réalité, comme lorsqu'Adorno et Horkheimer affirment par exemple que « Les lumières éprouvent une horreur mythique pour le mythe » (Adorno-Horkheimer, 1947). Cette formule illustre à merveille la critique des Lumières exercée par ces penseurs, qui dans le même ouvrage établissent un lien de contradiction entre le concept d'*identité* et celui d'*identification*. La distinction entre la poïétique critique *métathéorique* du criticisme et la *praxis* de la poïétique critique esthétique réside dans le fait que la première oppose la *raison structurée* à l'*expérience représentée par la réalité observée*, tandis que la poïétique esthétique lui oppose *une autre expérience.*

Au sein de l'art biocritique, la contradiction esthétique n'est autre que la capacité et le besoin esthétique de l'art d'établir des liens de contradiction et de négation esthétiques vis-à-vis de tout signe de sédentarisation

épistémologique au sein de : a) *ce que* critique l'art; b) *ce avec quoi* l'art critique ; c) la position *à partir de laquelle* l'art critique ; d) *ce qui critique la même chose* que l'art. Ces liens de l'art avec ces dimensions de la réalité liées à son exercice critique envers la sédentarisation épistémologique ou esthétique *au sein de* et *en dehors de* l'art, exposent la sédentarisation épistémologique ou esthétique comme la notion générale et abstraite à laquelle s'oppose tout exercice esthétiquement critique de l'art et de tout criticisme esthétique, en leur qualité de *mouvement esthétique*.

Or il s'avère que déconstruire le principe de contradiction et de négation esthétique au sein de l'art biocritique (ou de tout criticisme esthétique) implique une action philosophico-poïétique de ses exercices esthétiquement critiques. La déconstruction des liens de contradiction et de négation esthétique produits par l'art lorsqu'il génère un *mouvement esthétique* met en évidence l'existence d'un idéal-type de ce que critique l'art, et plus précisément un idéal-type de *mouvement esthétique* d'une dimension de ce que critique l'art. Cet idéal-type est produit par l'art afin de critiquer (établir des liens de contradiction et de négation esthétiques vis-à-vis de) ce qu'il critique parce cela représente une sédentarisation épistémologique. Par exemple, l'Œuvre multiorgasmique de l'*art biocritique* exprime différentes dimensions de contradiction esthétique vis-à-vis de ce qu'elle critique ; l'une d'elles est l'idéal-type d'expérience esthétique de l'individu qui exerce l'autoérotisme au sein de l'art avec une intention esthético-politique en contradiction avec la sédentarisation épistémologique du sens « abject » de l'autoérotisme dans la culture corporelle de l'individu moderne ou de la modernité tardive, entre autres liens de contradiction esthétique. Il existe une autre forme poïétique de production de liens de contradiction et de négation esthétique au sein de l'art, la forme poïétique des témoignages, qui comprend notamment l'exercice critique des Œuvres multiorgasmiques et qui implique l'intervention d'éléments potentiellement esthétiques présents dans la réalité socio-historique indépendamment de l'exercice critique de l'art, et que cet art utilise comme matériel esthétique de ses œuvres et/ou en tant que poïétisateurs de l'art. Cette forme poïétique de témoignages sur des éléments potentiellement esthétiques de la réalité renvoie au besoin esthétique de l'art (ou des artistes) de reconnaître la potentialité esthétique des aspects d'une réalité socio-historique dont il critique la sédentarisation épistémologique ou esthétique.

La sédentarisation épistémologique et/ou esthétique des criticismes – de l'art et de tout autre criticisme ou style cognitif tendant vers l'esthéticité de son exercice critique – représente un risque esthétique pour cet exercice critique. En effet, l'exercice esthétiquement critique de l'art est avant tout une *contradiction esthétique*, une forme de réflexion dialectique négative qui oppose les concepts aux choses au sein de la pensée critique, tant il « se méfie de ce qui est identique », tant il met en doute le fait que « l'objet soit identique à son concept ». La contradiction esthétique en tant que catégorie de réflexion constitue la structure générale et abstraite de tout exercice dont on peut dire qu'il est esthétiquement critique dans la

mesure où il génère une dialectique négative entre ses actions critiques et autocritiques. En mots d'Adorno :

> « *La contradiction est une catégorie de réflexion, la confrontation entre chose et concept au sein de la pensée. La dialectique négative, en tant que procédé, signifie penser en contradiction et de manière autocritique vis-à-vis de la contradiction auparavant ressentie dans la chose. ... Une telle dialectique* [et]... *son mouvement ne tend pas à l'identité* [...] *elle se méfie au contraire de ce qui est identique* »[130].

Le concept de « contradiction » découle du sens qu'Adorno donne aux concepts de « négativité » et de « contradiction » dans sa théorie esthétique. Ces deux concepts sont liés au criticisme aussi bien dans la théorie sociale que dans la théorie esthétique, et peuvent donc sembler être des synonymes. La « contradiction » se réfère à la loi de mouvement de l'esthétique de ce qu'Adorno qualifie de *critique* au sein de l'art ; en reconnaissant que toute poïétique esthétique n'est ce qu'elle est qu'« *en relation interne à son autre (…) en litige avec son autre* »[131].

En effet, le concept de « litige » me semble définir une forme de relation dialectique dynamiquement plus équilibrée que le terme de « négation », car énoncer une contradiction revient à désigner le lien existant entre deux forces, tandis que le terme de négation n'énonce que la force de celui qui exerce la négation.

La négation (du latin *negatĭo, -ōnis*) est définie par le dictionnaire comme un « Acte de l'esprit qui consiste à nier, à rejeter un rapport, une proposition, une existence » ou comme une « carence ou manque total de quelque chose », tandis que la contradiction (du latin *contradictĭo, -ōnis*) est définie comme une « Relation entre deux termes, deux propositions qui affirment et nient le même élément de connaissance » et comme « Affirmation et négation qui s'opposent entre elles et se détruisent réciproquement ». Il nous semble donc que cet aspect d'une action définie comme une dynamique poïétique poussée « jusqu'à ses ultimes conséquences » au point de « se détruire » est la forme poïétique qui décrit le mieux l'esthétique d'un art critique qui ne se contente pas de critiquer la réalité, mais qui se critique également lui-même ainsi que ses manières poïétiques de critiquer. Ce besoin constant d'opposition, de par son caractère constant – mais pas nécessairement répétitif –, peut donc être considéré davantage comme une contradiction esthétique que comme une négation vis-à-vis de la loi de mouvement de l'art critique (et biocritique).

Une poïétique critique n'est esthétique qu'à travers son expérience et son aspiration (intention esthétique) à se poïétiser, car

> « *Même l'œuvre d'art la plus sublime occupe une position déterminée par rapport à la réalité empirique, en se dégageant de son emprise non pas une fois pour toutes, mais de façon toujours concrète et renouvelée, sous une forme inconsciemment polémique*

[130] Adorno, 1965 : 141.
[131] Adorno, (1970)/2004 : 12.

> *vis-à-vis de l'état de cette emprise à un certain moment de l'histoire* ».

Au sein de la contradiction adornienne, la tension s'exerce entre des arguments construits : a) à partir d'éléments irréels, utopiques, qui constituent la matière d'une poïésis d'un *idéal-type* ou b) à partir d'éléments réels potentiellement esthétiques qui constituent la matière ou les co-poïétisateurs d'une œuvre d'art.

La contradiction et la critique ne doivent pas être réduites à un métadiscours au sein de l'œuvre d'art. La contradiction ou négation est la dimension communicationnelle de l'esthétique critique ; c'est une forme spécifique de relation de la critique avec la réalité, et bien qu'il existe plusieurs dimensions de la réalité, chaque fragment critiqué de la réalité représente nécessairement, pour la poïétique esthétique d'une critique, une relation de contradiction esthétique.

Le principe de contradiction esthétique est le suivant : toute critique esthétique implique des relations de contradiction esthétique, s'opposant partiellement ou intégralement aux caractéristiques du paradigme du modèle épistémologique dominant. Par conséquent, la poïétique esthétique d'une critique est à la fois un antécédent (jugement/théorie), un processus de négation (praxis) et un lien de contradiction esthétique vis-à-vis de la réalité critiquée et de la critique elle-même (nature de la contradiction). Ces dimensions de la contradiction esthétique renvoient aux capacités et besoins esthétiques de tout art critique. Des caractéristiques qui s'appliquent également à l'idéal-type du criticisme féministe *queer* théorisé par Butler, dont la première capacité renvoie à l'intention esthétique de « retourner le biopouvoir hégémonique contre lui-même » et de « produire des pouvoirs alternatifs » incarnés par les « exclus », tandis que la deuxième capacité renvoie à la reconnaissance du point de vue du matérialisme historique du « prix, des objectifs et des rapports de pouvoir » qui sédentarisent épistémologiquement le biopouvoir hégémonique critiqué.

Butler affirme au sujet de l'exercice critique *queer* que : « *dans l'idéal,* [il] *devrait étendre son champ d'action et nous faire comprendre à quel prix et avec quels objectifs on emploie ces termes et à travers quels rapports de pouvoir ont été engendrées ces catégories* »[132]. On peut ajouter que l'« intention esthétique » de « faire comprendre » aux autres le « prix, les objectifs et les rapports de pouvoir » qui sédentarisent épistémologiquement le biopouvoir hégémonique critiqué, renvoie à la dimension individuelle et de classe de l'intention esthétique du criticisme *queer*, tandis que l'intention esthétique de « retourner le pouvoir contre lui-même » et de « produire des pouvoirs alternatifs » renvoie à la dimension structurelle de ce criticisme. Et enfin, que le *mouvement esthétique* de ce criticisme *queer* est la matérialisation de ces intentions.

[132] Butler 2010: 322

Dans le cas de l'exercice critique de l'art biocritique qui critique à l'aide de témoignages sur la corporalité, le principe de contradiction et de négation esthétiques peut être déconstruit de manière générale non plus seulement en tant que contradiction entre le *mouvement esthétique* de l'art et la sédentarisation esthétique/épistémologique de ce qu'il critique, mais aussi en tant que contradiction et négation esthétique entre le biopouvoir hégémonique et les corps et les actions corporelles et sexuelles des identités sexuelles des exclues ou infériorisées par ce biopouvoir.

Par ailleurs, l'*art biocritique* lié aux criticismes féministes et *queer* exprime sa contradiction esthétique vis-à-vis du biopouvoir phallocentrique patriarcal et du symbolisme normatif et épistémologique de différenciation hétérosexuelle et binaire dénigrant les usages corporels exclus par ce pouvoir phallique au sein de l'économie sexuelle hégémonique ; cela implique une contradiction esthétique que peut exprimer toute figure poïétique d'idéal-type proposée par les critiques féministe/*queer* mais qui, dans le cas de l'art biocritique qui critique à l'aide de témoignages de corporalités exclues par le biopouvoir phallocentrique de la pensée hétérosexuell, binaire et androcentrique, confère une potentialité esthétique particulière à l'exercice critique de cet art envers les aspects épistémologiquement sédentarisés du phallocentrisme patriarcal. C'est notamment le cas lorsque l'*art biocritique* inclut dans son exercice critique et dans les processus poïétiques de ses œuvres d'art des témoignages oraux et/ou corporaux de « ces corps qui ne comptent pas » (Butler 1993/2010), des corporalités abjectes et/ou des identités du « Non-être » ou du « Non-être invisibilisé » (Wittig 1992/2006), comme matériel artistique ou en tant que co-poïétisateurs de l'art.

La déconstruction de la contradiction esthétique du mouvement esthétique produit par l'*art biocritique des corporalités abjectes* peut être réalisée en termes métathéoriques à travers la reconnaissance de la contradiction entre l'idéal-type de pensée épistémologiquement hégémonique au sein de la réalité socio-historique dans laquelle s'inscrit l'art, et l'idéal-type formulé par cet art ou reconnu et puisé par l'art dans cette réalité socio-historique. Dans le cas de l'art biocritique (lié aus critiques féministes et *queer*) qui critique avec le corps le phallocentrisme patriarcal, on peut interpréter la présence de témoignages corporels et biographiques d'identités exclues comme un type de poïétique testimoniale en contradiction esthétique avec une forme poïétique épistémologique hégémonique au sein du contexte socio-historique dans lequel l'art exerce son criticisme ; en effet, l'art et de nombreux autres biocriticismes qui critiquent la sédentarisation épistémologique en Occident (et aussi pour certains le phallocentrisme patriarcal) s'accordent à s'opposer (et pour certains à nier esthétiquement) aux formes épistémologiques qui repréproduisent la pensée hétérosexuel et binaire du biopouvoir phallocentrique comme la pensée hégémonique occidentale des derniers siècles. Ce qui explique que tout art biocritique est un processus plastique-poïétique qui induit et cristallise une tension

dialectique-négative entre deux modèles de structures épistémologiques de production et de reproduction sociale de la pensée : celui de l'art et celui de la sédentarisation épistémologique au sein du contexte socio-historique. Et c'est précisément en fonction de l'interprétation conceptuelle de chaque structure de la production et reproduction du sujet que l'un des modèles est considéré comme le modèle d'hypothèse, qui représente l'aspect théorique fondamental auquel est confronté le modèle « idéaliste » que l'on qualifiera dans l'art de « modèle esthétique porteur d'espoir ». Un exemple paradigmatique est l'analyse que propose Butler au sujet du terme *queer*, où elle évoque la réalité sociale des activismes socio-politiques féministes et *queer* qui avec leur présence performative et visibilisatrice ont établi (pas forcément de manière intentionnelle) des liens de contradiction esthétique vis-à-vis du paradigme de la version constructionniste de la réalité sexuelle qui considère que le genre est une construction sociale, en développant plutôt une vision performative du genre en tant que mascarade. Par ailleurs, l'exercice esthétiquement critique de la théorie *queer* butlerienne consiste à reconnaître la potentialité esthétique des phénomènes sociaux *queer* en tant que discours ayant resignifié ce terme de *queer* en le chargeant de sens revendicatifs et émancipateurs des identités exclues par le phallogocentrisme patriarcal ; cet exercice critique repose également sur le fait que Butler établit des liens de contradiction esthétique entre ces identités et la vision épistémologique du genre véhiculée par la science pensée occidentale sédentarisée.

Le modèle hétéronome de la pensée moderne « reproduit » et/ou « construit » un sujet sexuellement hétéronome vis-à-vis du symbolisme normatif de la pensée hétérosexuelle dérivé du phallogocentrisme patriarcal ; ce modèle objective les capacités et les besoins du sujet en décorporalisant et en invisibilisant le plaisir sexuel et la masturbation en tant que besoins et capacités sexuelles; c'est un modèle épistémologique qui renvoie à une chosification construite socialement, observable et détectable dans les discours institutionnalisés et légitimés à grands renforts d'arguments positivistes sur la santé sexuelle. Il s'agit d'une domination positiviste qui structure les arguments avec lesquels il convient de parler de sexualité, et détermine qui est autoriser à en parler et ce qu'il faut en dire. Car au sein des sociétés modernes dès lors qu'il s'agit de sexualité, les arguments de la science medicale s'érigent en norme de construction et de maintien de la légitimité, aussi bien au sein des processus de légitimation de la rationalité des sujets occidentaux, qu'à travers les discours institutionnalisés de l'État qui deviennent les arguments essentiels de la socialisation de la sexualité du sujet.

Quant à l'art biocritique (féministe/*queer*) qui critique à l'aide de témoignages (corporels et biographiques) sur les identités sexuelles exclues, il contribue au contraire à l'autonomie du sujet produite esthétiquement à travers un processus plastique et corporalisé, un processus de construction du sujet sexuel où le méta-domaine des droits humains se transforme en méta-domaine de l'art.

Au sein de d'une action d'esthétique critique (inclut celles de l'art biocritique) la contradiction et négation esthétique se trouve dans le sens antagonique du modèle *idéal-type esthétique* offerte, visibilisé, « poïétisé » par l'art ; model à travers lequel l'art redonne vie à l'expérience négligée par le modèle épistémologique hégémonique ; par exemple, l'art biocritique redonne vie à l'expérience négligée par le modèle épistémologique du biopouvoir patriarcal et phallocentrique qui est tout expression socio-hístórique de la pensée hétérosexuel, binaire et androcentrique ; l'art biocritique poïétise la contradiction et négation esthétique de ce biopouvoir en inversant la vision dénigrante des corporalités abjectes, la vision des altérités exclues. Par exemple, chez l'Œuvre multiorgasmique le model idéal-type esthétique de sujet social se traduit par une resignification du sens abject donné au plaisir sexuel construit socialement dans les sociétés occidentales et patriarcales. L'Œuvre multiorgasmique le fait en utilisant les fluides et le processus même de la masturbation comme des processus de production de matériel destiné à l'exercice critique de l'art. Paradoxalement, le corps intervient en amont et en aval de ce processus, en fournissant le matériel en vue d'une création basée sur la construction du plaisir autoérotisé et destinée à critiquer l'objectivation de l'expérience et le sens abjecte de la performativité corporelle et sexuelle d'un « Moi propre ».

L'art peut être l'expression de dialectiques individuelles, structurelles ou inter-dimensionnelles. Par exemple, l'art biocritique peut être l'expression d'une dialectique négative sur le plan psychologique, biologique, etc., sur le plan dimensionnel (individuel/système) ou sur le plan inter-dimensionnel (structure). Dans le sens adornien, l'art est un processus de création qui maintient des relations dialectiques négatives entre ce qui le construit socialement et ce qu'il crée, entre ce qui le sédentarise/chosifie et ce qui l'émancipe. Dans ce sens, la contradiction esthétique en tant que dialectique négative chez Adorno est une stratégie de fuite dont la logique de mouvement est une logique de contradiction et de négation esthétique.

(3) Principe de tension esthétique : vitalité esthétique de l'art (bio)critique. La catégorie de tension esthétique correspond à la vitalité des critiques poïétisées par l'art biocritique. La vitalité et non la vie, car la vitalité, à l'instar de la tension, peut augmenter de manière graduée à différents niveaux de force, de tension. On peut observer tension esthétique dans tous les liens « locutives » ou « perlocutives » des actions critiques de tout art critique. À partir de cette définition de la tension esthétique, on peut évaluer la vitalité d'une action biocritique : plus la tension esthétique d'une action biocritique de l'art est forte, plus la vitalité de cette critique est grande. La vitalité de chaque critique dépend de deux facteurs : a) des évolutions socio-historiques de ce que l'art critique et b) de la capacité « suicidaire » ou « assassine » que partagent toutes les actions critiques poïétisées par cet art, et qui leur permet de « mourir

entre les mains » d'une nouvelle critique avant que leur tension ne se relâche en se sédentarisant.

Adorno propose également un certain nombre de sous-catégories expliquant et découlant de la tension esthétique, par exemple la catégorie du *laid* (« *La catégorie du laid est tout aussi dynamique et nécessaire que son contraire, la catégorie du beau* »[133]), ou encore la catégorie de la *dissonance* en tant que « *terme technique qui désigne le fait que l'art accepte ce que l'esthétique, tout comme la naïveté, qualifie de laid* »[134]. Ces deux concepts peuvent aussi bien être appliqués à la déconstruction de la tension de l'art biocritique vis-à-vis de la production social de la réalité socio-historique. Car pour Adorno ce sont « *Les antagonismes non résolus de la réalité* [qui] *se reproduisent dans les œuvres d'art comme problèmes immanents de leur forme. C'est cela et non la trame des moments objectifs, qui définit le rapport de l'art à la société* »[135].

Pour que l'on puisse qualifier un processus épistémologique de processus critique, il est indispensable que se produise une *tension* à travers la contradiction esthétique entre les paradigmes épistémologiques en relation au sein d'une poïésis structurée de la critique. Le principe ontologique de tension esthétique repose sur la tension entre le paradigme épistémologique de l'art biocritique qui est le *mouvement esthétique* produit par l'exercice critique de l'art (la *dialectique négative*[136] entre actions critiques et autocritiques). Ce paradigme esthétique établit un lien de contradiction et de négation esthétique vis-à-vis de tout paradigme de sédentarisation épistémologique et esthétique. Néanmoins pour que l'on puisse qualifier un processus de création artistique de *processus esthétiquement critique* ou d'esthétique critique, il est indispensable que cette poïésis critique établisse des liens de contradiction esthétique exprimant une *tension esthétique* entre le *paradigme idéal-type esthétique*[137] et le reste des paradigmes des styles cognitifs liés à la critique poïétisée par l'art (présents dans : a) *ce que critique* l'art; b) *ce avec quoi* l'art critique ; c) le contexte *à partir duquel* l'art critique ; d) *ce qui critique la même chose* que l'art (les autres criticismes) ; et même f) ce qui sur un plan structurel *contribue à la (re)production de la sédentarisation* épistémologique que l'art critique). De plus, et c'est le plus important, cette poïésis critique devra également être une poïésis qui fait l'autocritique de l'art à un moment donné. Car l'art critique (inclut celui biocritique) est nécessairement tension esthétique entre actions critiques et actions d'autocritique – et ce jusqu'aux ultimes conséquences –, afin de générer le mouvement esthétique de dialectique négative constant de la « spirale historique » de l'art biocritique.

[133] Adorno, (1970)/2004: 69
[134] Adorno, (1970)/2004: 68
[135] Adorno, (1970)/2004: 15
[136] Ici la dialectique négative est aussi une « *dialectisation de la dialectique* » (Wittig, 2006: 78 y 79)
[137] Que cet idéal-type soit celui d'un art utopique et hyperbolique puisant des éléments potentiellement esthétique du contexte socio-historique, ou d'un art de témoignages sur ces éléments potentiellement esthétiques existant dans le contexte socio-historique.

La tension esthétique en tant que catégorie d'analyse de l'art biocritique est en quelque sorte une catégorie esthétique qui adopte une perspective sociologico-historiciste dans l'analyse esthétique de l'art et de toute autre critique esthétique. Elle mêle les enchaînements socio-historiques des dimensions « internes » et « externes » de l'art en un tout, concevant ainsi l'art critique comme le fruit des enchaînements en forme de spirale entre la tension esthétique interne et externe de l'art.

En termes adorniens, la tension esthétique décrit la dépendance dialectico-historique de l'art, en tant qu'expérience, vis-à-vis de son passé et du présent : « *La définition de ce qu'est l'art est toujours donnée à l'avance par ce qu'il fut autrefois, mais n'est légitimée que par ce qu'il est devenu, ouvert à ce qu'il veut être et pourra peut-être devenir*. »[138] Ces facteurs imbriqués au sein de la poïésis artistique d'une critique expliquent d'emblée différents formes de tension esthétique : en tant que tension moral ou éthique, en tant que tension socio-historique, en tant que tension poïétique-artistique, en tant que tensión épistémologique, etc. ; lequelles peuvent être reconnues et déconstruites au sein de tout art ou poïésis critiques.

De sorte que quelques exemples de tension esthétique susceptibles d'être déconstruites dans le cadre d'une action biocritique sont les suivantes :

a) *Tension socio-historique* vis-à-vis de l'hégémonie épistémologique enculturée chez le sujet *b) Tension épistémologique vis-à-vis de l'épistémologie hégémonique* *c) Tension éthico-moral* *d) Tension esthético-poïétique* *e) Autres formes de la tension esthétique*	de l'art critique **avec**	*a) ce qu'il* critique ; *b) ce avec quoi* il critique ; *c) la position à partir de laquelle* il critique ; *d) ce qui critique la même chose* que lui ; et

Pour mener à bien la déconstruction des contraires, des négations et des affirmations, il s'avère essentiel sur le plan méthodologique de considérer la tension esthétique comme la catégorie de déconstruction esthétique et d'analyse de la vitalité esthétique de l'art biocritique, car elle prend en compte l'ensemble des liens (de risque et esthétiques) du processus poïétique au sein duquel convergent tous les enchaînements de la spirale poïétique de la critique, ainsi que toutes les dépendances de la critique artistique envers le passé et le présent, mais aussi et surtout les dépendances socio-historiques de l'art en tant que critique et autocritique. Au sein de l'art critique, un lien esthétique est un lien qui exprime une tension esthétique ; les autres expriment un risque esthétique. Le schéma suivant illustre les exemples des liens de contradiction et tension esthétique en tant que tension épistémologique que peut produire le

[138] Adorno, (1970)/2004: 55.

travail critique de l'art avec des autres styles cognitifs particulièrement celui de la science ; laquelles puisse être critique mais aussi acritique.

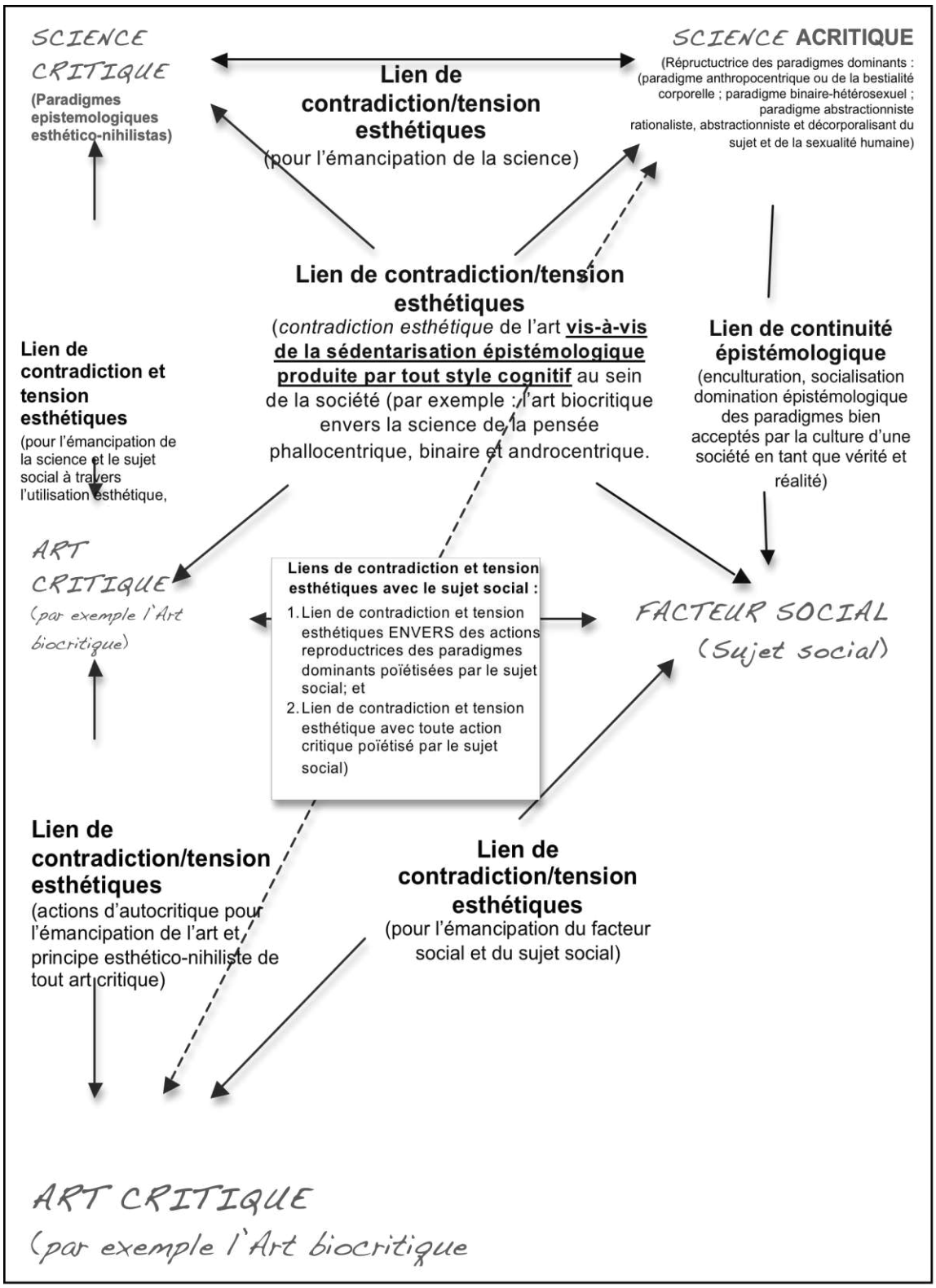


IMAGE 98. Esmeralda MANCILLA. *Schéma du mouvement esthético-épistémologique produit par la critique de l'art envers un facteur social lié à l'hégémonie épistémologique du biopouvoir phallocentrique et patriarcal,* 2007.

Tension socio-historique en tant que tension esthétique de l'art (bio)critique. Tout art biocritique dont les poïésis s'inscrivent dans un contexte socio-historique dominé ou influencé par la sédentarisation paradigmatique d'un style cognitif exerçant une domination enculturante sur la sphère sociale tend normalement à établir des liens de contradiction esthétique vis-à-vis de ce style cognitif dominant, non seulement parce que ce style cognitif domine l'ordre social et le sujet, mais aussi et surtout à cause de sa sédentarisation épistémologique, aussi bien interne qu'externe, caractéristique de tout pouvoir hégémonique.

La tension esthétique repose sur la tension sociale exprimée au sein des enchaînements de contradictions esthétiques entre la réalité et l'*idéal-type* (poïétisé par l'art comme une version hyperbolique de la réalité potentiellement esthétique ou à travers des témoignages sur cette réalité). Elle fait partie des fonctions sociales attribuées sociologiquement à l'art dans son rapport à la société : fonctions émancipatrices, cristallisatrices, épistémologiques, mais aussi et surtout *critiques*.

Or les œuvres de l'art critique sont :

> « (…) *des copies du vivant empirique pour autant qu'elles procurent à celui-ci ce qui lui est refusé au dehors et l'affranchissent de ce qu'en fait l'expérience extérieure chosifiante* »[139].

Dans le cas de l'art biocritique, les œuvres sont :

> « [… témoignages] *du vivant* [corporellement, sexuellement et subjectivement] *empirique pour autant qu'elles procurent à celui-ci ce qui lui est refusé au dehors et l'affranchissent de ce qu'en fait l'expérience extérieure chosifiante* »[140].

Adorno souligne le lien socio-historique qui existe entre l'art critique et un type de société en particulier, la société contemporaine enculturée par les effets de l'hégémonie épistémologico-rationaliste de l'esprit de la Modernité. Dans ce cas, l'art biocritique s'émancipe lui-même de la rationalisation et émancipe la sphère sociale de la raison moderne sédentarisée. Il ne s'agit pas uniquement de l'art moderne, mais de l'art biocritique vis-à-vis de l'Esprit de la modernité et de ses conséquences actuelles au sein des sociétés appartenant à ce que Giddens (1991/1995) qualifie de « modernité tardive », et de toute autre société soumise à la sédentarisation épistémologique de cet Esprit de la modernité.

L'art critique auquel se réfère Adorno s'inscrit dans ce contexte socio-historique et il a recours à l'empirisme afin de neutraliser la chosification des formes et des contenus socialement réifiés, ainsi que d'autres formes et contenus oubliés, délégitimés ou dénigrés par l'ordre social au sein de la société ou de l'art :

---

[139] Adorno, (1970)/2004: 14.
[140] Adorno, (1970)/2004: 14.

> « *Dans cette relation à la réalité empirique, les forces productives sauvegardent, neutralisé, ce que jadis les hommes apprenaient littéralement et indifféremment de l'existant et ce que l'esprit rejetait de celui-ci.* »[141]

Le rapport de tension socio-historique entre l'art et les sociétés modernes définit le rapport de tension entre l'art et l'empirisme, qui n'est pas une tension vis-à-vis de la société, mais de ses formes sédimentées, chosifiées, un rapport dont découle « le double caractère de l'art comme autonomie et *fait social* »[142].

Pour Adorno, l'œuvre d'art est une synthèse ou un fragment d'altérité, en tant que critique poïético-spirituelle et empirico-réflexive du fait social, auquel elle est dialectiquement et intimement liée : « *l'Art est l'antithèse sociale de la société, non déductible immédiatement de celle-ci* »[143]. Car la critique est la loi de mouvement de l'art, et la nature même de la critique esthétique n'est autre que cette loi de mouvement, c'est-à-dire la dialectique négative qui provoque de multiples changements, façonnant un devenir de mutations sur la peau de l'art. Cette loi de mouvement est une poïésis artistique de revendication permanente qui produit des critiques mutantes au sein de l'art, en contradiction ontologique avec ce qui existe déjà et qui par conséquent a cessé d'être utile à l'art dans sa quête émancipatrice : « *L'œuvre* [d'art] *est apparentée au monde grâce au principe qui l'oppose à celui-ci, et par lequel l'esprit a modelé le monde lui-même* »[144]. C'est ainsi que la contradiction esthétique détermine le rapport de l'art avec la société, la connaissance, l'art et les manières de créer.

La contradiction esthétique de l'art vis-à-vis de la société, conçue comme la différence entre la dynamique sociale et la dynamique artistique, est une contradiction entre la logique sociale et la logique artistique qui caractérise « l'œuvre d'art moderne », qui pour Adorno est également une « œuvre d'art critique ». Ce type de contradiction entre la société et l'art trouve son origine dans la démystification des Lumières et dans une critique de la modernité par la pensée critique de l'École de Francfort, dont Adorno est l'un des principaux représentants. Pour ce type d'œuvre critique, la contradiction apparaît comme une loi de mouvement de l'art, comme une caractéristique du rapport entre l'art et le tout social, mais aussi et surtout comme la condition de son émancipation vis-à-vis de ce qui menace de le chosifier ou de se chosifier.

Sur le plan méthodologique, Adorno souligne l'importance de la déconstruction de l'action de tension esthétique de l'art en lien dialectique avec les circonstances socio-historiques imposées par la structure sociale, car ce sont ces circonstances socio-historiques qui déterminent une forme critique plus intellectualisée à laquelle l'art est confronté ou avec laquelle

[141] Adorno, (1970)/2004 : 15
[142] Adorno, (1970)/2004 : 15
[143] Adorno, (1970)/2004 : 18
[144] Adorno, (1970)/2004 : 17

il peut faire son autocritique, non sans courir – dans tous les cas – le risque de se sédentariser. Toutefois la mise en garde d'Adorno contre les risques de sédentarisation des poïésis critiques de l'art ne porte pas tant sur le fait que celui-ci pourrait ne pas parvenir à s'auto-émanciper de cette forme rationaliste ou trop intellectualisée, mais plutôt sur les effets distanciateurs que ce type de critique pourrait avoir sur les liens entre l'art les « exclus de la culture », dont l'éloignement remettrait en cause la fonction émancipatrice de l'art. Car un art mal compris du sujet social ou trop intellectualisé ou rationalisé, inaccessible aux franges moins cultivées de la population, se replierait sur lui-même ou s'apparenterait à un cri lancé au milieu du désert. Cela aurait pour effet, dit Adorno, de susciter la « rancœur des exclus de la culture »[145], de générer un « art de consommation » et de renforcer chez les artistes une tendance structuraliste de la conception de la réalité sociale et de l'art lui-même.

Cette perspective sociologique de la critique au sein de l'art part du principe que tout facteur social critiqué par un art est une construction sociale, et par conséquent lorsque l'art biocritique un facteur social en tant que construction sociale, il critique aussi bien le produit de la construction que le processus lui-même de cette construction sociale ; considérant que le produit d'un processus de construction est susceptible de construire un autre processus de construction. Il peut également arriver que l'art biocritique directement le phénomène de construction sociale en tant que facteur social ; ce faisant, il critique à la fois le processus de production, le produit et les constructeurs du processus. En effet, la critique au sein de l'art n'est pas seulement une contradiction socio-historique, mais bien une contradiction *esthétique*, ce qui implique un sens poïétique et émancipateur de la contradiction dans tous les liens possibles de l'art (inclut le lien de celui avec lui même).

La dimension socio-historique de l'*intention esthétique* de l'art critique est celle de critiquer la sédentarisation épistémologique dans la société et l'histoire, cet intention s'accompagne d'une intention d'émanciper le sédentarisée de sa sédentarisation ; car l'art est toujours mouvement esthétique envers tout type de sédentarisation esthétique, épistémologique au sein de l'art et au sein d'un contexte socio-historique. Puis, l'art cherche assurément à s'émanciper de lui-même à travers l'acte de critiquer, mais en critiquent un facteur social (processus ou construction) qui inclut tous les éléments impliqués dans ce phénomène de construction, il cherche également à critiquer les autres éléments avec lesquels il a établi, directement ou indirectement, un lien de contradiction et tension esthétique. Il s'agit d'une émancipation esthétique : une émancipation aussi bien vis-à-vis du dominé que du dominant au sein du contexte socio-historique dont l'art se poïétise.

Une œuvre de l'art biocritique est une critique épistémologique dès lors que la tension esthétique d'un art biocritique découle des liens de

[145] Adorno, 1970: 26.

contradiction esthétiques qu'établit cet art vis-à-vis de ce qu'il critique, créant un paradigme *idéal-type* (le sujet esthétique avec un « Moi propre ») non de manière consciente, mais comme un modèle émancipé de ce qu'il critique (le sujet social hétéronome au biopouvoir) afin de l'émanciper. Et si ce que critique cet art est un facteur social soumis à la domination d'une hégémonie épistémologique, alors le modèle qu'il poïétise afin d'établir un lien de contradiction vis-à-vis de ce qu'il critique, en plus d'être un paradigme esthétique (un *idéal-type* poïétisé artistiquement), est également un paradigme qui pourrait – en raison des circonstances socio-historiques d'hégémonie épistémologique – être déconstruit en tant que paradigme épistémologique.

Par exemple, dans le cas spécifique de l'Œuvre multiorgasmique, dans laquelle l'art biocritique poïétise artistiquement le sujet esthétique à travers une poïésis corporalisée de son plaisir sexuel, le processus créatif établit un lien de contradiction esthétique vis-à-vis du processus de production et de reproduction sociale de la sexualité du sujet social. Et la tension sociale en tant que tension esthétique s'établit entre un sujet social qui ne pratique pas, ne reconnaît pas et/ou réprouve certaines pratiques sexuelles et corporelles performatives d'un « Moi propre », et un autre sujet social qui en les pratiquant de manière volontaire afin de participer à une œuvre d'art, vit une expérience esthétique en donnât témoin de la performativité de son « Moi propre ». La somme des expériences esthétiques de tous les volontaires et participants à une œuvre d'art biocritique génère la poïésis d'une tension socio-historique entre la corporalités d'un sujet *idéal-type esthétique* (la corporalité du *sujet corporel avec des besoins* en tant que sujet esthétique corporalisé) et la corporalité d'un sujet moderne décorporalisé et pour tant des paradigmes décorporalisateurs. Par exemple, chez les sociétés modernes et de la modernité tardive il se produit un décorporalisation du sujet à travers de ce que alain Giami à nomé « médicalisation de la sexualité » :

> « (...) *l'un des effets de la médicalisation de la sexualité* (...) *est que les problèmes du sujet et de son engagement dans la sexualité ont cessé d'être principalement appréhendés comme des problèmes moraux, pour tendre à être interprétés comme une question de bien-être individuel et social, dont rendent compte la notion de santé sexuelle (Giami, 2005), et celle de comportement responsable*. »[146]

L'enculturation d'un paradigme scientifique en tant que paradigme culturel a lieu lorsque l'épistémologie d'un paradigme scientifique parvient à imposer son style cognitif à une culture et lorsque le traitement, le choix, l'organisation et la gestion de l'information du sujet social adopte de manière intrinsèque la taxonomie dominante de la science afin de surévaluer les connaissances scientifiques en tant que connaissances culturellement supérieures et par conséquent catalysatrices de ce qui est légitime et légitimateur, de ce qui est la vérité et la réalité aux yeux du sujet, et sous-évaluant les autres styles cognitifs, leurs vérités et leurs réalités. L'enculturation de l'épistémologie scientifique en tant que culture cognitive s'opère lorsque les formes scientifiques s'imposent au sein d'une

[146] Bozon, 2004 : 15.

culture comme les *meilleures* formes cognitives qui permettent au sujet d'acquérir des connaissances, limitant ainsi les capacités et les besoins du sujet social appartenant à cette culture scientificisée.

Il est important de souligner le fait que les actions biocritique au sein de l'art ou au sein d'un autre style cognitif ou de la société, sont les actions corporel et sexuellement antagoniques des capacités cognitives enculturées chez le sujet en tant que besoins cognitifs du corps, de ce qu'il a besoin de connaître, par l'hégémonie épistémologique dominante au sein de sa culture. Toutefois, il convient ici de préciser que les besoins du sujet social sont également des constructions, au point qu'un besoin construit socialement qui n'existait pas au sein d'une culture peut – à travers sa sédentarisation – se hisser au premier rang de ses nécessités et devenir un besoin *quasi* primaire. Or les circonstances socio-historiques de l'art biocritique des corporalités abjectes dans les sociétés de la modernité tardive sont marquées par la décorporalisation du sujet social en tant que sujet cognitif, ce que Giddens résume sous le terme de « séquestration de l'expérience » (Giddens, 1995), et que nous qualifierons de « séquestration épistémologique » de l'expérience poïétique phallique des sujets masculins par le patriarcat.

Tension épistémologique en tant que tension esthétique de l'art (bio)critique. La tension épistémologique est une forme de tension entre différents styles cognitifs, entre des manières de construire et de définir ce qu'est la réalité et ce qu'est la vérité à partir de la connaissance.

> *« Cette recherche part du principe sociologique de Feyerabend[147] selon lequel une société est composée épistémologiquement de différents styles cognitifs [art, religion, science, magie, etc.] ayant chacun son importance ; la plus ou moins grande participation de chacun de ses styles à la construction sociale d'un facteur social constitue la caractéristique principale de la culture cognitive d'une société. »*[148]

Puis pour l'aetshétique de l'art biocritique, la tension épistémologique en tant que tension esthétique est une forme de tension entre les actions biocritiques et les actions des styles cognitifs (la science, la religion, la loi, la littérature, l'art même, la musique, le sport, etc.) acritiques et/ou reproducteurs de la sédentarisation épistémologique de ce qu'il critique : le biopouvoir phallocentrique et patriarcale de la pensée hétérosexuelle, binaire et androcentrique. Par ailleurs, lorsque la poïésis de l'art biocritique se met à critiquer – par exemple – un facteur social (phénomène récurrent au cours de toutes les étapes et dans toutes les circonstances sociales de l'histoire de l'humanité), il arrive parfois que le lien de contradiction esthétique vis-à-vis de ce facteur social s'applique par extension aux styles cognitifs socio-historiques exerçant leur domination sur le facteur social critiqué. Par exemple, les Œuvres multiorgasmiques critiquent la décorporalisation du sujet social en tant que sujet cognitif, un facteur social découlant de ce que le sociologue Giddens qualifie de « séquestration de l'expérience » par la raison moderne. Ce jugement sociologique présente un lien évident avec la

[147] Feyerabend, 1987 : 188.
[148] Texte pris de la page 650 du Tome III.

critique marxiste de la domination du sujet social déshumanisé, un sujet social reconnu à travers le concept *idéal-type* marxiste du *sujet corporel avec des besoins* ; un type de sujet que Hinkelammert (2005, 2007 et 2008) considère également comme déshumanisé et que le criticisme de l'*art biocritique des corporalités abjectes*, qualifie de sujet cognitivement décorporalisé. Ces jugements critiques ont un lien direct avec ceux d'autres penseurs critiques dont certains se sont davantage concentrés sur la critique du style cognitif dominant, et d'autres sur les conséquences d'une telle domination de la raison abstractionniste de la connaissance. Foucault, par exemple, qualifie de *biopouvoir* cette forme de domination de l'ordre social sur la corporalité du sujet social. D'autres mettent leurs critiques au service de l'émancipation du rationalisme par des voies ultra-rationalistes comme le font Karl-Otto Apel (1985 y 2009) et Jürgen Habermas (1985 y 1989) avec leur concept de « société idéale de communication » composée de *sujets critiques*. D'autres penseurs critiques proposent plutôt une voie esthétique de l'émancipation de la pensée humaine, comme celles de l'interpretation de la pensée de Derrida en tant que *lecteur critique*[149] *;* ou du *sujet autonome* de Castoriadis (1990, y 1997). D'autres enfin, tels qu'Adorno et Horkheimer (1947), estiment que ce phénomène de rationalisation a pour conséquence de créer une « fausse conscience », construisant une identité de *sujet chosifié*. Toutes ces pensées critiques s'accordent sur un point essentiel : elles dénoncent la domination du paradigme rationaliste et abstractionniste de la connaissance avec ses conséquences sur le sujet socio-historique, et le rôle de cette hégémonie épistémologique en tant qu'instrument de domination sociale et culturelle. Tous ces penseurs poïétisent leurs critiques afin de contribuer à l'émancipation de la pensée humaine vis-à-vis d'une raison sédentarisée qui prétend être le « meilleur » style cognitif pour construire, connaître, découvrir et légitimer la « vérité » et la « réalité » au sein de la science et en dehors d'elle, en tant qu'ordre social et que biopouvoir.

Adorno suggère que les œuvres d'art critique – en tant que poïésis critiques – sont les « ennemies mortelles » les unes des autres. Dans cette perspective, les critiques qui répondent à une certaine continuité dans l'utilisation d'un langage structuré – même s'il s'agit de poïésis critiques – sont des critiques ennemies d'autres critiques. Même les poïésis critiques de la pensée critique d'Adorno présentent une certaine continuité dans l'utilisation de certains concepts hérités d'autres critiques. L'art et l'artiste n'échappent pas à une telle dialectique, mais c'est l'aspect « mortel » de l'inimitié entre critiques au sein de l'art qui différencie les critiques produites par la pensée critique des poïésis critiques de l'art. Car dans le domaine de l'art, la critique est « mortelle » dans un sens esthético-nihiliste. Par conséquent, le lien entre l'art biocritique et la science est esthétique quand le lien esthétiquement critique entre l'art et la science ne s'établit pas uniquement avec la science dominante, mais aussi avec la

[149] Le *lecteur critique* de Derrida est une version du sujet autonome, faisant preuve d'une qualité poïétique d'émancipation esthétique, un interlocuteur compétent pour la discussion et la communication post-conventionnelle, capable de se considérer comme un sujet épistémologiquement poïétique. (Cohen & Dilon, 2007).

science critique. Or les liens que l'art établit avec la science critique sont également des liens de contradiction esthétique, même si tous deux partagent certains traits de pensée critique.

Lorsque la critique de l'art biocritique s'exerce dans une société où l'hégémonie épistémologique de la science domine le sujet et la société, les liens de l'art biocritique avec la pensée critique structurée ne sont pas seulement des liens de « solidarité », d'« accord » et de « soutien », ils sont aussi, nécessairement, des liens de contradiction esthétique. Car même s'ils partagent un certain esprit critique, dans le sujet de l'émancipation corporelle et sexuel, la capacité émancipatrice de leur poïétique critique est différente à celle de l'art. En effet, sans vouloir enlever le mérite de la capacité critique de la pensée des sciences et la philosophie utilisant un langage structuré, celle-ci a besoin de la capacité critique d'une poïétique n'utilisant pas de langage structuré, dans la mesure où cette dernière est une critique dont la poïétique est poussée « jusqu'à ses ultimes conséquences » par les actions biocritiques poiétisées soit par les sujets sociaux, par des autres styles cognitifs ou par l'art. Il existe néanmoins de nombreuses poïésis critiques de la science qui vitalisent une tensión épistémologique en tant que tension esthétique entre science et action biocritique des sujets soxiaux ; permettent une émancipation de l'action biocritique poïétisée par les sujets sociaux, par exemple le cas de la tensión esthétique dans le lien entre l'exemple paradigmatique de la culture queen pris par la théorie queer de Judith Butler et la science et théorie social à laquelle participe son exercise de production de connaissance structuré que au même temps deviens une actio biocritique car vitalise la action biocritique queer qu'elle théorise.

Dans la perspective de Feyerabend, pour établir un lien de contradiction et de critique vis-à-vis de la science, il n'est pas nécessaire d'*être* une science. Feyerabend lui-même encourage le scientifique à utiliser de nouveaux outils afin de remettre en question les hypothèses et les croyances théoriques et méthodologiques de la science. Toutefois, toutes les critiques artistiques d'un facteur social étudié par la science, n'établissent pas nécessairement un lien de contradiction épistémologique vis-à-vis de la science, ou du moins pas dans les termes de ce que la science considère comme une critique légitime. Sinon, critiquer la science reviendrait à critiquer le langage structuré à l'aide d'un langage structuré, ce qui impliquerait « une certaine continuité » du paradigme scientifique ; il s'agit-là d'une distinction essentielle entre la contradiction critique de la science et la contradiction esthétique de l'art.

Dans le même esprit que l'anarchisme philosophique de Feyerabend, la critique qu'exerce le criticisme de l'art biocritique qui critique à l'aide de témoignages sur des corporalités abjectes, n'a pas besoin de se structurer à l'aide d'un langage scientifique pour établir des liens de contradiction esthétique vis-à-vis de la science.

En d'autres termes, comme l'affirme l'anarchisme épistémologique de Feyerabend, il n'est pas nécessaire d'être un scientifique pour critiquer un langage structuré à partir d'un autre langage structuré, quand bien même cette critique ne serait pas considérée comme légitime par la science, qui a ainsi trouvé l'antidote la préservant de toute remise en question. Par ailleurs, dans les circonstances socio-historiques actuelles, les liens de contradiction esthétique que l'art établit vis-à-vis de la science ne sont pas forcément des liens directs. En effet, bien souvent l'art qui critique un facteur social découlant d'une société scientificisée critique par la même occasion, de manière indirecte, l'hégémonie épistémologique étant à l'origine du facteur social en question. Ainsi, la critique de l'art critique envers un facteur social déterminé est également une critique du phénomène qui produit ou qui construit socialement ce facteur. En tout cas, l'art critique est obligé à établire des liens de tensión esthétique aussi avec la science critique qui critique le même facteur social qu'il critique.

C'est notamment le cas des liens de l'*art biocritique* avec les paradigmes interprétatifs du corps, des corporalités, des identités, du genre et de la sexualité humaine. En termes sociologiques, la construction sociale du corps représente une socialisation de l'épistémologie du corps, c'est-à-dire qu'au sein d'une société scientificisée (dominée par un paradigme scientifique) on peut reconnaître l'enculturation du paradigme épistémologique de la science en tant que style cognitif dominant au sein d'une culture donnée, ou du moins dominant les formes culturelles cognitives et de création de connaissance des individus qui appartiennent à cette société. Pour Feyerabend : « *Le choix d'un style (cognitif), d'une réalité ou d'une forme de vérité est une œuvre humaine. C'est un acte social qui dépend d'une situation historique*. »[150] Dans cette perspective, le paradigme de la construction sociale du genre, de la sexualité, des sens abjects du corps, du sujet social, etc. etc., est un paradigme épistémologique de la capacité cognitive de ce sujet, et par conséquent la construction sociale du sujet, de son corps, de sa sexualité, est une construction sociale de la *connaissance* sur ce sujet, sur son corps, sa sexualité, etc. On peut en déduire que toute hégémonie épistémologique au sein d'une société scientificisée telle que la société de la modernité tardive, représente également une hégémonie sociale et culturelle ; par conséquent, toute critique envers un facteur social ou culturel de ce contexte socio-historique se doit nécessairement d'être une critique envers l'épistémologie scientifique.

On peut également déduire de la critique de Reich – si l'on inverse les termes de sa théorie sur le sujet producteur corporel de l'orgone –, que la domination d'un ordre social sur le sujet, le corps et la sexualité, ne découle pas seulement de la sélection de connaissances qui est transmise au sujet, mais aussi de la taxonomie et de la hiérarchisation des formes cognitives que l'ordre transmet au sujet à travers la socialisation, en promouvant certaines formes cognitives et en inhibant, pénalisant et

[150] Feyerabend, 1987 : 188.

réprouvant d'autres, comme c'est le cas de la corporalité humaine en tant que forme cognitive innée de l'être humain inhibée par la socialisation occidentale du sujet social. Or la normativité du corps est imposée par un *biopouvoir* (Foucault 1976 et 1984) sédentarisé par le paradigme de la naturalité du sexe et du genre (tout particulièrement dans le cas de la médecine), auquel s'oppose le paradigme des sciences sociales sur la construction sociale du genre. Par la suite, les actions biocritique de l'*art biocritique* et les théories féministes *queer* (avec le paradigme de la performativité du genre), établiront liens de tension esthétique même aussi vis-à-vis de ces paradigmes ; malgré, bien-sûre, à la réticence de part de la science acritique vis-à-vis de ces liens de discussion avec l'art.

À ce sujet Kuhn (1962), en étudiant « la structure des révolutions scientifiques », constate l'existence d'une résistance de la part des communautés scientifiques à reconnaître la légitimité des mutations que les scientifiques créatifs imposent au paradigme dominant et que la réalité elle-même exige pour son examen. C'est une caractéristique des paradigmes en général qui s'applique également au paradigme dominant de la production de connaissance par la science occidentale. Cette résistance face aux mutations du paradigme dominant au sein de la science moderne n'est d'ailleurs pas la seule caractéristique historique de la science soulignée par Kuhn (1962), qui mentionne également la tendance à la sédentarisation de tout paradigme qui, après avoir été accepté par la communauté scientifique comme légitime et légitimateur de l'interprétation scientifique de la réalité, finit par étendre sa domination au sein des sociétés modernes en tant que style cognitif imposé au sujet social moderne.

Cette sédentarisation et cette résistance face aux mutations du paradigme de la science occidentale observées par Kuhn constituent des caractéristiques générales de la production de connaissance et de critique par la science, car – toujours selon Kuhn – la science a besoin d'assurer et/ou d'encourager une certaine continuité de sa structure fondamentale, et par conséquent de limiter la contradiction de la critique, afin d'éviter que sa propre critique ne vienne ébranler, fragmenter ou fragiliser la légitimité de son paradigme dominant au sein de la production de connaissance scientifique. À ce sujet, Kuhn écrit :

> « *En science, un paradigme fait rarement l'objet de contestation. Il doit en revanche faire l'objet d'une articulation et d'une spécification ultérieure dans des conditions nouvelles et plus rigoureuses, un peu comme une décision judiciaire qui crée un précédent* ».[151]

Dans cette perspective kuhnienne, on observe que la science est peu disposée à la critique, comme le prouve cette résistance face aux révolutions scientifiques alors que l'art – pour utiliser l'analogie des révolutions scientifiques – est un « style cognitif » qui requiert, cherche, engendre et poïétise les révolutions, les crises, les mutations, les modifications et les ruptures, en tant que critique de la continuité. Voilà la

[151] Kuhn, 1962/2007: 88.

tension épistémologique en tant que tension esthétique entre les paradigmes de ses styles cognitifs.

En science, la contradiction de la critique reste limitée non pas tant par rapport à ce qu'elle critique – lorsque ce qu'elle critique est un facteur social –, mais par rapport à ses paradigmes en tant que les « outils d'examen », c'est-à-dire, à la science elle-même. En revanche, l'action critique de tout art critique (inclut l'art biocritique) n'est pas limitée par le besoin d'une « certaine continuité » du paradigme ; c'est au contraire, il a besoin esthétique d'une contradiction, négation et tension esthétique et épistémologique avec lui même (*b) ce avec quoi* il critique ; *c) la position à partir de laquelle* il critique). On parle ici d'une dialectique négative entre actions critiques et autocritiques qui reflète l'attitude nihiliste de l'art critique ; une attitude esthético-nihiliste qui en tant que loi de mouvement est poïétisée « jusqu'aux ultimes conséquences » en vue de l'émancipation esthétique de ce qui est critiqué et de l'art lui-même. Car la contradiction de la poïésis critique au sein de l'art est nécessairement nihiliste dans les aspects méthodologiques, epistemologiques ou gnoséologiques de ses poïésis et esthétique.

L'esthétique de toute action biocritique de l'art biocritique est une contradiction esthétique en raison de cette capacité et de ce besoin d'autocritique, parce que son ontologie ne repose pas seulement sur l'émancipation esthétique de ce qu'elle critique, mais aussi sur la poïésis de sa propre émancipation esthétique. Cette distinction ontologique entre la poïésis critique de l'art et celle de la science pourrait expliquer esthétiquement le fait qu'il existe des *sciences de l'art* mais pas d'*arts de la science*. Un art biocritique qui utilise par exemple le langage structuré d'une science afin de structurer ses critiques sans pour autant critiquer le paradigme scientifique, n'est pas un lien esthétique de l'art (bio)critique, dans la mesure où en ne le critiquent pas – c'est-à-dire en n'établissant pas de lien de contradiction esthétique avec lui – il contribue à la continuité et à la sédentarisation du paradigme scientifique. Le schéma suivant illustre visuellement la contradiction épistémologique qui existe entre la poïésis de la production de connaissance scientifique critique et la production non critique qui sert à renforcer le paradigme dominant au sein de la science.

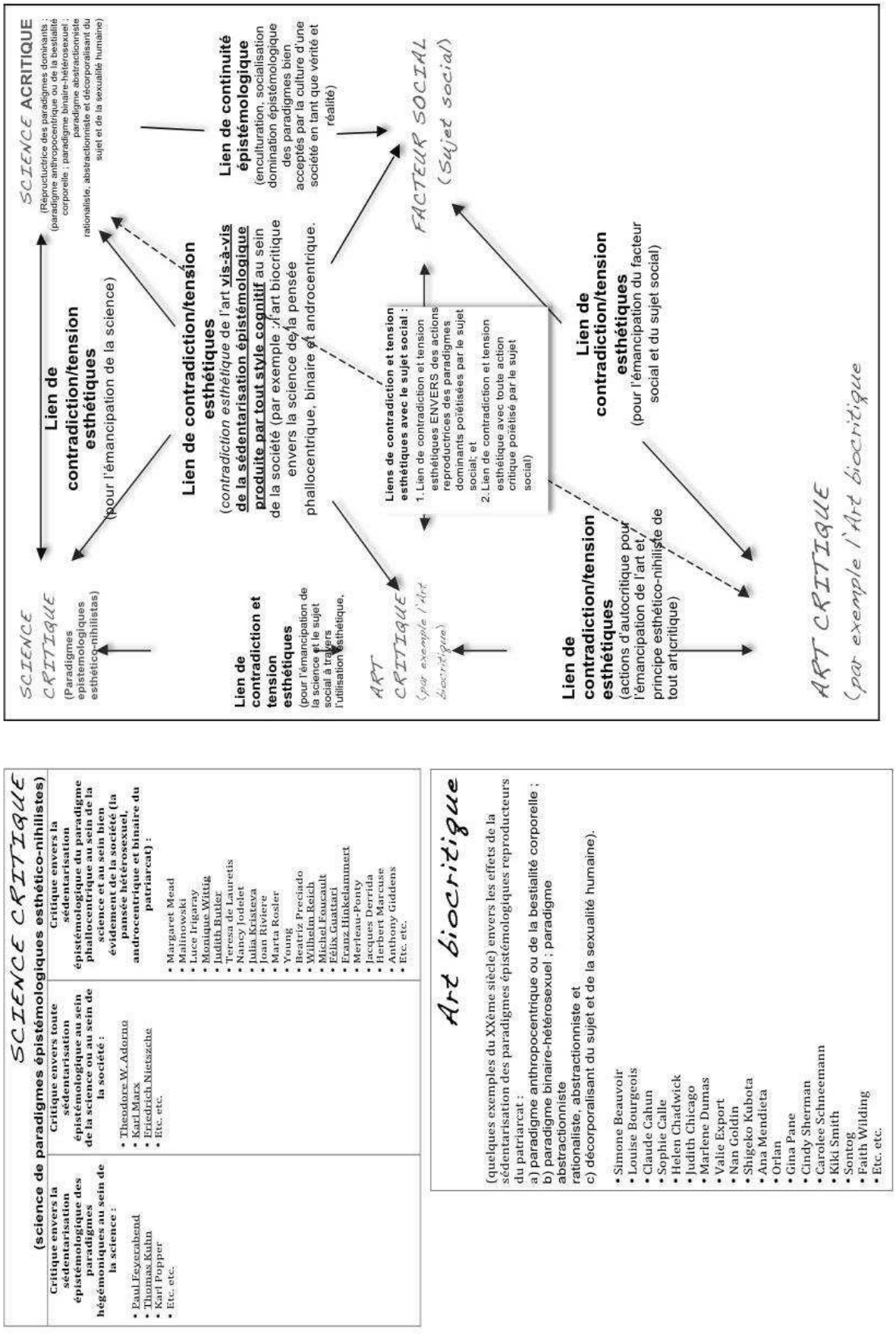


IMAGE 99. Esmeralda MANCILLA. *Schéma du mouvement esthético-épistémologique produit par la scienece et l'art biocritiques*. 2007.

Le schéma précédent illustre la différence entre la science acritique et la science critique plus proche de l'art critique permettent de visualiser et de comprendre :

a) que la critique au sein de la science se caractérise par une contradiction *déterminée par le besoin d'une certaine continuité du paradigme dominant*, contribuant de manière limitée à son émancipation et à l'émancipation du facteur social vis-à-vis de l'hégémonie épistémologique. Car bien que dans le cas de la production de connaissance scientifique à travers le criticisme, la loi de mouvement soit également la contradiction – comme c'est le cas avec l'art –, la science est néanmoins dépendante d'une certaine sédentarisation, d'une certaine continuité de son paradigme, non pas pour assurer sa survie, mais en raison de la résistance de la communauté scientifique à tout changement de paradigme ou aux mutations de ce paradigme et du langage structuré de la science; c'est pourquoi les révolutions scientifiques sont des processus graduels, car la science résiste au changement et empêche toute critique scientifique légitime de remettre radicalement en cause les éléments du paradigme dominant. La contradiction au sein de la science ne peut être qu'une conquête progressive de la critique scientifique en raison de cette résistance aux mutations du paradigme. Il s'agit là de la différence fondamentale entre la critique scientifique et la critique esthétique de l'art critique : les deux formes de critique sont des contradictions, mais l'art d'esthétique critique, contrairement à la science, cherche et aspire à la « mort fragmentée » de son criticisme. Car toute poïésis de l'art critique, tout œuvre d'art critique, toute critique de l'art critique est potentiellement l'*ennemie mortelle* d'une autre.

b) que la critique au sein de l'art se caractérise par une *contradiction* esthétique vis-à-vis du paradigme dominant, et ce jusqu'aux ultimes conséquences de l'esthétique nihiliste, contribuant esthétiquement à son émancipation et à l'émancipation du facteur social par rapport à l'hégémonie épistémologique.

Tension artistique en tant que tension esthétique de l'art (bio)critique. La tension artistique de l'art est un type de tension qui concentre tous les liens de contradiction esthétique qu'un art biocritique établit à l'intérieur du *méta-domaine* de l'art. La tension artistique appartien à l'autocritique de l'art critique ; il s'agit des liens de l'art avec ses formes poïétiques ou de ses contenus esthétiques avec des formes poïétiques ou des contenus esthétiques d'autres moments de l'art ; cette autocritique peut être poïétisée à l'aide du langage structuré de la science ou d'un langage artistique. Un exemple d'autocritique structurée est précisément celle qui est réalisée à travers les sciences de l'art. Les sciences de l'art incluent toute science utilisée esthétiquement par l'art critique. L'art biocritique peut utiliser esthétiquement le langage structuré de n'importe quelle science afin de déconstruire de manière structurée la

contradiction esthétique de ses poïésis critiques, c'est-à-dire de ses processus créatifs et des moments esthétiques impliqués dans la réalisation d'une œuvre d'art critique. Il fait ainsi son autocritique à travers son travail critique de manière structurée.

Au sein de l'art biocritique la tension artistique se manifeste à travers la *vitalité* des liens de contradiction esthétique entre poïésis, entre criticismes d'un même art biocritique ou de différents arts critiques. Cette tension décrit une émancipation de l'art vis-à-vis de lui-même, ou d'un autre art et « langage » ou poïétique artistique.

Sur le plan méthodologique, la tension artistique en tant que tension esthétique n'est autre qu'une forme de vitalité de la contradiction esthétique qui existe entre des œuvres d'art et entre des *manières de faire de l'art* ; c'est-à-dire entre des poïésis critiques et entre des manières poïétiques de critiquer artistiquement. Ce qu'Adorno a défini dans les termes suivants : la tension artistique de l'art critique démontre qu'« une œuvre d'art est l'ennemie mortelle d'une autre »[152].

Toutefois, la critique d'un paradigme sédentarisé peut également amener l'art qui le critique à sédentariser son propre exercice critique, tout comme le paradigme rationaliste chez la science a fini par se sédentariser alors qu'il avait pour objectif de séculariser la science et la pensée occidentale afin de l'émanciper de l'emprise de la « vérité divine ». Face aux risques de sédentarisation, l'art et son ontologie nihiliste est suffisamment sensible pour ne pas se cantonner à une seule forme de critique.

La tension artistique de l'art biocritique met en évidence la vitalité de la quête constante de l'art, du mouvement de contradiction esthétique en tant que mouvement qui génère la volonté de l'art biocritique de s'émanciper de ses propres manières de critiquer. Je me réfère ici à la capacité qu'a l'art biocritique de s'émanciper de son propre paradigme *idéal-type* qu'il soit :

a) un *idéal-type utopique, inexistant et hyperbolique*, vis-à-vis de la sédentarisation épistémologique/esthétique que l'art critique ; ou

b) un *idéal-type testimonial potentiellement esthétique du réel*, fait avec des témoignages sur ces éléments potentiellement esthétiques de la réalité vis-à-vis de la sédentarisation épistémologique/esthétique que l'art critique; comme c'est le cas des Œuvres multiorgasmiques qui critiquent la vision abjecte de certaines pratiques sexuelles à l'aide de témoignages corporels d'autoerotisme et orgasme en tant que actions performatrices d'un « Moi propre » chez les sujets sociaux qui le sont contemporains.

[152] Adorno, (1970)/2004: 55.

(4) Principe d'autreté de l'art (bio)critique. Le principe d'autreté ou d'altérité au sein de l'esthétique de l'art critique et biocritique définit le niveau structurel des liens entre la production épistémologique de l'art et celle d'autres criticismes plus ou moins reproducteurs de la sédentarisation épistémologique que l'art critique. Au sein de l'esthétique du criticisme féministe/*queer* théorisé par Butler (y compris celui exercé par l'art biocritique), le principe d'autreté ou d'altérité esthétique renvoie à la potentialité esthétique de « l'extérieur constitutif » du pouvoir phallogocentrique, mais aussi à la potentialité esthétique de « l'extérieur constitutif » produit par le discours subversif et émancipateur qui critique la logique d'exclusion des pouvoirs hégémoniques.

La relation que l'art établit, à travers son exercice critique, avec son altérité suivant le modèle du mouvement esthétique, est similaire à celle qu'Adorno décrit entre l'art et la philosophie :

> « *L'art et la philosophie ne convergent que dans cet acte, et non pas dans une philosophie de l'art qui dicterait à l'art ce que doit être son esprit* »[153].

Il s'agit-là de la version poïétique du criticisme adornien, un criticisme poïétique et poïétisable, découlant d'une dialectique négative entre praxis et esprit.

> « [L'art] *se détermine dans le rapport à ce qu'il n'est pas. Ce qu'il y a en lui de spécifiquement artistique doit être déduit concrètement de son autre (…) L'art est en litige avec son autre* »[154].

Concernant l'autreté de l'art, Adorno affirme que :

> « *L'art est contraint de se tourner contre ce qui constitue son propre concept et il devient, en conséquence, incertain jusqu'au plus profond de sa texture*. »[155]

De sorte que sa contradiction, qui est sa loi de mouvement émancipatrice, est définie par son autreté. Lorsque cette autreté le chosifie ou se chosifie elle-même, elle représente ce à quoi l'art cherche à échapper, mais lorsqu'elle offre une possibilité de contradiction vis-à-vis de la chosification de son propre criticisme (en tant que forme ou que contenu), cette autreté peut se transformer en une possibilité d'émancipation, en une sorte de suicide esthétique, où l'art échappe à lui-même – de sa forme et de son contenu – en adoptant l'autreté afin de s'émanciper, de se poïétiser à travers l'autre, et d'éviter ainsi le risque de chosification inhérent au caractère périssable de tout discours critique.

---

[153] Adorno, (1970)/2004: 124.
[154] Adorno, (1970)/2004: 12.
[155] Adorno, (1970)/2004: 10.

Au sujet de ce principe nihiliste déterminant une forme de relation avec l'autreté qui l'émancipe au lieu de le menacer, dans la mesure où elle représente une contradiction vis-à-vis de ce qui a tendance à se chosifier au sein de l'art, Adorno écrit :

> « *En attaquant ce qui au cours d'une longue tradition lui semblait assuré comme son socle fondamental, l'art se transforme qualitativement, il devient autre chose* »[156].

Et bien que l'art montre une dynamique d'antagonisme vis-à-vis de l'histoire et que cette dynamique soit sa loi de mouvement, son origine, son moyen et sa fin, ce processus de prise de distance doit constamment se renouveler ou se réinventer, c'est là ce qui explique son caractère périssable :

> « *Chaque œuvre d'art est un instant ; chaque œuvre d'art obtenue est un arrêt momentané du processus à travers lequel se manifeste l'œil persévérant* »[157].

Ainsi, sa dialectique vis-à-vis de *l'autre* qu'il nie au moyen d'une autre dialectique intérieure, le pousse vers une mort constante.

Selon ce principe, l'art (bio)critique n'est pas le contraire de son autreté, mais le processus même de contradiction vis-à-vis de ce qu'il n'est pas et cependant le chosifie. L'autreté que critique l'art (bio)critique est une autreté interne et externe au processus poïétique de l'expérience esthétique en tant que critique. Pour critiquer, la poïétique esthétique de l'art biocritique établit une relation d'opposition vis-à-vis de l'autreté ou crée un idéal-type qui fonctionne comme une autreté de la choséité et/ou de ce qui est chosifié ou sédentarise épistémologiquement le réel. Ce qui n'empêche pas l'*idéal-type esthétique* (utopique ou testimonial potentiellement esthétique du réel) de l'art biocritique de montrer parfois des signes de chosification après avoir déployé sa capacité émancipatrice.

La définition des caractéristiques de mouvement qui distinguent le criticisme esthétique d'un art qui se dit critique à un moment historique donné, permettra de déterminer ce que représente son autreté à travers la tension socio-historique, artistique et epistemologique qui composent l'esthétique de sa loi de mouvement. C'est cette relativité dépendante du contexte qui fait dire à Adorno que « *L'art ne peut se réduire à la formule générale de la consolation ni à celle de son contraire* »[158].

La description de toute autreté implique la description préalable de ce avec quoi l'art établit une relation de contradiction et tension esthétique, en raison de sa chosification ou de sa choséité. Toutefois, la description de la choséité que critique l'art biocritique peut aussi bien être précédée par la manifestation pratique de l'*idéal-type*, sans qu'il y ait une description réfléchie, systématisée et structurée de cet *idéal-type*. Ce type

[156] Adorno, (1970)/2004 : 10.
[157] Adorno, (1970)/2004 : 16.
[158] Adorno, (1970)/2004 : 10.

d'art est ce qu'Adorno qualifie d'*artefact*, un art dont le criticisme n'est pas structuré ni systématisé philosophiquement à travers la réflexivité poïétique, réduisant ainsi les processus créatifs à de simples processus créatifs, dont la praxis n'établit pas de relation dialectique négative vis-à-vis de l'esprit en tant que partie du processus créatif de l'art biocritique. De telles créations pourront être par la suite récupérées par les esthètes, qui parviendront peut-être, après coup, à établir une relation dialectique négative vis-à-vis de ces œuvres, permettant ainsi l'émancipation spiritualisée de l'art.

(5) Principe matérialiste-historique de l'art (bio)critique. Ce principe décrit une autre caractéristique de la loi de mouvement et le type de relation établie par tout phénomène d'esthétique critique. Ce principe est basé sur la reconnaissance du point de vue du matérialisme historique de l'historicité de l'art en tant que produit de l'histoire de a) *ce que critique* l'art ; b) *ce avec quoi* l'art critique ; c) le contexte *à partir duquel* l'art critique ; d) *ce qui critique la même chose* que l'art (les autres criticismes) ; et f) ce qui sur un plan structurel *contribue à la (re)production de la sédentarisation* épistémologique que l'art critique. On parle ici de l'historicité de l'art en tant que discours dont l'histoire est la condition pour qu'une « pratique [discursive] ne puisse exister indépendamment de la sédimentation des conventions qui la produisent et la rendent lisible »[159]. Et nous ajouterons que lla potentialité esthétique des actions biocritiques de l'art qui critique à l'aide de témoignages corporels « abjects » ou exclus par le biopouvoir hégémonique est indissociable de la potentialité esthétique de la historicité du sens abjecte de ces corporalités et identités sexuelles et qui découle du sens d'exclusion de la répartition des rôles déterminée par l'économie sexuelle phallogocentrique du patriarcat en Occident. (On trouvera une explication plus approfondie du principe material-historique de l'art biocritique dans le chapitre 2 de ce Tomme II dédié exclusivement au sujet de la potentialité esthétique de l'historicité des corporalités et sexualités abjectes).

(6) Principe d'autonomie-liberté de l'art (bio)critique. Selon la théorie esthétique d'Adorno, l'autonomie-liberté au sein de l'art critique n'est pas un état, mais une quête de l'art, une constante émancipation de l'art à travers la contradiction esthétique et une intention esthétique qui explique et motive le mouvement. Cette quête ou émancipation esthétique à travers des poïésis – avec lesquelles l'art établit des liens de contradiction et de tension esthétique – forme le mouvement de spirale historique de l'art. Chaque critique de l'art critique est une boucle de la spirale historique du criticisme au sein de l'art, chaque critique poïétisée en tant qu'art critique naît en aspirant à émanciper une autre critique avant d'être émancipée à son tour par autre critique. Chaque critique au sein de l'art critique aspire à la vitalité nihiliste, et il n'est pas possible

[159] Butler, (1993)/2010: 319.

d'interpréter l'art critique sans comprendre la *dialectique négative* entre les poïésis de cet art. À ce sujet, Adorno écrit : « L'art ne peut être interprété que par la loi de son mouvement, non par des invariants. »[160]

En partant de ce principe, Adorno ira jusqu'à définir l'art authentique comme un mouvement de *négation*, de *contradiction*, issu du *doute*, dont la philosophie produit une *tension* et une *dissonance*. Il s'agit-là d'une loi de mouvement caractéristique de la critique, mais d'une critique permanente qui mène de manière cyclique à l'autodestruction. Adorno définit l'art critique comme un art historiquement nihiliste au sein de la structure sociale, car pour être libre il doit tôt ou tard se renier, afin d'échapper à l'hétéronomie et à la chosification. Tout cela dans une quête d'autonomie et liberté qui ne peut être atteinte de manière définitive, mais par instants, étant donné que la dialectique de l'art établit des liens socio-historiques avec le passé et l'avenir, qui lui sont anthropologiquement indispensables, et l'empêchent de sédentariser sa liberté acquise par instants, toujours prête à critiquer afin de s'émanciper de la sédentarisation, y compris de la sédentarisation d'une certaine autonomie et liberté. Dan ce sens Adorno dit : « La définition de ce qu'est l'art est toujours donnée à l'avance par ce qu'il fut autrefois, mais n'est légitimée que par ce qu'il est devenu, ouvert à ce qu'il veut être et pourra peut-être devenir ».[161]

Pour l'art biocritique l'autonomie est un processus de création qui établit de liens de dialectique négative vis-à-vis de la construction sociale sédentarisée épistémologiquement, et vice versa. L'autonomie et la liberté esthétique sont le fruit du criticisme. Toutes deux sont périssables et se traduisent par un *processus* et non par un *moment* de l'existence de l'art. La liberté et l'autonomie esthétiques sont la dynamique même et non le résultat de la dynamique, si l'on considère le mouvement dynamique au sein du criticisme esthétique comme la dialectique négative ou la contradiction esthétique.

L'art critique ne parvient jamais à être autonome au sens strict du terme, car sa nature dialectique ne le lui permet pas. En effet, « *L'art n'est ce qu'il est que dans sa relation interne à son autre ; l'art est en litige avec son autre* »[162], il ne devient jamais complètement autonome vis-à-vis de son autre, tout au plus construit-il une tension esthétique par rapport à cet autre. Et c'est en raison de cette tension esthétique que le mouvement esthétique en tant que mouvement historique de l'art peut être représentée sous la forme d'une spirale, et non d'un cycle, avec des mutations constantes, dont chacune est une version contraire à ce que l'art était avant elle. Puis, bien que l'autonomie et la liberté soient des principes irréalisables empiriquement, ils n'en constituent pas moins des valeurs omniprésentes au sein de l'art critique en tant qu'intention esthétique, c'est pourquoi on pourrait les définir comme des dimensions intentionnelles de la poïétique au sein de tout criticisme esthétique

[160] Adorno, (1970)/2004: 11.
[161] Adorno, (1970)/2004: 11.
[162] Adorno, (1970)/2004 : 12.

comme celui de l'art biocritique ; car tout criticisme esthétique exerce une contradiction dans le but d'échapper à la chosification et à l'objectivation, et j'ajouterais : à la sédentarisation épistémologique ou esthétique. C'est ainsi que l'autonomie et la liberté sont l'intention esthétique qui joue le rôle de contraire au sein du modèle *idéal-type* (utopique ou testimonial) du criticisme esthétique afin d'exercer sa critique.

Au sujet de la liberté en tant qu'intention esthétique dans la poïésis de tout criticisme esthétique, Adorno a écrit : « *La liberté absolue dans l'art (c'est-à-dire dans quelque chose de particulier) entre en contradiction avec la situation pérenne d'absence de liberté dans le tout* ».[163] Cela explique la défiance du criticisme envers toute chosification, toute sédentarisation et par conséquent toute absence de dialectique négative dans la manière d'entrer en relation avec les productions, les créations et les constructions de l'être humain. Ainsi, l'autonomie et la liberté en tant qu'intentions esthétiques de la loi de mouvement de l'art biocritique expliquent la constante mutation de cet art, car la contradiction en tant que loi de mouvement pousse l'art à se libérer, à s'émanciper, à échapper à sa propre nature. Cela explique également le fait qu'un criticisme esthétique (comme celui de l'art biocritique) essaie de ne répéter jamais deux fois de suite une forme d'émancipation esthétique, car répéter une critique – que ce soit dans la forme (poïétique, artistique, ou quelle qu'elle soit) ou dans le contenu –, implique une *identification* du criticisme à cette forme, or l'identification de deux critiques consécutives annule le criticisme esthétique, car « *L'identité esthétique doit défendre le non-identique qu'opprime dans la réalité la contrainte de l'identité* ».[164]

Le principe d'autonomie de l'art biocritique se reformule et subit des mutations au gré de sa situation historique, c'est l'origine du principe dialectique de l'art dans l'histoire :

> « *Même l'œuvre d'art la plus sublime occupe une position déterminée par rapport à la réalité empirique, en se dégageant de son emprise non pas une fois pour toutes, mais de façon toujours concrète et renouvelée, sous une forme inconsciemment polémique vis-à-vis de l'état de cette emprise à un certain moment de l'histoire* ».[165]

Adorno défend ainsi l'existence d'un art autonome, ce qui ne l'empêche pas de souligner par ailleurs l'impossibilité de cette autonomie et de la liberté de l'art, tant il considère la tension entre les contraires comme une dynamique naturelle de l'art critique. Face à l'ambivalence de l'argumentation d'Adorno lui-même en ce qui concerne l'autonomie conçue comme une intention esthétique de l'art critique, nous observons que l'autonomie qui prédomine dans sa théorie esthétique est celle qui peut être comprise comme un mouvement et une contradiction, comme une fuite et une évasion. C'est ainsi que l'on peut comprendre l'impossibilité pour l'art d'être complètement autonome, tout simplement

[163] Adorno, (1970)/2004 : 9.
[164] Adorno, (1970)/2004 : 13.
[165] Adorno, (1970)/2004 : 13.

parce que sa nature critique le pousse à nier, à contredire, à entrer en contradiction ou en tension vis-à-vis de l'autreté qui le chosifie pour se libérer, s'évader et fuir ; don, puis aussi à se à nier, à contredire, etc.

Il en va de même pour l'art : les œuvres qui se contentent de reproduire des échos d'indépendance seraient, pour reprendre les termes d'Adorno, de simples « artefacts ». La différence entre les artefacts et les œuvres d'art réside dans le fait que, bien que les deux soient des

> « *produits du travail social, elles [les œuvres d'art] communiquent également avec la réalité empirique qu'elles renient et dont elles tirent leur contenu* ».[166] « *L'art s'oppose à la réalité empirique par le moment de la forme – et la médiation de la forme et du contenu ne peut être comprise sans leur distinction – il faut, dans une certaine mesure et généralement, chercher cette médiation dans le fait que la forme esthétique est du contenu sédimenté.* »[167]

Pour déconstruire la dimension artistique du principe d'autonomie et liberté de l'art (bio)critique, il convient de prendre en compte la réalité empirique reniée par l'art en tant que forme esthétique sédimentée ou que contenu chosifié sous la forme d'empirisme artistique ; ce que le *domaine de l'art*[168] légitime comme étant artistique dans sa forme et son contenu. Car l'art, pour respecter son esthétique d'art critique avec intention esthétique de liberté et d'autonomie, a besoin d'échapper aux règles mêmes de l'art, et notamment à ces règles qui tendent à chosifier la manière de faire de l'art et le contenu de cet art. En effet, l'art doit lutter doublement pour sa liberté, vis-à-vis de son propre champ d'action et vis-à-vis du tout social. En ce qui concerne la négation du domaine de l'art lui-même, la réalité empirique de cette négation consiste à établir un lien de contradiction vis-à-vis des méthodes légitimées par le domaine spécialisé de l'art.

Or en tant que négation du fait social et contradiction vis-à-vis de lui-même, l'empirisme de l'art de par sa nature périssable tend à être rapidement périmé dans le domaine de l'art. Dès lors, cet empirisme puisé du tout social afin d'en contredire certains aspects tendra à la sédimentation, et il lui faudra alors se nier afin d'échapper à lui-même. Car :

> « *il est historiquement indiscutable que le développement des méthodes artistiques que l'on résume habituellement sous le concept de style est étroitement lié au développement social* »[169].

Cette interconnexion entre l'empirisme du tout social et l'empirisme artistique prend de nouveau des allures de relation ontologique fatale et inhérente à la tragédie de l'art, un art qui cherche sans cesse à être ce qu'il

[166] Adorno, (1970)/2004 : 14.
[167] Adorno, (1970)/2004 : 14.
[168] Bourdieu, (1995)/2002.
[169] Adorno, (1970)/2004 : 15.

n'est pas : « *L'art est pour soi et ne l'est pas ; il manque son autonomie sans ce qui lui est hétérogène* ».[170]

L'idée d'autonomie et de liberté pour l'art biocritique sont inévitablement des constructions sociales qui peuvent être libérées par l'art – et le sujet – à travers la critique esthétique. En effet, ces constructions, tendront également à la chosification, car aussi bien l'art que le sujet – et par conséquent leurs poïésis – établissent un lien de tension dialectique vis-à-vis de la dimension historique du monde. La capacité auto-émancipatrice de l'art doit être comprise en rapport avec la loi de mouvement de la sphère sociale, et non avec la dynamique sociale comme telle. Néanmoins, comme le mentionne Adorno – repris par Ricardo Forster (1999) –, en raison de sa propre tendance à la contradiction, l'œuvre d'art est l'élément social qui contribue le mieux :

> « (…) *à démasquer ces discours qui se proclament défenseurs de la liberté alors même qu'ils ne cessent de tisser l'épaisse maille de l'univocité des sens* »[171].

En effet, l'art a constamment et irrémédiablement besoin de s'émanciper, car ses émancipations à travers le criticisme offrent une liberté – ou une apparence de liberté – très éphémère, en raison de la nature périssable de la critique même au sein du milieu socio-historique de ses poïésis.

Aussi paradoxal et absurde que cela puisse paraître, le criticisme aussi réduit l'art en esclavage, lorsqu'il se réduit lui-même à un instrument d'émancipation ; et la seule chose qui peut apporter une bouffée d'air frais au criticisme – en tant que dynamique émancipatrice qui finit par réduire également en esclavage –, c'est la contradiction et la négation esthétiques. Même si l'émancipation est un processus aussi ardu que le châtiment de Sisyphe, condamné à hisser sans cesse sa pierre au sommet de la colline, et qu'elle n'offre qu'un instant de liberté et d'autonomie, aussi éphémère que le séjour de Sisyphe au sommet de la colline avant que la pierre ne roule à nouveau jusqu'en bas. Et ce malgré le fait que l'autonomie et liberté (poïétique, esthétique, épistémologique, etc.) s'avère être la plupart du temps, *dans* et *pour* l'art, une aspiration ou une intention esthétique. On peut en conclure que tout œuvre d'art autonome a dû passer par un processus d'autonomisation, qui est la poïésis critique de la contradiction esthétique.

(7) Principe nihiliste de l'art (bio)critique. Dans sa théorie esthétique, Adorno considère le sens nihiliste du mouvement esthétique de l'art critique comme un besoin d'émancipation esthétique de l'art ; et il laisse entrevoir la capacité d'émancipation épistémologique que cet art peut générer vis-à-vis de tout signe de sédentarisation, dans la mesure où il génère un mouvement esthétique, mouvement émancipateur de ses propres « continuités historiques ». Le mouvement esthétique de l'art critique (inclut celui biocritique) est un besoin nihiliste de déconstruction

[170] Adorno, (1970)/2004 : 16.
[171] FORSTER, 1999, *in* DUSCHATZKY & SKLIAR. Consulté le 10 juillet 2010 sur le site : http://www.porlainclusion.educ.ar/documentos/Ladiversidadbajosospecha.pdf

de ses propres actions critiques ; c'est un besoin esthétique « suicidaire » face à la sédentarisation esthétique, face à ce qu'Adorno qualifie de « continuité historique de ses dépendances » et qui implique non seulement l'historicité du « matériel » et des « langages » utilisés pour la critique, mais aussi les « dépendances » épistémologiques des co-poïétisateurs ou poïétisateurs de l'action critique, qui ne « proviennent » ni n'« appartiennent » pas au seul domaine de connaissance ou style cognitif à partir duquel la critique peut être exercée. Les dépendances historiques du poïétisateur concret d'actions critiques façonnent également l'historicité même du sujet, ses identités culturelles, idéologiques, etc. À ce sujet, les mots d'Adorno sont sur le nihilisme de l'art critique :

> « *Le contenu de vérité des œuvres d'art fusionne avec leur contenu critique. C'est pourquoi elles se critiquent aussi mutuellement. C'est cela, et non pas la continuité historique de leurs dépendances, qui unit les œuvres d'art entre elles : « une œuvre d'art moderne est l'ennemie mortelle de l'autre* »[172].

De la même manière, Adorno entrevoit ce besoin esthétique nihiliste dans des actions critiques poïétisées par des domaines de connaissance et des styles cognitifs aux langages structurés, mais aussi par des personnes ou des collectifs activistes. Ce principe nihiliste ou besoin « suicidaire » esthétique représente la reconnaissance par les poïétisateurs du fait que l'action esthétiquement critique d'un criticisme esthétique n'est jamais vraiment suffisante, qu'elle est toujours incomplète ou inachevée et qu'elle a invariablement besoin d'*autocritique*.

Cela nous amène à constater que le mouvement esthétique des critiques féministes et surtout de la politique *queer* exprime également ce besoin nihiliste face aux idéaux de l'exercice critique féministe et *queer* que théorisent Butler et Wittig. Les deux auteures définissent l'action critique du féminisme comme un mouvement, une action « instable » et « inachevée », nécessitant une autocritique et vice versa ; toutes deux s'accordent notamment à dire que la critique n'est pas de la « subversion pure », mais une opposition, une contradiction ou une négation de ce qui est critiqué ou de l'autocritique ; et qu'il ne s'agit pas non plus d'une opposition, contradiction ou négation poïétisée dans une seule dimension, celle des « points pratiques » ou celle des « points philosophiques » ou « politiques », mais d'une « dialectisation de la dialectique » dit Wittig, une dialectique négative nihiliste, émancipatrice de l'exclusion à partir de l'exclusion même, des radicaux à partir de la radicalité même :

> « Dans L'idéologie allemande, Marx et Engels ont développé cette idée [multidimensionnelle de l'exercice critique], en maintenant que les groupes les plus radicaux ont besoin d'affirmer leurs points de vue et leurs intérêts en les présentant comme généraux et universels, une position qui concerne à la fois les points pratiques et philosophiques (politiques). »[173]

[172] Adorno, 1970/2004 : 55.
[173] Wittig (1992)/2006: 73-74.

Wittig fait allusion – dans la citation précédente – aux dimensions de l'action critique qu'elle reconnaît dans l'œuvre de Marx et Engels lorsque ces théoriciens font référence aux besoins esthétiques de l'action critique et de l'activisme des groupes radicaux, qui s'avèrent très semblables et représentatifs de ce que seraient, en la pensée féministe et queer, les besoins des identités exclues, des « corps qui ne comptent pas » (Butler (2004)/2010), ceux du « Non-être » (Wittig (1992)/2006) ou des corporalités abjectes. Les mêmes circonstances s'appliquent à l'exercice critique de l'art qui critique le phallogocentrisme patriarcal à l'aide de témoignages d'identités sexuelles du « Non-être » ou des corps qui « ne comptent pas », ou qui critique à l'aide de témoignages de corporalités abjectes représentatives et caractéristiques des identités exclues ou infériorisées par le biopouvoir hégémonique. Par exemple le cas de l'*art biocritique des corporalités abjectes*, et de celui des *Œuvres multiorgasmiques*.

Selon Wittig, l'idéal-type de mouvement esthétique pour l'exercice critique du féminisme est esthétiquement lié à la dialectique marxiste, qu'elle critique à partir du féminisme lesbien, divisant en deux dimensions (pratique et philosophico-politique) la proposition poïétique de la critique féministe qualifiée par Wittig de « dialectisation de la dialectique », et dont l'objectif appliqué au travail critique de l'art biocritique reviendrait à poïétiser un mouvement esthétique en tant que « conscience de l'oppression » au sein de : a) *ce qu'il* critique ; b) *ce avec quoi* il critique ; c) la position *à partir de laquelle* il critique ; d) *ce qui critique la même chose* que lui ; et e) ce qui *produit la sédentarisation* de ce que l'art critique :

> « La conscience de l'oppression n'est pas seulement une réaction (une lutte) contre l'oppression. C'est aussi une totale réévaluation conceptuelle du monde social, sa totale réorganisation conceptuelle à partir de nouveaux concepts développés du point de vue de l'oppression. C'est ce que j'appellerais la science de l'oppression, la science par les opprimé(e)s. […] [il s'agit de] la pratique subjective ultime, une pratique cognitive du sujet. »[174]

La critique que fait Wittig de la vision marxiste des besoins des groupes « radicaux » ou subversifs pour générer un mouvement esthétique, revitalise non pas tant le marxisme, mais bien la théorisation des révolutions sociales (mouvement esthétique des aspects sociaux épistémologiquement sédentarisés) ; une théorisation représentée par le discours de Marx et Hegel. Dans sa critique de la pensée de Marx et Hegel sur les actions efficaces et révolutionnaires des radicaux, Wittig met en avant la dimension « personnelle » et la dimension épistémologico-linguistique de l'activisme féministe, comme des dimensions poïétiques de l'action politique révolutionnaire, exclues par le discours marxiste ou considérées comme « extérieurs constitutifs » de ce discours subversif sur les révolutions.

[174] Wittig, (1992)/2006: 41.

Wittig synthétise la reconnaissance de ces dimensions du mouvement esthétique appliquée à la réalité de la production littéraire féministe *queer*, en tant que productrice de littérature représentative de la lesbianité, une identité discursive considérée comme « radicale » et « exclue » par le biopouvoir hégémonique :

> *« La lutte [dit Wittig] est rude parce qu'il faut se battre sur deux fronts : sur un plan formel avec les questions qui sont actuellement débattues au sein de l'histoire littéraire [et artistique], et sur le plan conceptuel, contre les préjugés et a priori de la pensée hétérosexuelle »*[175].

En ce qui concerne, l'esthétique nihiliste de mouvement esthétique généré par l'exercice critique de la théorie *queer*, que l'on peut observer dans l'œuvre de Butler *Ces corps qui comptent*, peut être résumé par la notion de politique *queer* :

> « (…) être *queering* est ce qui déséquilibre et expose les faux-semblants ; c'est l'acte par lequel la colère, la sexualité et la couleur de peau font voler en éclats la surface racialement et sexuellement répressive de la conversation » ou du contexte. Être *queering* c'est s'exprimer avec une théâtralité ironique sur les composantes inégales ou dénigrantes des liens d'exclusion, à l'origine de la performativité du *symbolisme*[176] du langage normatif et épistémologiquement reproducteur de légitimité de l'économie hétérosexuelle »[177].

La proposition de Butler est concrète et implacable : s'approprier de l'outil discursif du pouvoir de performativité, afin que l'exclu ou l'action esthétiquement critique contre le pouvoir patriarcal phallogocentrique fasse sienne la forme imitative, et l'utilise pour « construire un pouvoir alternatif » en « retournant [l'outil du] pouvoir contre lui-même », tout en considérant que « *l'hétérosexualité hégémonique même est un effort constant et répété visant à imiter ses propres idéalisations* […] »[178]

Ainsi la stratégie butlerienne peut-elle être sommairement synthétisée et interprétée comme une itérabilité de tactiques ayant recours à la théâtralité, et à la visibilisation des discours subversifs et d'opposition. Néanmoins, si toutes ces caractéristiques peuvent effectivement définir une action critique *queer* et féministe, elles ne suffisent pas en soi à définir une action esthétiquement critique du criticisme de Butler ou de Wittig, ni de l'esthétique adornienne de l'art critique. Par exemple, une action esthétiquement biocritique qui utilise la performativité et l'itérabilité théâtralisée pour visibiliser l'exclusion, sans aller au-delà de la théâtralité et de la visibilité mêmes, aura tendance à affaiblir la potentialité

---

[175] Wittig, (1992)/2006: 91.

[176] "En termes lacaniens, les normes ou les idéaux transmis par le langage sont les normes ou les idéaux gouvernés par la différence sexuelle et qui sont connus comme le symbolisme » (Butler 2010 : 262).

[177] Par exemple, dans la théorisation d'Oscar Guasch, on peut trouver certains exemples de liens d'exclusion créés ou produits et renforcés par l'hétérosexualité qui l'amène à la qualifier d'homophobique, de reproductive, de coïtocentrique et de mysogine (Guasch, 2000 y 2010).

[178] Butler, (1993)/2010: 185.

esthétique que produit originellement tout discours d'opposition, en cédant à la sédentarisation esthétique ou épistémologique. Par ailleurs, il arrive souvent que lorsqu'un criticisme se sédentarise dans un type d'action ou de poïétique d'opposition performative, l'itérabilité même du geste l'amène à confondre la tactique poïétique avec l'objectif. C'est pourquoi il faut éviter de considérer qu'une action esthétiquement critique appliquant la stratégie esthétique butlerienne devrait se limiter à jouer le rôle d'un « grain de sable » se transformant en « outil politique » de la stratégie performative à long terme de la politique *queer* butlerien (de répétition, d'itérabilité, de théâtralité et de visibilisation des liens d'exclusion). L'art qui adopte cette stratégie en tant qu'« outil visibilisateur » doit relever un défi esthétique : veiller, grâce à une autocritique esthétique, à ce que l'utilisation des formes poïétiques liées à la performativité ne finisse pas par se reproduire en tant que « dépendance historique » de l'exercice critique de l'art (féministe et/ou *queer*).

Dimension personnelle et subjectivante du mouvement esthético-nihiliste de l'art (bio)critique. Comme stratégie esthétique de sa biocritique, Wittig propose sur un plan philosophico-politique la « dialectalisation de la dialectique » entre la « destruction du soi » en tant que « classe » et la « destruction du soi » en tant que « catégorie philosophico-politique ».

> *« Le processus de destruction consiste en un double mouvement : se détruire soi-même en tant que classe […] et se détruire soi-même an tant que catégorie philosophique (la catégorie de l'Autre), car demeurer mentalement dans la catégorie de l'Autre (de l'esclave) représenterait une non-résolution en termes de dialectique marxiste »*[179]

Il est intéressant d'interpréter esthétiquement la « destruction » évoquée par Wittig comme un avertissement appelant à redoubler de vigilance face au risque latent de sédentarisation épistémologique et esthétique que produisent les discours subversifs et invisibilisés du « Non-être » ou de groupes considérés comme exclus et abjects, qui représentent une marginalité délégitimée par un biopouvoir hégémonique donné.

En ce qui concerne la dimension personnelle des identités du « Non-être », Butler définit les caractéristiques d'une stratégie esthétique de biocritique queer qui ressemble fort à celle proposée par Wittig, dans la mesure où elle évoque également un type de destruction : la « dissolution » en tant que mécanisme d'émancipation, et particulièrement d'émancipation ou de libération des corps opprimés ou construits comme des corps « qui ne comptent pas ». En effet, Butler écrit : « *Le corps ne parvient à être libre qu'à travers sa propre dissolution* »[180] et « *Le moi acquiert en partie ce que l'on appelle sa « capacité d'action » par le fait même qu'il est impliqué dans*

[179] Wittig, (1992)/2006: 78 y 79.
[180] Butler, 2010: 239.

les rapports de pouvoir auxquels il prétend s'opposer ».[181]

Pour Butler, la dissolution du moi (corporel) socialement assigné mène à la dissolution des rapports de pouvoir qui l'ont exclu et dénigré, mais aussi à leur réorganisation et à la resignification du symbolisme qui légitime l'hégémonie de la différenciation. Or si l'on pose la question : comment y parvenir ? Toutes deux, Wittig et Butler, s'accordent à reconnaître l'efficacité des outils épistémologiques qui contribuent à reproduire la différenciation hétérosexuelle excluante, et suggèrent donc, chacune à sa manière, de s'approprier ces outils : pour Wittig, à travers la « dialectalisation de la dialectique », pour Butler, en « retournant le pouvoir [du langage] contre lui-même ».

Après avoir lu ces deux auteures, je ne peux m'empêcher d'observer une différence dans leurs démarches respectives : la stratégie préconisée par Butler est de nature avant tout théorique, tandis que celle de Wittig est à la fois théorique et artistique. Cela explique peut-être l'audace du langage incarné utilisé par cette dernière, qui puise probablement dans une expérience poïétique la force lui permettant de s'opposer au phallogocentrisme et à la pensée hétérosexuelle non seulement à partir de l'objectivité extra-esthétique de la production d'une œuvre théorique, mais aussi à partir de la production de son œuvre artistique (narrative et poétique), qui implique une certaine dimension testimoniale. Sans vouloir établir de hiérarchie entre les deux démarches biocritiques, cette expérience artistique explique sans doute pourquoi la biocritique théorisée par Wittig utilise un langage et des concepts caractéristiques d'une poïétique incarnée, qui laisse transparaître derrière l'analyse théorico-philosophique la stratégie esthétique d'une artiste. On le voit notamment dans l'utilisation d'un discours théorico-philosophique souvent rédigé à la première personne, un peu comme pour la déconstruction d'une œuvre d'art, que l'on qualifierait en français de « récit création », et qui n'est autre que l'autocritique de l'art biocritique. J'interpréterais donc le langage de destruction de Wittig en termes esthétiques, renvoyant à une poïésis théorique qui fait l'autocritique d'autres poïésis pratiques. C'est pourquoi lorsque Wittig parle de « *se détruire soi-même en tant que classe* […] *et se détruire soi-même en tant catégorie philosophique* »[182] en évoquant une dialectique destructive de l'identité du « Non-être » entre les dimensions personnelle et collective de cette identité, entre l'œuvre de l'artiste et l'activisme féministe-lesbien qu'elle représente, et en introduisant par la suite une autocritique de ces pratiques sur le plan épistémologique, elle souligne également le besoin de destruction dialectique entre l'œuvre et l'action structurée (théorico-philosophique et/ou artistique, et qui peut faire l'objet d'une poïésis personnelle ou collective) ou entre le style cognitif et les criticismes et pensées féministes contemporaines.

[181] Butler, 2010: 181.
[182] Wittig, (1992)/2006: 78 y 79.

Cela dit, même si la biocritique théorisée par Butler fait preuve d'une objectivité extra-esthétique, elle n'en considère pas moins la « dissolution » du corps comme une condition pour atteindre une certaine liberté. Or si l'on observe certains mots associés à celui de dissolution : désagrégation, éloignement, séparation et rupture, pour ne citer que ceux-là, on peut en déduire le sens que Butler donne au mot « dissolution » dès lors qu'il s'agit de créer des « pouvoirs alternatifs » au sein d'une économie sexuelle phallogocentrique et hétérosexuelle : ne s'agit-il pas en effet de la désagrégation, l'éloignement, la séparation, et la rupture du corps vis-à-vis de son identité en tant qu'exclu et opprimé ? Cela impliquerait assurément une « resignification performative », la performativité n'empêchant aucunement le caractère incarné du langage de resignifier la vision « abjecte » de certaines corporalités n'ayant droit à aucune reconnaissance, soumises à l'oppression de la non-existence et du « Non-être » et situées en marge de l'ordre social patriarcal et phallogocentrique.

D'une manière générale, les biocritiques théorisées par Butler et Wittig partagent une esthétique nihiliste, reconnaissent la potentialité esthétique des identités du « Non-être », des corporalités abjectes et des « corps qui ne comptent pas » en tant que poïétisateurs de l'action esthétiquement critique, ou tout au moins reconnaissent-elles leur participation co-poïétisatrice. Et ce faisant, elles reconnaissent la potentialité esthétique d'une présence littérale de ces identités ou de quelque chose qui les représente. Cela est très important pour toute déconstruction d'une action biocritique liée à ces féminismes *queer*, dans la mesure où la présence de ces corporalités et identités peut représenter un premier symptôme de l'action esthétiquement biocritique d'une stratégie *queer* générale et d'un exercice critique de l'art biocritique ou de tout autre biocriticisme féministe, *queer* envers la pensée hétérosecuelle, binaire et androcentrique du biopouvoir phallocentriques des sociétés patriarcales contemporaines.

Dimension structurelle du mouvement esthético-nihiliste de l'art (bio)critique. Le principe nihiliste de l'esthétique critique définit la réponse de l'art face à la tragédie de sa propre mort comme un fait historique :

> « *L'histoire de l'art, en tant que qu'histoire du progrès de son autonomie, n'a pu se soustraire à ce moment* (…) [où l'idée de l'autonomie esthétique semble avoir été soustraite de la tragédie] ».[183]

En résumé, Adorno refuse de donner une définition historique découlant d'une origine car il privilégie la relation dialectique entre l'art et l'histoire en tant que loi de mouvement entre le passé, le présent et le futur, et non en tant qu'archéologie se limitant à chercher une origine dans le passé ; autrement dit, il refuse d'adopter une position déductiviste du présent de

[183] Adorno, (1970)/2004 : 16.

l'art vis-à-vis du passé socio-historique. Dans cette perspective, il semble impossible de considérer l'existence d'un même art tout au long de l'histoire, car l'art « *se transforme durant et par rapport à l'histoire de l'art* (…) [cela explique pourquoi] *certaines choses étaient de l'art et ne le sont plus* ».[184]

Le principe nihiliste de l'art biocritique s'explique par le caractère périssable du criticisme esthétique qu'exerce cet art : cela s'applique également au caractère périssable de toute critique esthétique que ce type d'art poïétise artistiquement. Toute critique esthétique tend à mourir en se chosifiant et en se sédentarisant, y compris celle qui a été poïétisée artistiquement dans une œuvre d'art. Néanmoins, la mort de l'art est une mort fragmentée : ce sont ces fragments qui meurent, se chosifient et se sédentarisent, c'est pourquoi l'art biocritique reste vigilant vis-à-vis de la chosification/sédentarisation épistémologique et esthétique, en tant que processus et non en tant que résultat, car la mort de l'art n'est jamais une mort foudroyante ou totale.

En réalité, l'art biocritique s'émancipe du processus de chosification/sédentarisation qui ne cesse de resurgir entre les fragments chosifiables de l'art (et tous ses fragments le sont). C'est pour cela que l'art (bio)critique est condamné à l'autocritique pour s'émanciper, ce qui peut être une forme de suicide, même s'il ne s'agit que de la mort d'un fragment causée par l'art lui-même pour assurer la survie de son émancipation.

La vigilance face au processus de chosification/identification que l'art critique maintient vis-à-vis de lui-même, y compris sur les éléments du criticisme qui en leur temps étaient parvenus à émanciper l'art critique, s'explique par le fait que l'art critique reconnaît et est conscient de son caractère périssable, et qu'il craint que tout début de sédentarisation ne finisse par chosifier jusqu'à son esprit. L'art critique éprouve alors le besoin de s'émanciper à nouveau, de se « suicider » en « assassinant » ce fragment qui a cédé à l'identification, avant que tout le processus du criticisme ne soit identifié et sédentarisé. Il s'agit donc pour l'art (bio)critique d'une mort fragmentée, d'un processus mortel permanent et non d'une disparition soudaine et absolue.

D'une manière générale la contradiction entre la mort de l'art (bio)critique par chosification/sédentarisation épistémologique/esthétique et la mort par criticisme réside dans le fait que la mort par chosification mène au statisme et à la sédentarisation spirituelle, dont le pire état que l'on puisse imaginer pour l'art est l'action répétée, désignée, identifiée, uniformisée, indifférenciée, dictée, construite, sans aucune contradiction/négation esthétique. Tandis que la mort par criticisme esthétique est la transformation du criticisme, le « meurtre » d'une critique aux mains d'une autre critique. Sur le plan allégorique, on pourrait parler du meurtre du fils aux mains de sa propre mère, sans pitié, pour le bien de la famille

[184] Adorno, (1970)/2004 : 11

entière, dès lors que le fils a montré les premiers symptômes de la pandémie.

D'une certaine manière, le sens esthétique du nihilisme de l'art critique (iclut l'art biocritique) est définie par Adorno comme une sorte de négation esthétique, dans la mesure où « *Incontestablement, les œuvres d'art ne sont cependant devenues telles qu'en niant leurs origines* ».[185] Dans cette citation, la négation peut être interprétée en tant que meurtre de l'art par l'art lui-même, mais il s'agit du meurtre d'un fragment de l'art à travers l'une de ses œuvres. Car le mouvement esthétique produit par les actions critiques et d'autocritique de tout art (bio)critique est un mouvement nihiliste, un type particulier de mouvement qui se survit à lui-même à travers la mort, non pas en tant qu'objectif final, mais en tant que processus sans cesse réinventé.

Adorno conçoit le sens nihiliste de l'esthétique de l'art critique comme un processus de transformation, ce qui explique qu'il identifie ces moments de conscience et de vigilance de la part de l'art critique comme des moments de transformation : « *Ce qui au cours d'une longue tradition lui semblait assuré comme son socle fondamental* (…) *se transforme qualitativement, devient autre chose* »[186].

Pour Adorno, la mort au sein de l'art critique est due à son caractère périssable, qu'il qualifie de « menace de déclin », une menace de déclin qui en fonction du principe dialectique n'est autre que « l'extérieur constitutif » produit par tout discours subversif qui critique l'exclusion, poussant inévitablement l'art vers sa mort. La forme de spirale dialectique négative est assurément celle qui décrit le mieux la dialectique nihiliste des mutations au sein de l'art, et ce qu'est la mort par criticisme esthétique, qui n'anéantit l'art du passé qu'à travers la négation critique de l'esthétique de certaines œuvres par d'autres œuvres, pas forcément de manière consécutive, mais toujours de manière contradictoire. Toutefois, il conviendrait plutôt de parler de la constante réinvention ou transformation – pour reprendre le terme d'Adorno – de tout art (bio)critique:

> « *Mais l'art et les œuvres d'art sont menacés de déclin, non pas seulement parce qu'ils sont hétéronomes, mais parce que jusque dans la formation de leur autonomie* (…) *au propre concept d'art est mêlé le ferment de sa suppression* ».[187]

La reconnaissance du caractère périssable de chaque biocritique, en tant que création émancipatrice ou que processus d'émancipation, est ce qui permet à l'art biocritique de continuer à critiquer afin de continuer à s'émanciper. En un sens, la critique ou l'œuvre d'art biocritique qui parvient à émanciper l'art finit tôt ou tard par se transformer en son contraire. Car un art (bio)critique qui ne reconnaît pas ou n'a pas

[185] Adorno, (1970)/2004 : 12.
[186] Adorno, (1970)/2004 : 10.
[187] Adorno, (1970)/2004 : 13

conscience du caractère périssable de ses critiques – et non pas du criticisme – condamnées de par leur propre nature à mourir en se chosifiant/sédentarisant esthétiquement/épistémologiquement, et qui ne reconnaît pas non plus les liens de risque esthétique de son exercice critique, est un art condamné à la disparition.

L'art périssable dessine avec son mouvement une ligne droite ou un cercle historiographique, tandis que le principe de l'art (bio)critique dessine une spirale. Les « arts » cycliques reproduisent des méthodes, l'utilisation de matériel spécifique, de formes et bien souvent de contenus. Ils semblent se sublimer à travers les modes et finissent par se chosifier dans une mode. Tandis que l'art biocritique, dont le mouvement historiographique est en forme de spirale, aura certes tendance à s'expliquer à travers ses liens de contradiction/négation esthétiques avec le passé, mais aussi à se légitimer « *par ce qu'il est devenu, ouvert à ce qu'il veut être et pourra peut-être devenir* ».[188]

Étant donné que le principe nihiliste de l'art biocritique fait partie intégrante de la loi de mouvement de tout processus de production artistique qui prétend exercer un criticisme esthétique, sa déconstruction se focalise sur la question suivante : Étant donné que la tension constitue le plus haut degré de vitalité d'un exercice critique contre la sédentarisation épistémologique/esthétique, quels sont ses aspects les plus vulnérables face à la chosification/sédentarisation esthétique épistémologique ?

Sur la base de cette considération synthétisée, on peut expliquer la fonctionnalité de la déconstruction esthétique de tout action biocritique poïétisée par l'art ou par tout style cognitif ou sujet social qui, dans un sens nihiliste, constitue le meurtre spiritualisé des fragments de l'art identifiés comme étant vulnérables à la chosification, à l'identification et à la sédentarisation, et qui sont précisément identifiés comme tels par l'artiste grâce au travail de déconstruction esthétique. C'est pourquoi la méthode de déconstruction esthétique représente également une dimension spiritualisée de la vigilance et de l'émancipation esthético-nihiliste qu'implique tout art esthétique critique comme celui biocritique.

[188] Adorno, (1970)/2004 : 11.

Chapitre 2. Potentialité esthétique des corporalités et sexualités « abjectes ».

Gnoséologie des corporalités abjectes. La corporalité « abjecte » est construite socialement comme une corporalité humaine *radicalisée* et *exclue* de la catégorie abstraite et universelle d'*être humain* par les institutions sociales, politiques et épistémologiques du biopouvoir. Julia Kristeva, dans son ouvrage *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980) explique que : le rejet de ce qui est considéré comme abject est une condition nécessaire à la formation sexuelle, psychologique et sociale de l'identité hétérosexuelle. L'enfant doit renoncer à une partie de lui-même pour se transformer en « moi ». Il doit apprendre que le « caca », le « pipi » et le « vomi » sont des substances sales et repoussantes qui ne peuvent en aucun cas procurer du plaisir. C'est essentiellement la mère qui se charge de lui apprendre ce qu'il doit rejeter. C'est elle qui lui enseigne à être propre et à utiliser le pot de chambre. Mais l'enfant doit également laisser sa mère pour entrer dans le monde civilisé. Cet abjection où habitent les incertitudes du narcicisme primaire est l'amenasse au *je* (*moi*) qui motive et explique la phobie à l'incest.[189] L'abjection aux corporalités du narcissime primaire est le mécanisme psychosocial de control des corps des sujets qui pour devenir sociaux sont socialisés pour rejeter leur narcissisme primaire. Selon Hal Foster : « *L'abjection manifeste la fragilité du passage temporaire entre le corps maternel et la loi du père*. »[190]

L'abjection est liée aux trois phases du processus constitutif : orale, anale et génitale. Ces orifices du corps humain fonctionnent comme la limite entre ce qui appartient au corps, et ce qui correspond au monde extérieur et doit donc être considéré comme un objet. Kristeva distingue trois catégories de choses qui, en fonction des circonstances socio-culturelles, sont considérées comme « abjectes » : les aliments/déchets (phase orale), les déjections corporelles (phase anale), et les signes de différenciation sexuelle (phase génitale). Kristeva constate que l'abjection, sous sa forme sublimée, fait partie de l'art, de la littérature, des rituels religieux et qu'elle est associée à tous les comportements sexuels que la société tend à rejeter.

L'abjection n'est donc pas uniquement un aspect de la « constitution » du sujet, elle renvoie à son discours culturel : l'art, la littérature, la philosophie, etc. Elle est liée aux pratiques transgressives en général, impliquant un dépassement des limites et une remise en question des interdits. Kristeva soutient que l'abjection est ce qui *« perturbe l'identité, le système et l'ordre*. *Ce qui ne respecte pas les limites, les positions, les règles »*[191]. En ce sens, l'abjection est liée aux mouvements d'avant-garde. Hal Foster en vient à cette conclusion : « *Aussi bien sur le plan spatial que temporel, l'abjection est la condition dans laquelle l'identité se trouve perturbée, où se produit un effondrement du sens. D'où l'attrait qu'il exerce sur les artistes d'avant-garde, qui cherchent à perturber aussi bien l'ordre du sujet que celui de la société* »[192].

En termes sociologiques, la psychologie de l'abjection exprime le lien invisibilisé entre les dimensions personnelle et politique, dans la mesure où psychologiquement, « [la corporalité abjecte] *perturbe l'identité, le système,*

[189] Kristeva, (1980)/2010 : 86.
[190] Foster, 2005.
[191] Kristeva, (1980)/2010.
[192] Foster, 2005.

l'ordre »[193]. Ainsi, les discours du biopouvoir *sur* l'abjection du corps sont avant tout les discours qui *construisent* cette abjection, et pas nécessairement ceux qui génèrent un rejet chez le récepteur du discours appartenant à une certaine culture de biopouvoir ; ces discours sur l'abjection du corps ou de la corporalité et de la vie intime du sujet peuvent généralement être interprétés comme des discours générés par le biopouvoir institutionnalisé (Église, Etat, École, La Loi, la culture, la science, etc.), déterminant les hiérarchies hétérosexuelles identifiées aux oppositions binaires de la métaphysique occidentale, qui universalisent, radicalisent et renforcent leurs arguments en faveur d'un contrôle de la vie intime ou à l'encontre de toute pratique d'une vie intime échappant aux normes imposées par une certaine culture de biopouvoir comme étant les seules légitimes pour le sujet social.

De plus, les discours sur l'abjection ne sont pas toujours des énonciations littérales, ce sont parfois des énonciations fragmentaires qui correspondent à un processus de *socialisation réfléchie*[194], dans la mesure où il ne s'agit pas de discours qui excluent ou disqualifient l'abjection de manière littérale et détaillée dans leur communication. La fragmentation de l'abjection dans les discours institutionnels a une fonction très spécifique de socialisation, à travers la sublimation des soumissions sociales. Or les abjections sublimées au sein de la modernité par les discours institutionnels représentatifs de l'idéologie dominante tendent à encourager la soumission du sujet et de son corps classifiés selon les catégories normatives de l'économie hétérosexuelle comme étant *dans* ou *hors* du paramètre de la « bestialité corporelle légitimé »[195] par la métaphysique phallogocentrique.

Une distinction essentielle entre les discours corporels de l'abjection et les discours non corporalisés de l'abjection réside dans le fait que les discours *sur* l'abjection sont produits ou *re*produits par des institutions qui exercent le biopouvoir, tandis que les discours *de* l'abjection sont produits et/ou *re*produits par ce qui est construit socialement comme abject, c'est-à-dire par les sujets eux-mêmes à partir de leurs corps ou de leurs comportements physiques, corporels et sexuels. Les premiers (les discours corporels de l'abjection) sont des discours qui construisent socialement ce qui est considéré comme abject par le biopouvoir : des discours institutionnels ou sociaux définissant les comportements de la vie intime du sujet qui ne sont pas « acceptables », présentés discursivement comme des comportements illégitimes ou abjects allant à l'encontre de l'ordre et des normes reconnues et acceptées par l'institution. Ces discours sont de nature idéologisante et appartiennent à la culture cognitive des sujets sociaux en tant que reproducteurs du biopouvoir hégémonique.

Quant aux discours institutionnalisés ou non corporalisés de l'abjection, il s'agit de discours qui revendiquent l'existence de l'abjection à partir des discours de styles cognitifs légitimateurs de la sédentarisation épistémologique de la pensée binaire occidentale. Il existe des contextes au sein desquels l'hétérosexualité discursive des institutions juridiques et légales de l'État a apparemment été « dépassée », mais qui reproduisent néanmoins une connaissance binaire contradictoire limitant

[193] Kristeva, 1980.
[194] Giddens, 1995 : 9.
[195] Sur le paramètre de la bestialité corporelle voir les pages 390-396 (Tome II).

la portée de ce « dépassement » de la pensée hétérosexuelle. C'est pourquoi l'émancipation hétérosexuelle implique également une émancipation de la métaphysique binaire de la production de connaissance légitime. À titre d'exemple, on peut mentionner l'expression du comportement homosexuel d'un sujet au sein de l'espace public d'une société hégémoniquement homophobe ; dans ce contexte particulier, l'expression d'un comportement lesbien ou homosexuel – par exemple un baiser entre deux personnes apparemment du même sexe – au sein de l'espace public d'une société culturellement homophobe est un discours socialement construit comme « abject », qui peut potentiellement devenir – précisément en raison de la contradiction esthétique implicite entre pratique et contexte – un discours potentiellement esthétique et une action esthétique critique, à condition que la pratique de ce comportement soit co-poïétisée en tant que vitalité d'un mouvement esthétique de dialectique négative entre actions critiques envers le biopouvoir phallocentrique patriarcal et actions d'autocritique ; par exemple celle de l'*art biocritique des corproalités/sexualités abjectes* (art féministe, art *queer*, art d'appropriation, etc.) dans le contexte socio-historique producteur de la culture homophobe de cette société. En effet, la pratique du même comportement dans un contexte socio-historique et culturel non homophobe cesserait par là même d'être « abjecte » et perdrait sa potentialité esthético-biocritique, en l'absence d'éléments socio-historiques et culturels vis-à-vis desquels ce comportement pourrait établir des liens de contradiction, de négation et de tension esthétique.

L'*art biocritique de témoignages des corproalités/sexualités abjectes* établit des liens de contradiction, de négation et de tension esthétique vis-à-vis des discours qui véhiculent une image abjecte de la vie intime co-poïétisatrice du sujet social et qui légitiment comme une norme culturelle – souvent de manière perlocutoire et indirecte – : le *paradigme anthropocentrique ou de « bestialité corporelle » ;* le *paradigme de la pensée binaire et de la hiérarchie hétérosexuelle ;* et/ou le *paradigme de la science abstractionniste* qui considèrent comme abjectes les approches phénoménologiques ou poïético-corporelles du sujet social qui en tant que reproducteur d'une vie intime hétéronome ne parvient pas à être le *co-poïétisateur* de la construction sociale de son *moi* à travers sa vie intime et sociale. Dans ce contexte, l'action d'un sujet social *reproducteur* de la vie intime et sociale d'un *moi* inapproprié relève d'une pseudo-subjectivité ; car même lorsque ce *moi* est reconnu – y compris par les institutions sociales qui le légitiment – comme un *moi* de liberté, cette liberté reste normée par le biopouvoir, délimitée par des règles et des conventions sociales qui dénigrent certains comportements corporels, reproduisant une abjection corporalisée chez l'individu. Mais quelle est la nature de cette abjection corporalisée produite par de tels discours sur la corporalité abjecte ? Il s'agit d'une identification corporelle du sujet social à la corporalité considérée comme abjecte *par* et *à partir* des discours du biopouvoir phallocentrique et androcentrique des sociétés patriarcales gouvernées par la métaphysique binaire et hétérosexuelle caractéristique de la pensée occidentale.

Paramètre phallocentrique de « bestialité corporelle » : racine métaphysique de la potentialité esthétique des corporalités et sexualités abjectes. Les termes « bestial » ou « bestialité corporelle » renvoient à l'interprétation que fait

Judith Butler du paramètre d'infériorité cognitive de la métaphysique phallocentrique, qui inclut tous ceux qui sont considérés comme *inférieurs* au sein de la hiérarchie hétérosexuelle ou qui sont exclus de cette hiérarchie. Ainsi cette conception binaire homme-femme de l'économie hétérosexuelle considère-t-elle comme *inférieurs* les corporalités qui assouvissent ce que le phallocentrisme qualifie d'« appétits » corporels ou sexuels : outre les animaux ou les bêtes (êtres dépourvus d'humanité), la « bestialité » concerne également les femmes (considérées comme inférieures au sein de la hiérarchie hétérosexuelle). Cette conception phallocentrique définit un paramètre d'« humanité » qui ne s'applique ni aux femmes ni aux bêtes. On trouve un paramètre de la bestialité corporelle de la pensée occidentale dans la racine methaphysique du phallocentrisme occidental décrite par Butler :

> « *Dans la cosmogonie antérieure à celle qui introduit le concept de réceptacle, Platon suggère que si les appétits, ces indices de la matérialité de l'âme, ne parviennent pas à être maîtrisés, une âme – naturellement conçue ici comme l'âme d'un homme –* ***court le risque de s'abaisser au rang de femme, puis de bête.*** *En un certain sens, la femme et la bête sont les figures qui représentent la passion ingouvernable »*[196].

Or le paramètre de la bestialité corporelle humaine est la racine métaphysique fondatrice et légitimatrice de la pensée binaire et hétérosexuelle des sociétés occidentales où les corporalités abjectes sont toutes celles consideré comme inférieurs ou extérieurs dans cet paramètre ; historicité épistémologique qui explique aussi sa potentialité esthétique en tant que action biocritiques dans les sociétés occidentales contemporaines.

Bien que toute corporalité potentiellement esthétique ne soit vraiment esthétique que lorsqu'elle est poïétiquement critique et établit des liens de dialectique négative vis-à-vis d'autres moments esthétique liés à cette corporalité, le plus souvent ce sont les corproalités/sexualités socialement identifiées aux opprimés selon les dichotomies proposées par Pythagore puis moralisée par Aristote, qui sont susceptibles d'exprimer et de représenter une potentialité esthétique biocritique à travers l'affirmation de leur identité subjective. Dans son essai *Homo Sum*, Monique Wittig dénonce ces dichotomies et associations binaires comme étant des outils épistémologiques de la pensée philosophique occidentale ayant servi de fondement à la pensée hétérosexuelle en Occident, générant une culture épistémologique de la différenciation dichotomique hétérosexuelle (homme/femme) matériellement observable aussi bien dans la production de connaissance structurée (critique ou non) que dans la production cognitive de la vie quotidienne et au sein de l'organisation socio-politique des sociétés occidentales. Wittig reprend le premier tableau d'opposés qui est apparu dans l'histoire, élaboré par Aristote (*Métaphysique,* Libri I, 5, 6)[197] :

Limité	Illimité
Impair	Pair
Un	Plusieurs
Droite	Gauche
Mâle	Femelle

Immobilité	Mouvement
Droit	Courbe
Lumière	Obscurité
Bon	Mal
Carré	Rectangulaire

À travers cette dichotomie moralisée, on voit clairement l'épistémologie humaine abstraitement attribuée à la matérialité masculine, caractérisée par les qualités suivantes de « l'Être » : limité, impair, un, droite, mâle, immobilité, droit, lumière, bon et carré. En revanche, les qualités épistémologiques attribuées par ce tableau à

[196] Butler, (1993)/2010 : 79. (l'aspect subligné du texte ne correspond au texte original de Butler).
[197] Aristoteles en Wittig, 1992, 2006: 73-74.

la matérialité féminine, associée au « Non-être », renvoient à tout corps ou corporalité classifiable au sein d'un vaste paramètre de « bestialité » où la femme/féminité se situe à la lisière entre la bestialité tolérable aux yeux de l'économie hétérosexuelle et celle qui n'est pas tolérable et par conséquent invisibilisée.

La vision abjecte des corproalités/sexualités liées au plaisir érotique tel que l'autoérotisme, prend ses racines dans les associations binaires héritées de la philosophie grecque, caractéristiques de l'hégémonie épistémologique phallogocentrique de la pensée hétérosexuelle en Occident. Parmi ces associations binaires, on peut mentionner les suivantes : âme/matière, forme/matière, intelligibilité/matière, pénétrant/pénétrable, actif/passif, indépendant/dépendant, raison/bestialité, etc., autant de vecteurs déconstructifs qui permettent d'expliquer la tension esthétique entre l'art qui critique corporellement le biopouvoir et toute reproduction épistémologique sédentarisée de cette métaphysique binaire de la pensée occidentale.

Dans son analyse de la culture cognitive et du modèle épistémologique dominants au sein de la pensée occidentale phallogocentrique, Longino (1997) souligne que la différenciation hétérosexuelle est présentée comme « naturelle » afin de légitimer un système socio-politique sexiste ; il suggère qu'au lieu d'expliquer le comportement humain comme une dynamique basée sur « *une cause hormonale et un effet comportemental* », l'on interprète plutôt ce comportement humain comme une dynamique tridimensionnelle interconnectée, dont l'indéterminisme s'explique par la variabilité permanente de « *la connectivité synaptique sous-jacente à la personnalité, au comportement et à la cognition* » : en effet, les caractéristiques comportementales du sujet sont affectées non seulement par son expérience et son vécu mais aussi, à l'étape de maturité, par sa capacité de *« réponse à l'autoréflexion* »[198]. Parmi les conséquences sur la modernité tardive de l'institutionnalisation du biopouvoir phallocentrique patriarcal au cours de la modernité, Longino constate l'existence de « formes épistémologiques de domination masculine » non seulement dans les discours de styles cognitifs tels que la science, mais aussi dans les pratiques intimes de l'individu occidental, une tendance interprétative et cognitive qui privilégie une approche masculine de la construction de connaissance et de l'interprétation de la connaissance produite par les autres.

La théorie de Longino permet de reconnaître le paradigme binaire au sein des descriptions et des explications proposées par la science sur les capacités cognitives déterminées par le sexe de l'individu, qui attribuent certaines capacités à l'homme et d'autres à la femme, en utilisant des arguments « scientifiques » pour justifier une hiérarchisation des potentialités intellectuelles favorable à l'homme au détriment de la femme, tout en invisibilisant les autres sexualités. Cette vision d'une science légitimatrice du paradigme binaire illustre bien comment se matérialise concrètement dans une culture un paradigme épistémologique de biopouvoir phallocentrique patriarcal en Occident. Néanmoins, les formes épistémologiques de construction de connaissance varient en fonction des contextes socio-historiques au sein desquels ce paradigme binaire est produit et

[198] Longino, 1997 : 72.

reproduit par le biopouvoir, même si elles se traduisent presque toujours par une discrimination aussi bien des sexes inclus et dénigrés que des sexes exclus, qui subissent ainsi une double discrimination car ils sont invisibilisés avant d'être dénigrés.

On peut étendre ces observations à d'autres types de domination correspondant aux conditions culturelles, raciales ou de classes sociales. Quoi qu'il en soit, la reconnaissance d'une forme de discrimination basée sur les caractéristiques du corps (genre, race, aspect lié au comportement culturel, à la classe sociale, etc.) renvoie à une forme de domination du biopouvoir, à une « biodiscrimination » construite socialement et épistémologiquement à partir les discours sociaux institusionalisés de ce biopouvoir. Ainsi la discrimination porte-t-elle aussi bien sur ce qui a été construit et considéré comme abject par le biopouvoir que sur ce qui est vécu à partir de la corporalité construite et considérée socialement comme abjecte. Certaines critiques féministes et queer – telles que celles de Butler, Wittig et Irigaray – ayant critiqué la métaphysique occidentale qui plonge ses racines dans la philosophie grecque classique, n'ont pas manqué de souligner à quel point cette métaphysique a exclu les identités sexuelles d'affirmation subjective qui n'appartiennent pas à la dichotomie dominante en les invisibilisant, leur niant ainsi jusqu'au statut phallocentrique d'« inférieures » et de « Non-être ». Or tout sujet poïétique a la capacité poïétique non seulement de s'affirmer subjectivement en tant qu'homosexuel, bisexuel, lesbienne, transsexuel ou transgenre, mais aussi de resignifier les catégories hétérosexuelles homme-femme.

Dans le cadre de cette recherche, le « paramètre de la bestialité » sera interpreté à partir de la lecture critique de *Del Anima* de Platon faite par Butler, notamment en ce qui concerne les « appétits charnels » féminins et masculins qui selon Platon représentent un risque de régression évolutive pour l'homme et une prison corporelle (matérielle) pour la femme et les autres corps inclus – du point de vue du phallocentrisme – dans ce paramètre de la bestialité.

Butler observe que selon Platon, les corps et corproalités/sexualités inclus dans ce paramètre ont besoin d'ordre, et que leur subjectivité corporelle individuelle représente une sorte de prison des appétits et des passions du corps, qui chez les êtres inférieurs aux hommes s'avèrent ingouvernables (à différents degrés mais néanmoins ingouvernables) par leur propre raison. Cela explique pourquoi, aux yeux du biopouvoir phallocentrique, la perspective d'une liberté poïétique individuelle et toute expérience corporelle performative d'un « Moi propre » de ces êtres constitue une menace pour la supérieurité masculine hétérosexuel fondatrice du patriarcat.

C'est en se basant sur la perspective queer butlerienne et ses liens critiques avec le matérialisme philosophique marxiste que la déconstruction de la potentialité esthétique de certaines corporalités abjectes en est arrivée à reconnaître ces corproalités comme transformatrices du corps ; d'où le sens butlerien de corporalité performative, qui s'applique aussi bien aux discours normatifs qu'aux discours critiques remettant en cause cette norme. Cela implique une déconstruction historico-matérialiste des corproalités/sexualités (abjectes) en tant que « sièges de transformation temporelle »[199], un sens qui renvoie à

[199] Butler, (1993)/2010 : 79.

l'appropriation corporelle par des corproalités/sexualités abjectes d'une action potentiellement critique, subversive et révolutionnaire, c'est-à-dire potentiellement esthétique :

> « Si le matérialisme expliquait la praxis [la corporalité] comme étant ce qui constitue la matière même des objets [des corps] et concevait cette praxis comme une activité socialement transformatrice, alors cette activité serait considérée comme constitutive de la matérialité même […] Selon ce nouveau matérialisme que propose Marx, l'objet […] est l'activité transformatrice même ; de plus, […], l'objet *se matérialise* dans la mesure où il est le siège d'une *transformation temporelle.* »[200]

Dans son texte « Ces corps qui comptent » (1993)/2010) Judith Butler reprend pour étayer sa critique *queer* la notion d'« extérieur constitutif » puisée du discours féministe de Luce Irigaray (1978, 2007 et 2009) qualifiant « la féminité » d'« extérieur constitutif » de l'économie phallogocentrique au sein de la pensée patriarcale occidentale. En effet, Butler constate l'existence d'un mouvement esthétique d'autocritique féministe au sein de la production théorique féministe, reconnaissant les « extérieurs constitutifs » d'Irigaray comme indissociables de la pensée féministe, dont les discours produisent inévitablement leurs propres « extérieurs constitutifs », ceux que Butler reconnaît dans « ces corps qui *ne* comptent *pas* » au sein de l'économie hétérosexuelle phallogocentrique, parce qu'ils ne sont identifiés ni à la matière et l'intelligibilité de la masculinité, ni à la matière-réceptacle passive et pénétrable de la féminité. Ces corps qui ne comptent pas sont des corproalités/sexualités qui partagent avec la féminité le sens abject et bestial que la pensée occidentale attribue aux corps féminins ; en effet, bien qu'ils ne partagent pas forcément les caractéristiques biologiques féminines, ils partagent le caractère abject de leurs corporalités en tant que praxis potentiellement transformatrice de la société, dans la mesure où ces corporalités « illégitimes » remettent en cause la normativité phallogocentrique de la hiérarchie binaire hétérosexuelle. Car aussi bien les corporalités abjectes féminines que celles des « corps qui ne comptent pas », lorsqu'elles deviennent visibles au sein du contexte socio-historique, reflètent une hétérogénéité sexuelle indépendante de la biologisation hétérosexuelle des corps.

Butler reprend à juste titre la théorie de Donna Haraway sur la racine philosophique d'une épistémologie de l'exclusion en Occident, selon laquelle la culture occidentale s'est construite depuis les origines à travers « la suppression de l'hétérogénéité sexuelle », faisant ainsi référence aux origines philosophiques de l'hétérosexualité imposée au moyen de l'exclusion épistémologique de toutes les corporalités qui ne se produisent performativement ni ne se théâtralisent comme des corps identifiés au sexe masculin, unique corporalité privilégiée par la vision phallogocentrique du *Timée* de Platon ; il s'agit là de la racine philosophico-politique des outils épistémologiques de toute la production de connaissance de la pensée occidentale, où « Ni en latin ni en grec, la matière (et *hylé*) n'est une positivité ou un référent simple ou brut, [pas plus que ce n'est] une surface ou une ardoise vierge qui attend une signification extérieure, [dans la mesure où] elle est toujours, dans un certain sens, temporalisée »[201]. Or c'est précisément dans cette

[200] Butler, (1993)/2010 : 79.
[201] Butler, (1993)/2010: 59.

temporalité (caducité) de l'identification des sens abjects du corps en tant que performativité corporalisée s'opposant aux normes hétérosexuelles et phallogocentriques, que réside la potentialité esthétique de ces corporalités, dès lors qu'elles sont performatives de sens esthétiques critiquant et transformant la société, et remettant en cause cette normativité phallogocentrique de l'abjection.

Pour Aristote, « la matière est potentialité (*dynamis*), réalisation de la forme »[202], ce qui explique que la pensée philosophique grecque attribue à la masculinité un certain besoin de féminité, mais seulement en tant que matière passive, une féminité définie par cette pensée comme un réceptacle infiniment pénétrable par le masculin, dont l'intelligence est annulée parce qu'elle est incapable de lui donner une forme intelligible en raison de sa dépendance envers les appétits bestiaux attribués à la matière féminine et dominant les corps identifiés biologiquement comme des corps de femmes. C'est pourquoi dans la cosmogonie philosophique occidentale, la seule participation légitime de la corporalité féminine est celle d'un réceptacle passif en vue de la reproduction sexuelle, pour laquelle on dit que *« la femme apporte la matière et l'homme la forme. La hylé grecque est le bois [le corps de la femme] prélévé d'un arbre, instrumentalisé et instrumentalisable, un artefact, disponible pour son utilisation ».*[203] C'est là le sens philosophique associé à la féminité au sein de l'économie phallogocentrique de l'épistémologie coercitive de la pensée hétérosexuelle occidentale, excluant toute hétérogénéité corporelle qui ne soit pas masculine. Dans ce cas, *« la matière se définit clairement en vertu d'un certain pouvoir de création et de rationalité, dépouillée de la plupart des acceptions empiriques plus modernes du terme.»*[204]

Selon cette ligne de pensée, la décorporalisation du sujet hétéronome est équivalente à la dépossession du corps non pas en tant que matière réceptrice de l'intelligibilité « pénétrante », mais en tant que matière intellectuelle pénétrable ou praxis transformatrice de la matière même ; c'est là le sens poïétique du corps en tant que corporalité et outil producteur, et non en tant que réceptacle philosophique reproducteur du phallogocentrisme, semblable au « *bois prélevé de l'arbre, instrumentalisé et instrumentalisable* » par l'âme identifiée au rôle philosophique et épistémologique « masculin ».

> *« Pour Aristote, l'âme [identifiée à la masculinité dans la pensée occidentale] désigne la réalisation de la matière [identifiée à la féminité], cette dernière étant conçue comme une potentialité non réalisée. L'âme « est la première catégorie de réalisation d'un corps normalement organisé.* »[205].

Voilà la base philosophique de la biologisation des rôles et attributs intellectuels des membres d'une société organisée hétérosexuellement par la pensée phallogocentrique de la philosophie grecque classique. Et bien que la pensée aristotélicienne considère qu' « il n'y a pas à rechercher si l'âme et le corps sont une seule chose »[206] ; le féminisme d'Irigaray et Butler estime que c'est en se

[202] Aristóteles, "De Anima", *The Basic Works of Aristotle,* trad. De Richard Mckeon, Nueva York, Random House, 1941, libro 2, cap. 1, 412ª a 10, pág. 555. [En Butler, (1993)/2010: 59].
[203] Butler, (1993)/2010: 59.
[204] Butler, (1993)/2010: 60.
[205] Butler, (1993)/2010: 61.
[206] Butler, (1993)/2010: 61.

basant sur cette exclusion coercitive qui ne concède un rôle intelligible qu'à la masculinité, que l'on a pu « *soutenir que les femmes doivent remplir certaines fonctions sociales et pas d'autres ou, en réalité, que les femmes doivent absolument se cantonner au terrain de la reproduction* ».[207]

Butler cite à juste titre l'opinion critique de Michel Foucault concernant cette distribution politique biologisée des rôles épistémologiques hétérosexuels reproduits par la hiérarchie phallogocentrique dans le contexte socio-historique occidental, une hiérarchie imposée aux sujets, selon laquelle les corps biologiquement dotés d'un vagin, d'un clitoris, d'un utérus, etc., sont associés à la performativité théâtralisée attribuée à la féminité, c'est-à-dire des corps et corporalités qui dépendent de l'intelligibilité de la masculinité, ayant un rôle passif de réceptacle toujours prêt à être pénétré, soumis, dépendant et prisonnier de la bestialité qui le caractérise biologiquement. C'est là le sens de la « prison du corps » matérialisée par sa corporalité, théorisée par Foucault (1976 et 1984), qui évoque « *la matérialité de la prison [qui…] s'étend [dans la mesure où] c'est un vecteur et un instrument de pouvoir […] pour être exacts sur le plan grammatical, il n'y a aucune prison antérieure à sa matérialisation* »[208] ; car le sens abject des corps est produit et reproduit par les rapports de pouvoir, pour lesquels le sexe est une catégorie normative qui légitime des capacités et des rôles épistémologiques hétérosexuels privilégiant le masculin, infériorisant le féminin (Irigaray, 1978/2007 et 2009) et excluant tout ce qui se différencie de la masculinité heterosexuelle. (Butler 2002/2010).

Butler et Irigaray s'accordent à décrire psychologiquement la cosmogonie patrilinéaire du *Timée* de Platon comme une fantaisie masculine autogène caractéristique des auteurs de la philosophie grecque :

> *« une fantaisie de l'autogenèse ou autoconstitution [épistémologique] qui implique une négation et une cooptation de la capacité de reproduction de la femme [réduite à une matière réceptive, stérile et] castrée de ce pouvoir fécondant qui correspond exclusivement à la masculinité »*[209].

Or cette réduction et cette annulation épistémologique de la féminité s'étend aux autres corporalités liées au plaisir sensuel/sexuel, représentant les appétits charnels que la pensée philosophique platonicienne associe à la nullité épistémologique de la matière féminine, dont la seule utilité est réduite à celle d'un réceptacle dépendant de la fécondité masculine. Ces appétits charnels liés aux plaisirs sexuels correspondent aux corporalités considérées par la pensée occidentale comme des « extérieurs constitutifs », des corporalités bannies de toute praxis corporelle humaine dans la mesure où leurs appétits s'apparentent à une forme de bestialité, identifiée à la dimension incontrôlable du désir féminin. Car selon la cosmogonie philosophique platonicienne, les appétits charnels liés au plaisir érotique et sexuel sont considérés comme bestiaux non seulement dans le cas des corps animaux ou biologiquement identifiés comme féminins, mais aussi dans celui de tous les corps dont le comportement sexuel échappe au contrôle du biopouvoir et à la norme hétérosexuelle de l'économie phallogocentrique, dont la hiérarchie biologisée détermine quels sont « les corps qui comptent ».

---

[207] Butler, (1993)/2010: 61-62.
[208] Butler, (1993)/2010: 63-64.
[209] Butler, (1993)/2010: 78.

Ainsi, de même que la pensée et la lecture féministe des critiques d'Irigaray (1978, 2007 et 2009) et de Butler ont identifiés les « extérieurs constitutifs » au sein de la philosophie grecque et de la pensée occidentale, de même il est possible de reconnaître les corps théâtralisés par des corporalités abjectes liées aux appétits charnels comme les « extérieurs constitutifs » de l'économie phallogocentrique, dont les limites sont définies par cette abjection qui associe le corps humain à la bestialité, une bestialité qui caractérise, aux yeux de la philosophie grecque, le corps féminin bien plus que le corps masculin. De telle sorte que lorsque l'abjection des corporalités liées aux appétits charnels est attribuée à la matière féminine (au corps de la femme), elle représente un exercice poïétique performatif de la bestialité humaine ; dès lors, c'est l'abstinence ou la réalisation de ces pratiques corporelles du plaisir qui détermine le degré de bestialité non seulement chez tous les sujets, mais aussi et surtout chez les bio-femmes, dont le corps est en soi enclin à cette bestialité selon la pensée philosophique occidentale.

Cette lecture esthétique des pensées féministes et *queer* d'Irigaray (1978, 2007 et 2009) et de Butler explique la potentialité esthétique des corporalités liées au plaisir sensuel (ou corporalités abjectes) que Platon tend à associer aux « appétits bestiaux » identifiés aux corps de l'animal et de la femme, et non au corps masculin doté, lui, d'intelligibilité et capable de contrôler ces appétits. Néanmoins ces corporalités liées au plaisir sensoriel et sexuel, en tant qu'« extérieurs constitutifs », n'expriment véritablement leur potentialité esthétique au sein d'un contexte socio-historique épistémologiquement sédentarisé par le biopouvoir phallocentrique que dans la mesure où elles parviennent à nier la dépendance poïétique vis-à-vis de l'« intelligibilité masculine » et à dissocier le sens du plaisir sensuel/sexuel de cette vision selon laquelle les appétits charnels nécessitent un contrôle intelligible masculin.

Ainsi, la potentialité esthétique des corporalités abjectes liées au plaisir sensuel/sexuel et identifiées aux appétits charnels bestiaux renvoie directement à la négation de leur sens d'abjecte, et pas seulement dans le cas des corps dotés de clitoris, de vagin, d'utérus, etc. On le voit, la potentialité esthétique des corporalités abjectes en tant que actions biocritiques des sujets sociaux découle de la praxis d'une intention esthétique critique corporalisée qui nie poïétiquement et intellectuellement la performativité du discours phallogocentrique à l'aide de la performativité resignifiante du discours « abject » esthétiquement critique. Un exemple de ce type de corporalités potentiellement esthétique remettant en cause la reproduction épistémologique phallocentrique sur le plan personnel et individuel, est celui de l'autoérotisme corporalisé intelligiblement comme une négation du sens bestial attribué philosophiquement aux pratiques procurant du plaisir érotique et sexuel, et particulièrement à l'autoérotisme corporalisé par l'intelligibilité épistémologique identifiée à la matière passive, à un réceptacle « pénétrable à l'infini » par l'homme. Car l'autoérotisme est une corporalité qui remet en cause le sens philosophico-politique de l'abjection reproducteur de la sédentarisation épistémologique de sa condition de corporalité « bestiale » et de sa condition d' « extérieur constitutif » face à la norme épistémologique des usages du corps en Occident.

Corporalités abjectes : *fausse conscience* de la subjectivité au sein de la *culture cognitive* hétérosexuelle phallocentrique. Selon la perspective sociologique poststructuraliste, le paradigme épistémologique hégémonique d'une

société s'appuie sur des styles cognitifs qui socialisent la capacité cognitive du sujet social, sur la base d'une série de croyances et de théories épistémologiques partagées par un groupe humain en tant que culture cognitive et identité culturelle ; une série de théories, de croyances et de formes épistémologiques autour desquelles l'individu se socialise et se construit comme un sujet social. Sur le plan sexuel, le paradigme épistémologique d'une culture de biopouvoir joue le rôle de socialisateur des capacités et des besoins corporels et sexuels d'un sujet, qui détermine la plus ou moins grande intervention de l'expérience subjective de la corporalité et de la sexualité du sujet en tant que sujet cognitif et constructeur de sa propre identité sexuelle et corporelle, et qui définit la légitimité de la corporalité en tant que capacité cognitive du sujet social, par le biais d'une socialisation formelle et informelle et d'une construction sociale qui mélange l'enculturation mutuelle des individus et la socialisation de ces individus par les discours institutionnels.

Les paradigmes épistémologiques ou de la culture cognitive d'une société sont les manières légitimes d'être et d'acquérir des connaissances au sein d'un ordre social donné. Un tel paradigme épistémologico-culturel s'appuie sur la culture épistémologique d'une société qui socialise les formes cognitives de l'individu, et sur l'hégémonie épistémologique d'un ou de plusieurs styles cognitifs. Et même si sur le plan individuel tous les styles cognitifs ayant survécu *à* et *dans* un contexte socio-historique participent à la création sociale du sujet social et sont plus ou moins impliqués dans la construction d'un « moi » socialment partagé en tant que culture ; la présence de chaque style cognitif au sein de la culture corporelle de chaque individu dépend qualitativement et quantitativement des liens que ce style a établi avec l'individu tout au long de sa vie. En effet, au sein de chaque société il existe différents styles cognitifs, qui participent à différents degrés au paradigme culturel hégémonique d'une culture.

De plus, la participation hégémonique d'un style cognitif à un paradigme culturel ne se traduit pas par la production invariable d'un sujet social identique, tant il est vrai que les usages et les formes cognitives de la corporalité et de la sexualité varient chez chaque sujet en fonction de la présence et de la participation des différents styles cognitifs du biopouvoir hégémonique dans sa biographie, la construction de la personne s'appuyant sur un processus d'*enculturation*, ou d'*acculturation* lorsque le sujet déjà socialisé et/ou identifié acquière une nouvelle culture. Quoi qu'il en soit, le paradigme culturel peut présenter les caractéristiques d'une hégémonie épistémologique plus ou moins dominée par un ou plusieurs paradigmes correspondant à différents styles cognitifs. Ainsi par exemple, le paradigme culturel qui construit le sujet social au sein des sociétés modernes présente encore une certaine prédominance de l'idéologie du paradigme épistémologique des religions monothéistes avec cultures patriarcales -de la pensée hétérosexuelle, binaire et androcentrique- qui dominait les ordres sociaux patriarcaux et la pensée heterosexual et binaire des sociétés prémodernes.

Le paradigme culturel n'est pas uniquement une connaissance, c'est aussi une manière de construire de la connaissance, liée à ce qu'Adorno qualifie de « fausse

conscience »[210] et qui fonctionne comme une identité culturelle revendiquant les formes épistémologiques socialisées culturellement comme légitimes afin de construire cette connaissance au sein d'une culture cognitive donnée. Dès lors, le sujet social socialisé par une culture d'hégémonie épistémologique s'en remet à un système de sécurité épistémologique qui – étant de tendance sédentaire et acritique – amène les sujets à « s'identifier » au croyances et aux théories du paradigme culturellement hégémonique. Par ailleurs, le paradigme culturel du biopouvoir phallocentrique repose également sur les différentes formes et typologies taxonomiques de la culture corporelle et sexuelle d'une société qui permettent au sujet d'interpréter et d'organiser l'information sexuelle et corporelle qu'exprime son propre corps et le corps de l'autre.

Concernant la sexualité du sujet des sociétés contemporaines ou de la *modernité tardive*[211], le paradigme culturel du biopouvoir phallocentrique s'appuie sur une série de croyances et de théories épistémologiques socialisées comme des *pulsions culturelles*[212] par le symbolisme normatif de l'économie hétérosexuelle, et qui servent au sujet social de critères de sélection, de légitimation ou de rejet de ses pulsions bioénergétiques et subjectives. Dans cette perspective anthropologique, toute culture ou paradigme culturel du biopouvoir phallocentrique patriarcal exprime la poïésis du sujet social identifié au biopouvoir et au phallocentrisme ; par conséquent, toute expression *portant sur* la corporalité et la sexualité est l'expression de la participation du sujet à l'articulation du paradigme du biopouvoir hétérosexuel hégémonique, une cristallisation de la contribution du sujet à la reproduction d'un sujet hétéronome dans l'économie hétérosexuelle légitimée par la métaphysique de la pensée binaire et hétérosexuelle occidentale.

De plus, pour le criticisme de l'*art biocritique des corporalités abjectes*, cette identification du sujet à la *fausse conscience* du biopouvoir phallocentrique peut également être considérée d'un point de vue sociologique comme le fruit du processus de socialisation ou de construction sociale du sujet dominé par les discours institutionnels du biopouvoir, même s'il faut reconnaître que dans cette construction sociale du sujet identifié au biopouvoir – ou sujet hétéronome – interviennent également des processus d'enculturation entre individus exerçant leur fonction d'articulateurs des paradigmes de ce biopouvoir. Quant au processus de construction sociale qui transforme l'épistémologie d'un style cognitif en culture cognitive d'un groupe social, le criticisme de l'*art biocritique des corporalités abjectes* l'interprète en termes esthétiques comme une « identification » du sujet au biopouvoir phallocentrique qui véhicule une « *fausse conscience* » occidentale sur la corporalité humaine ; *une fausse conscience* qui repose sur une pensée binaire, hétérosexuelle, sur le paramètre de bestialité corporelle et sur une vision abstractionniste de la corporalité humaine. Or le criticisme de l'*art biocritique des corporalités abjectes* observe que lorsque le paradigme culturel constitue un biopouvoir épistémologique qui enculture le sujet, il tend à se sédentariser en tant qu'hégémonie épistémologique, socialisant chez le sujet une série de normes sexuelles qui permettent d'assurer l'articulation et la

[210] « À l'ontologie de la fausse conscience appartient également l'attitude de la bourgeoisie qui, ayant dompté l'esprit autant qu'elle l'a libéré, malveillante même avec elle-même, accepte et tire de l'esprit précisément ce qu'elle ne peut réellement croire qu'il est. » (Adorno, 1970/2004: 32).
[211] Giddens, 1995.
[212] Reich, (1932)/2007 : 199.

consolidation du paradigme, notamment à travers les pratiques individuelles, même si cela doit se traduire par l'inhibition, l'invisibilisation, l'humiliation et le mépris de la subjectivité du sujet.

En ce qui concerne cette hétéronomie ou fausse conscience de la corporalité du sujet de la modernité tardive héritée de la modernité, le criticisme de l'*art biocritique des corporalités abjectes* observe que la décomposition de l'identification moderne du sujet social au biopouvoir épistémologique phallocentrique de la modernité produit le phénomène culturel qu'Adorno qualifie de *réification* des « réactions intimes » chez le sujet moderne :

> « *Les réactions les plus intimes des hommes envers eux-mêmes ont été à ce point réifiées, que l'idée de leur spécificité ne survit que dans sa forme la plus abstraite : pour eux, la personnalité ne signifie guère plus que des dents blanches, l'absence de tâches de transpiration sous les bras et la non-émotivité. Et voici le résultat du triomphe de la publicité dans l'industrie culturelle : les consommateurs sont contraints à devenir eux-mêmes ce que sont les produits culturels, tout en sachant très bien à quoi s'en tenir* ».[213]

Le criticisme de l'*art biocritique des corporalités abjectes* considère la *réification* ou *chosification* des « réactions intimes » dénoncée par Adorno comme un effet de l'identification corporelle du sujet social hétéronome à la pensée binaire et hétérosexuelle du biopouvoir phallocentrique issu de la modernité ; il considère également que l'*art biocritique de témoignages des corporalités abjectes* est un art qui cristallise les formes épistémologiques d'une culture du biopouvoir, en utilisant précisément ces « réactions intimes » humaines du sujet social afin de revendiquer leur existence chez ce sujet malgré sa construction sociale de sujet hétéronome.

Or la culture du biopouvoir dominante dans le contexte socio-historique des sociétés de la modernité tardive est directement liée à la culture des « *réactions intimes* (…) *à ce point réifiées* »[214], et le biopouvoir qui est critiqué par l'art biocritique au sein de la modernité tardive est la conséquence de cette chosification ou réification de l'intimité humaine, de même que cette chosification des réactions intimes humaines au sein de la modernité est une conséquence ou est directement liée aux formes hégémoniques du biopouvoir prémoderne dans des contextes similaires ; or il s'avère que l'ordre social qui a dominé la sexualité au sein de la modernité provient en bonne part de l'époque victorienne, c'est-à-dire d'une tradition puritaine qui cherche à contrôler tous les aspects de la vie intime, privilégiant les discours d'un biopouvoir institutionnalisé qui voue le discours sexuel aux gémonies, à l'inexistence, au mutisme et au rejet ; une tradition culturelle d'un biopouvoir socialisé chez l'individu moderne à travers des styles cognitifs essentiellement juridiques, moraux et religieux.

Ainsi, les styles cognitifs du biopouvoir épistémologique institutionnalisé par la modernité avec lesquels l'*art biocritique des corporalités abjectes* établit des liens de contradiction esthétique – c'est-à-dire qu'il critique dans ses œuvres – sont par exemple le christianisme, le capitalisme, la science structuraliste et abstractionniste, entre autres styles dont les idéologies – dans certains cas – et les

---

[213] Adorno, "L'industrie culturelle", GS 3 : 176.
[214] *Ibid*

méthodes – dans d'autres – se sont chargées historiquement d'imposer les normes du biopouvoir au sein des sociétés modernes.

Parmi les antécédents du paradigme culturel du biopouvoir épistémologique dans des contextes de modernité tardive, on peut également mentionner d'autres conditions culturelles de biopouvoir – identifiées par Adorno – qui *cristallisent* l'art, telles que les notions de « plaisir sensuel », de « stimulation érotique » et d'« expérience » – sensuelle, érotique, physique, sexuelle ou corporelle du sujet créateur – propres à l'art de chaque contexte :

> « *Le poids du plaisir sensuel dans l'art varie ; à des époques telles que la Renaissance qui succédaient à des époques ascétiques,* [l'art] *était un instrument de libération ; l'impressionnisme aussi, en tant qu'anti-victorianisme ; parfois, le duel créatural se manifestait comme contenu métaphysique lorsque la stimulation érotique imprégnait les formes* (…) *Est moderne l'art, qui d'après son mode d'expérience et en tant qu'expression de la crise de l'expérience, absorbe ce que l'industrialisation a produit sous les rapports de production dominants* »[215].

Il convient de préciser que l'art auquel se réfère Adorno constitue, dans la mesure où il fonctionne comme cristallisateur du biopouvoir, une critique esthétique envers le paramètre de la bestialité corporelle du biopouvoir phallocentrique dominant dans le contexte socio-historique de l'industrialisation du corps au sein duquel l'art moderne a été poïétisé. De fait, on peut considérer l'*art biocritique des corporalités abjectes* comme une spéculation intuitive et cristallisatrice de ce que la sociologie définit à l'aide d'un langage structuré comme la « *prolifération de techniques visant à assujettir les corps et à contrôler les populations* »[216].

Or à chaque époque les charateristiques socio-historiques du paradigme culturel du biopouvoir varient et constituent un noyau de tension esthétique entre l'art et la société dès lors que le sujet cesse d'utiliser, avec l'*art biocritique des corporalités abjectes*, les formes épistémologiques socialisées par ce biopouvoir et visant à en faire un articulateur de son paradigme, et qu'il les utilise au contraire en tant que formes épistémologiques désarticulatrices du paradigme en question. Car, rappelons nous, que selon l'anthropologie cognitive de Gleen (1985), le style cognitif ou paradigme culturel du biopouvoir dominant d'une culture permet aux individus qui appartiennent à cette culture de traiter et d'organiser toute l'information sur leurs besoins, leurs capacités et les normes sexuelles et corporelles qu'ils doivent adopter vis-à-vis d'eux-mêmes, des autres et de leur environnement. Puis, on peut décrire les actions biocritiques en tant que les négations et contradictions esthétiques socio-historiques des styles cognitifs ou paradigmes culturels du biopouvoir dominant.

Cela explique le fait que certaines formes d'art biocritique moderne puisse déranger tel ou tel style cognitif ou institution de l'ordre social identifié et reproducteur des paradigmes épistémologiques phallocentriques modernes ; et ainsi à chaque époque et contexte socio-historique de l'histoire de l'art. Cela explique aussi le fait que l'art biocritique soit un art socialement réprouvé dans la mesure où à chaque époque historique il perturbe l'identité, le système et l'ordre,

[215] Adorno (1970)/2004 : 53.
[216] Foucault, 1984.

au point que des institutions sociales ou des styles cognitifs apparemment antagoniques peuvent temporairement s'allier lorsqu'ils se sentent menacés ou perturbés, par cet art qui critique la pensée assurant la sédentarisation épistémologique de l'ordre social et du biopouvoir hégémonique.

Un exemple d'utilisation de la corporalité abjecte comme un outil des actions biocritiques théorisées est celui du discours énoncé sous la forme d'un langage esthétique par les féministes postmodernes telles que Scott (1988), Sontog (2008), Jodelet (2002), Young (2000), Wittig (1992), Irigaray (1978/2007 et 2009) et Butler (1994), etc. ; toutefois, contrairement à plusieurs de ces exemples, les discours esthétiques de l'*art biocritique* constituent des actions biocritiques qui partent nécessairement des témoignages biographiques qui engagent corporellemente, sexuellement personnellement, subjectivement et biographiquement à l'artiste ou poïétisateur de l'action critique, dans la mesure où il s'agit de discours critiques poïétisés à partir de l'abjection à l'aide d'un *langage esthétique* qui n'est pas toujours un langage structuré. Par exemple la dialectique entre actions de critique et actions d'autocritique dans les actions biocritiques de Wittig qui fait un mouvement esthétique de dialectique entre des actions biocritiques théoriques et actions biocritique d'autocritique (corporellemente et sexuellement personnelle, subjective, peut-être biographique) dans ces aoeuvres littéraires sur la lesbianité.

D'une manière générale, l'*art biocritique* en tant qu'art critique envers les paradigmes phallocentriques dominants de la pensée hétéroseuxelle, binaire et androcentrique occidentale, est un art qui s'emploie à poïétiser un sujet esthétique à partir de la corporalité abjecte du sujet social, en un moment esthétique de ce sujet considéré comme un « non sujet », ou un « sujet d'abjection corporalisée » dans un contexte socio-historique de biopouvoir. De telle sorte qu'en se poïétisant à partir de la corporalité abjecte qui définit le sujet esthétique, l'*art biocritique* établit un lien de contradiction esthétique non seulement vis-à-vis des formes corporelles non abjectes du sujet social, vis-à-vis des discours de l'ordre social dominant du biopouvoir ; vis-à-vis des institutions et personnages représentants ou producteurs de ces discours légitimateurs du biopouvoir ; et en générale vis-à-vis de la *fausse conscience* d'une culture cognitive identifiée aux *trois paradigmes du phallocentrisme de la pensée occidentale*[217] présents dans la culture cognitive des sujets sociaux des sociétés de la modernité tardive (une fausse conscience qui produit et reproduit des sujets à la corporalité formatée et destinée à fonctionner poïétiquement comme articulatrice du paradigme de ce biopouvoir) et dans les discours institutionnels qui radicalisent et universalisent ces paradigmes au sein de ces sociétés.

Corporalités abjectes : outil d'*identification* (cohésion) sociale pour le biopouvoir phallocentrique. En tant que stratégie discursive au sein des sociétés modernes, l'abjection du corps peut être définie comme l'expression pré-formative et sublimatoire d'un argument d'exclusion et de marginalisation de la différence, fruit de la dynamique culturelle propre à la modernité. L'abjection de certaines corporalités en tant que stratégie discursive de domination constitue un bon

[217] Le paradigme anthropocentrique ou de la bestialité corporelle ; le paradigme de la pensée binaire (ou de la hiérarchie hétérosexuelle) ; et le paradigme abstractionniste (ou de la science structuraliste, rationaliste ou positiviste).

exemple de discours universalisant et radicalisant, généré par l'ordre institutionnel moderne au sein de la modernité tardive afin de garantir une cohésion sociale favorable au biopouvoir. En ce qui concerne cette abjection corporalisée en tant qu'outil de cohésion sociale du biopouvoir hétérosexuel hégémonique, il convient de préciser que dans les discours du biopouvoir qui visent à « rendre abject » certains comportements, l'abjection est un outil discursif de cohésion sociale dans la mesure où elle fonctionne comme une identification dogmatique culturelle du sujet à la culture cognitive hétérosexuelle propre à la métaphysique binaire occidentale et à la norme sexuelle et poïético-corporelle qui légitime un ordre social phallocentrique dominant tel que le patriarcat. C'est ce qu'Adorno appelle le « processus d'*identification* du sujet au tout social »[218], favorisant dans la modernité tardive ce que Giddens (1995) écrit comme « une situation dans laquelle le genre humain se transforme par certains aspects en un *nous* qui est confronté à des problèmes et des possibilités où « les autres » n'existent pas »[219].

On observe un processus d'identification corporelle et/ou sexuelle du sujet social au biopouvoir hégémonique dès lors que la corporalité et les besoins – physiques, biologiques, physiologiques, psychologiques, émotionnels et sociaux – liés aux corps de l'individu imitent les besoins du groupe, effaçant et invisibilisant les besoins particuliers et subjectifs de chaque être humain, afin de garantir le maintien ou la reproduction de l'ordre social dominant. C'est ainsi que le sujet social « s'identifie » à l'hégémonie épistémologique du biopouvoir, et qu'il contribue généralement – à travers ses pratiques corporelles et ses discours sur la corporalité – à l'articulation du paradigme culturel du biopouvoir dominant ; il s'agit par conséquent d'un sujet acritique qui contribue à la reproduction d'individus s'identifiant à leur tour à l'hégémonie épistémologique du biopouvoir : des individus dominés, acritiques, sans volonté d'émanciper ou de s'émanciper, et dont les pratiques et les discours cherchent à uniformiser les individus en leur inculquant les croyances et les théories paradigmatiques en tant que culture cognitive qui est ou a été dominante et hégémonique, et ce même lorsque celles-ci semblent menacées de perdre leur prééminence. La différence entre le comportement biocritique esthético-politique et le comportamente reproducteur corporel du phallocentrisme chez le sujet social elle est :

a) *Sujet social reproducteur corporel du phallocentrique.* Lorsque ces individus socialisateurs et reproducteurs du paradigme culturel du biopouvoir dominant participent à la construction sociale de leurs propres corps et du corps des autres, de leur sexualité et de la sexualité des autres et de toute autre construction sociale corporelle ou liée au corps, ils le font *avec* et *à partir d'*une subjectivité chosifiée et « identifiée » à une hégémonie épistémologique acritique. On peut dire que l'idéal pour ces processus de production et de reproduction du biopouvoir, c'est que le sujet identifié corporellement au biopouvoir fonctionne socialement comme un rouage de plus du paradigme hégémonique et par conséquent du style cognitif dominant du biopouvoir. Et même s'il peut à tout moment s'émanciper, son identification corporelle le pousse à ne pas le faire, et à nier ou ignorer qu'il pourrait le faire. Et pire encore

[218] Adorno, (1970)/2004.
[219] Giddens 1995 : 42.

à exclure, demeurer et sanctionner les corporalités émancipatrices chez les autres individus de sa société à laquelle lui appartient.

b) *Sujet social esthétique : sujet social x corporellement et sexuellement inachevé et discontinu*. Par ailleurs, dans la perspective d'une sociologie esthétique, la production d'identité corporelle peut être visualisée comme un processus de production identitaire du sujet social en forme de spirale ; au cours de ce processus, le sujet peut se construire dans le cadre d'un projet d'hétéronomie vis-à-vis du biopouvoir hégémonique, mais il peut également conquérir une certaine autonomie et passer ainsi de l'un à l'autre durant les différentes étapes de sa vie. Cela expliquerait pourquoi certaines conditions corporelles, sexuelles ou de genre de l'individu, tout en étant des constructions sociales de l'*abjection*, peuvent être transgressées par ce même sujet, puis perdre à nouveau cette capacité de transgression, et ainsi de suite. On peut également observer dans l'histoire occidentale un parcours en forme de spirale qui rapproche et éloigne successivement le sujet des pôles de liberté poïético-corporelle, en un va-et-vient d'ombres et de lumières entre l'hétéronomie et l'autonomie du sujet.

Ainsi, l'identification ou la production identitaire en tant que processus garant de la cohésion sociale d'une société s'avère être un processus multifactoriel au sein duquel intervient tout l'appareil social, consolidant l'identification et/ou la différenciation du sujet par rapport au reste du groupe social ; ce processus de production sociale d'un sujet *identique* ou *différent* répond aux besoins de cohésion sociale du groupe dominant, qui assure sa subsistance à travers des processus de socialisation où il fait intervenir ses représentants en tant qu'agents actifs de cette socialisation du sujet identifié au groupe.

Dans cette perspective, la corporalité abjecte fait partie du fonctionnement du *système de sécurité épistémologique d'un ordre social*[220] de biopouvoir, et l'on peut la déceler aussi bien dans les discours de l'ordre institutionnel de ce biopouvoir que dans les caractéristiques identitaires du sujet social. La plupart du temps, l'identité construite selon un processus d'identification renforcé par des discours sur l'abjection est une identité qui tend à chosifier le sujet, et sa manifestation la plus radicale est l'abjection corporalisée dans la vie intime de ce sujet, et ce même lorsque cette vie intime échappe à la surveillance et au contrôle – direct, illocutoire ou locutoire – des autorités de l'ordre dominant. L'abjection corporalisée prend corps lorsque le sujet corporalise son interprétation de l'abjection au-delà des lois d'une société, qu'il l'intériorise cette aliénation dans son for intérieur et sa conscience, au point d'inhiber, de nier ou de réprimer sa propre corporalité « abjecte ».

Or, étant donné que l'identification à une telle corporalité abjecte reflète le processus de production et de reproduction social du système de sécurité épistémologique des sujets d'un groupe, et que toute *identification* implique intrinsèquement une *différenciation*, il s'avère que tout processus social de production d'un sujet corporel implique également la production et la reproduction sociale du *non sujet corporel*, du *non égal*, de l'autre ou des autres, de toute personne ne correspondant pas au modèle de sujet promu par l'idéologie dominante comme étant un sujet corporel non abject. Dans cette perspective

[220] Giddens, 1995.

poststructuraliste du féministe et la théorie *queer* (Butler, Wittig, Irigaray, etc.), la différenciation découlant de l'abjection peut être considérée comme un discours socialisateur aussi bien dans l'espace public que privé, et aussi bien à travers les énonciations d'acteurs représentant l'idéologie dominante qu'à travers les corps des sujets dominés ou identifiés à cette idéologie. Au sein d'un ordre social de biopouvoir, les « sujets » et les « non sujets », ceux qui sont considérés comme abjects et ceux qui les considèrent comme abjects, partagent tous une culture et une identité de la différenciation, une identité interprétative de ce qui est et de ce qui n'est pas corporellement « abject ».

L'identité groupale de la différenciation corporalisée se traduit par l'exclusion du sujet identifié comme différent parce qu'il présente certaines caractéristiques d'un groupe marqué par une différence « abjecte », et ce même s'il ne présente que quelques-unes des caractéristiques de ce groupe abject. Toutefois cette exclusion du sujet abject peut également être vécue par le sujet vis-à-vis de lui-même, de sa propre histoire et de son propre corps. Dans cette perspective, le sujet abject est un sujet qui ne peut s'inscrire au sein du modèle dominant qu'à travers sa différence, en tant qu'individu étranger au groupe dominant et naturellement exclus de celui-ci mais aussi comme un besoin de ce groupe en tant qu'« extérieur constitutif » de la hiérarchie hétérosexuelle. Or une identité chosifiée qui objective le sujet en vient à légitimer l'exclusion de la différence corporelle comme un aspect de l'identité de groupe qui crée une certaine dissonance et suscite un rejet chez le sujet vis-à-vis de ce qui est sexuellement et moralement différent. De plus, le sujet dont la corporalité est considérée comme abjecte est un sujet qui perturbe le système et l'ordre social, et lorsque ce sujet affirme et revendique sa corporalité, non pas en tant que corporalité abjecte mais tout simplement parce qu'elle existe, alors son existence ne se contente plus de perturber le système, elle l'*ébranle* ; c'est ainsi que surgit ce que Giddens qualifie d'«ébranlement du *système de sécurité épistémologique* auquel était attaché le sujet dans les époques prémodernes »[221].

Or au sein de la modernité tardive, les normes et les règles qui régentent la vie privée et intime et les pratiques sexuelles du sujet ont délégitimé toute construction corporelle et phénoménologique basée sur l'affirmation subjective de l'individu et sur la connaissance de son propre corps, produisant ainsi des sociétés gnoséologiquement atrophiées, des sociétés issues d'un ordre social de biopouvoir poussé aux limites de la décomposition corporelle. En effet, lorsque les corps sont régentés et contrôlés jusque dans leurs expressions les plus intimes par les discours de l'ordre institutionnel afin de brider les libertés poïético-cognitives narcissistes du sujet au point de l'empêcher d'intervenir subjectivement dans les processus de production sociale, il ne fait pas de doute qu'il s'agit d'une société dont le système de sécurité épistémologique a été verrouillé à travers la séquestration épistémologique de l'expérience poïético-cognitive liée au narcissisme primaire. La modernité, définie par cet ordre institutionnalisé de discours socialisateurs, produit une série d'interconnexions avec le sujet, établissant de nouveaux rapports entre ce que Giddens (1995) appelle les « *forces universalisantes* » et les « *dispositions personnelles* ».

[221] Giddens, 1995.

Face à cette séquestration de l'expérience au sein de la modernité tardive, il arrive que les sujets sociaux identifiés à l'hégémonie épistémologique, en tant que rouages du paradigme et du style cognitif dominant, radicalisent et universalisent leurs discours et leurs pratiques corporelles conformes à la tradition. Quoi qu'il en soit, les interactions discursives qui façonnent la production et la reproduction sociale du sujet et de sa sexualité peuvent le rapprocher ou l'éloigner de l'autonomie ou de l'hétéronomie, de sorte que la vie d'un sujet pourrait être considérée idéalement – selon le criticisme adornien – comme une tension constante entre discours émancipateurs et discours idéologisants, entre chosification et humanisation, entre autonomie et hétéronomie, en un mouvement de dialectique négative entre actions critiques envers la sédentarisation et actions d'autocritique des aspects émancipateurs esthétiques.

Selon cette conception de la réalité, le sujet est plongé dans une lutte permanente d'émancipation face à cet ordre qui radicalise ses effets sur le corps social, et face à l'ébranlement des fondations du système de sécurité épistémologique. C'est ainsi qu'émerge au sein des sociétés de la modernité tardive une culture du risque, qui déstabilise le sujet en le plongeant dans l'insécurité et le doute face à la multiplication des hypothèses sur la réalité à laquelle il est confronté. Dans ce contexte, les discours institutionnels sur les pratiques sexuelles abjectes ne font qu'accentuer les accès d'angoisse et la sensation de risque permanent vécue par un groupe social dont le domaine de sécurité de base tend à se réduire aux caractéristiques spécifiques du groupe en question, incitant le sujet à adopter des stratégies de survie identitaire basées sur le mimétisme encouragé par le système social, afin de sentir qu'il appartient à un groupe dont les caractéristiques lui permettent de rétablir son système de sécurité traditionnel constamment ébranlé par la dynamique même du mécanisme de désenclavement propre à la modernité tardive.

Or si l'on admet que le discours sur l'abjection joue un rôle d'outil discursif de cohésion sociale au service d'un ordre institutionnel menacé par les effets non planifiés de la dynamique de la modernité, et que la sexualité est une connaissance construite socialement aussi bien par les discours de l'ordre institutionnel que par les discours les plus intimes de l'individu, ceux de sa corporalité et de sa sexualité affirmée subjectivement, on peut en déduire qu'au sein d'une telle société qui chosifie et séquestre l'expérience, l'objet de l'abjection et la dynamique de ce rejet peuvent justement offrir l'espace d'énonciation le plus efficace pour les discours émancipateurs du même sujet social.

Corporalités abjectes et *révolutions moléculaires* : potentialité esthétique des corps abjects. Lorsque l'on parle d'un processus d'enculturation, on se réfère à un processus de construction sociale de l'individu en tant que sujet social, c'est-à-dire à la formation du caractère du sujet, à la formation de la personne, du *moi*. Par ailleurs, la participation du sujet au processus de sa propre production sociale, même lorsque que cette participation a lieu à partir de la *fausse conscience* du sujet, génère nécessairement des mutations au sein de ce processus socio-historique. C'est le rythme des mutations du paradigme culturel dominant l'enculturation du sujet qui permet de déterminer s'il s'agit d'un paradigme critique ou acritique. Un paradigme culturel esthétique, c'est-à-dire critique et

autocritique, est un paradigme moins résistant à la critique et qui poïétise l'autocritique, ce qui ne signifie pas pour autant qu'il s'agisse d'un paradigme culturel en constante mutation.

Pour le poststructuralisme et l'esthétique critique, la participation du sujet social en tant qu'articulateur ou que critique au sein du processus d'enculturation est le facteur social qui déterminera les éventuelles mutations historiques, y compris celles que Guattari (1977) qualifie de « révolutions moleculaires » :

> « *On observe qu'un certain type de révolution n'est pas possible, mais en même temps on comprend qu'un autre type de révolution devient possible, non pas au moyen d'une certaine forme de lutte des classes, mais au moyen d'une révolution moléculaire qui non seulement met en mouvement les classes sociales et les individus, mais qui constitue également une révolution machinique et sémiotique* »[222]

De sorte que c'est la variabilité individuelle qui façonne la résistance face à l'imposition d'un paradigme unique par le biais de l'enculturation du langage et des discours du biopouvoir. Car même si l'enculturation épistémologique s'avère déterminante dans la construction des individus en tant que sujets sociaux, il ne faut pas sous-estimer la potentialité émancipatrice de chaque sujet à travers cette variabilité que lui confère l'histoire particulière de sa vie (corporelle et sexuelle subjective et subjectivante d'un (Moi propre) et qui lui offre la possibilité de résister aux processus d'enculturation homogénéisatrice qu'Adorno qualifie de processus d'*identification*.

Dans ce cas, la vision d'une corporalité abjecte au sein des sociétés modernes est aussi bien une conséquence qu'un outil discursif de cohésion sociale ayant ses répercussions sur la construction sociale de *l'identité du moi*[223] ; néanmoins, elle peut également mettre en évidence les points de tension esthétique permettant de poïétiser une critique du modèle et de l'ordre institutionnel qui produit et/ou reproduit cette vision d'une corporalité abjecte comme un argument socialisateur au sein du processus de construction sociale d'un sujet identifié au biopouvoir hégémonique. Parmi les exemples de cette tension esthétique entre la corporalité dite abjecte et les discours qui véhiculent cette vision d'une corporalité abjecte à partir de l'ordre social du biopouvoir, on peut mentionner l'usage que fait par exemple l'Œuvre multiorgasmique collective de l'orgasme (en tant que langage du plaisir sensuel) et de l'autoérotisme (en tant que corporalité performative d'un « Moi propre ») des sujets sociaux volontaires qui avec sa participation dans l'œuvre vitalisent une tension esthétique entre cet processus poïétique artistique et les discours du biopouvoir.

Mais comment le criticisme esthétique de l'art biocritique explique-t-il le fait qu'un paradigme épistémologique puisse se traduire en culture cognitive d'un sujet décorporalisé ? L'élément clé est le langage des discours institutionnalisés du biopouvoir et de l'ordre social qui produisent et reproduisent un sujet social destiné à devenir un articulateur de leurs paradigmes à partir de sa vie intime et

---

[222] GUATTARI, Félix, *Desiderio e rivoluzione : Entretien à Félix Guattari*, Squilibri, Milan, 1977. Conversation avec Franco Berardi (Bifo) et Paolo Bertetto.
[223] Giddens, 1995.

quotidienne, au sein de l'espace public et privé. En ce qui concerne le lien du sujet avec sa réalité sociale, Feyerabend utilise la dialectique du matérialisme historique pour définir l'enculturation mutuelle des individus comme un enchaînement entre les usages cognitifs du sujet et ceux du paradigme épistémologique d'un style cognitif présent au sein de la société, et il précise :

> « *Le choix d'un style (cognitif), d'une réalité ou d'une forme de vérité, incluant les critères de réalité et de rationalité, est* (…) *un acte social*, [qui] *dépend de la situation historique*. »[224]

Dans cette perspective, bien qu'un sujet soit construit socialement en fonction de son appartenance à une culture déterminée et qu'il s'identifie aux formes épistémologiques de cette culture qui le socialise, si d'autres styles cognitifs participent au processus d'enculturation de cette personne particulière, il existe davantage de probabilités de qu'elle ne se construise pas comme un sujet social entièrement identifié au paradigme dominant, contrairement à une personne dont le processus d'enculturation a été dominé par un seul paradigme ou style cognitif.

Pour les poststructuralistes, le langage est une forme épistémologique d'enculturation du sujet social à laquelle celui-ci est sensible, même si ce n'est pas toujours de manière consciente. Par exemple, le langage est un outil de construction sociale organisé par les académies et les épistémologies qui contribuent à établir les définitions, les règles et les normes qui régissent l'usage de la langue ; des règles et des normes qui régissent également le rapport aux choses que les mots représentent. Le langage est une forme d'organisation sociale, c'est une construction sociale et un constructeur social ; c'est aussi une dialectique sociale à travers laquelle le sujet peut être reproducteur ou constructeur du biopouvoir hétérosexuel et phallocentrique.

Or face à cette potentialité esthétique de la corporalité à partir du langage, le sujet a tendance à réagir en déconstruisant et en soumettant le langage à des mutations qui transcendent les règles de la syntaxe, de la linguistique, de la grammaire, de la pragmatique et du « bon parler » dicté par les académies de la langue qui répondent également à l'hégémonie épistémologique d'un ordre social déterminé. Toutefois, malgré ces rébellions et transgressions du sujet vis-à-vis du langage ordonnateur du biopouvoir, la participation du langage à la séquestration de l'expérience au sein de la modernité n'en reste pas moins déterminante, particulièrement lorsque le langage des discours des styles cognitifs dominants fonctionne comme l'articulateur de l'hégémonie épistémologique du biopouvoir hétérosexuel et de la pensée binaire. Dans cette perspective, l'origine du biopouvoir épistémologique s'appuie sur la capacité enculturante du langage afin d'organiser et de définir le vocabulaire lié à la corporalité et à la sexualité humaine en tant qu'économie hétérosexuelle. Car le biopouvoir hétérosexuel et la métaphysique phallocentrique des oppositions binaires hégémoniques de la pensée occidentale ne cherchent pas tant à produire des sujets passifs que des sujets articulateurs du paradigme hégémonique. Or fonctionner comme articulateur d'un paradigme épistémologique qui tend à la sédentarisation de par son manque d'autocritique revient à fonctionner comme un sujet acritique contribuant à renforcer ce paradigme qui n'aspire qu'à se perpétuer et utilise le

[224] Feyerabend, 1987 : 96.

langage afin d'imposer une définition de ce qu'est une corporalité abjecte et une corporalité non abjecte.

Potentialité esthétique de la corporalité du fou ou du dément. Le dicton espagnol « Du fou, du poète et du médecin, nous avons tous un petit brin » pourrait avoir une relation allégorique avec l'esthétique biocritique vis-à-vis de la condition humaine et sociale, car du point de vue de la conception ontologique de l'art biocritique tout sujet social est effectivement potentialement un poïétisateur d'une action biocritique envers le moi socialement imposé par le biopouvoir hégémonique. Car au sein de l'esthétique biocritique, l'esprit poïétique –par exemple celui de l'artiste comme celui du fou – est une négation du sujet, une négation nécessaire et même naturelle à l'art critique, et par conséquent à l'artiste. Cependant, dans le cas du fou, il s'agit d'un état inconscient, qui n'a pas été prévu et n'est pas intentionnellement critique : on pourrait dire que chez le fou, l'esprit poïétique est gouverné par la négation totale (peut-être avec une forme poïétique cyclique) de ce qui imposse la société ; alors que l'esprit poïétique de l'artiste ou poïétisateur de l'action esthétiquement biocritique est une négation consciente de l'oppression, qui pour lésthétique biocritique a besoin de partir d'une *« conscience de l'oppression »*[225] constamment en quête d'émancipation.

Il convient de rappeler que du point de vue du biocriticismes féministes*, queer et de l'esthétique biocritique*, la négation de la construction sociale par le biais de l'affirmation subjective est une action esthétique dans la mesure où elle utilise l'action corporelle individuelle en vue d'une transformation socio-politique, où

> *« La conscience de l'oppression n'est pas seulement une réaction (une lutte) contre l'oppression. C'est aussi une totale réévaluation conceptuelle du monde social, sa totale réorganisation conceptuelle à partir de nouveaux concepts développés du point de vue de l'oppression. C'est ce que j'appellerais la science de l'oppression, la science par les opprimé(e)s.* (…) [il s'agit de] *la pratique subjective ultime, une pratique cognitive du sujet*. »[226]

Dans ce contexte, le fou est la version libérée mais cyclique de l'esprit poïétique, tandis que le poète ou poïétisateur d'une action biocritique représente la tension consciente entre le sujet chosifié et la liberté ; une forme poïétique plus des spirales formés par les dialectiques entre actions critiques et d'autocritique. En réalité, le dicton « Du fou, du poète et du médecin, nous avons tous un petit brin » n'exalte pas l'expression poïétique de l'esthñetique (bio)critique que tout artiste peut revendiquer : il s'agit plutôt d'une référence aux éléments chosifiés de l'être, auquel l'artiste et (co)poïétisateur d'une *action critique esthétique corporalisée* cherche à échapper. Or le besoin d'échapper à la chosification n'est pas partagé par tous, il ne l'est pas par les fous piégés dans la fuite, ni par ceux dont l'esprit a été chosifié et qui considèrent le fait de ne pas s'échapper comme synonyme des plus hautes vertus et qualités de l'histoire de l'humanité telles que l'adaptation, l'ordre, l'organisation, le respect phallocentrique, etc. La différence entre les poïésis ou négations esthétiques du poïétisateur d'une *action biocritique corporalisée* et celles du fou réside dans le fait que le premier aspire à l'émancipation, tandis que la poïésis du fou est une négation qui n'est pas nécessairement volontaire, dans la

[225] Wittig, (1992)/2006: 41.
[226] Ibid.

mesure où la volonté implique une prise de position dans le processus de production et reproduction social des hégémonies épistémologiques sédentarisées.

Les expériences de tension esthétique du criticisme chez un sujet sont comparables à celles provoquées par une œuvre d'art, à un moment esthétique d'autonomie ; une autonomie et une liberté qui – comme dans le cas de l'œuvre d'art – est mesurable à la force de la tension esthétique manifeste au sein de la relation dialectique entre praxis et esprit chez l'individu, et entre ces éléments de l'individu et la praxis et l'esprit de la dimension structurelle dont le sujet esthétique cherche à s'émanciper à travers l'exercice du criticisme ou de l'affirmation subjective. Le sujet esthétique est celui qui vit l'expérience esthétique, tandis que l'expérience esthétique est la corporalisation d'une contradiction esthétique face à la construction sociale d'un moi hétéronome vis-à-vis du biopouvoir hégémonique, un moi qui nie la subjectivité de l'individu. À ce sujet, Adorno a écrit :

> « *La transition à la généralité connue discursivement, à travers laquelle les sujets individuels qui réfléchissent politiquement espèrent échapper à leur atomisation et leur impuissance, est esthétiquement une désertion de l'hétéronomie*. »[227]

Dans cette perspective, le fou ou le dément est un type de sujet *non esthétique* et *esthétiquement non autonome*, dans la mesure où il n'est pas capable de contredire avec l'inténtion esthétique de critiquer, même s'il le fair insconscientement. La négation trouve ici ses limites dans sa propre sédentarisation, étant donné que la pratique ou le comportement sexuel du fou, bien qu'il établisse des liens de contradiction vis-à-vis de l'ordre social, se sédentarise dans la négation, et ce même lorsque ce lien est inconscient chez ce « fou » (ou du moins ainsi désigné par la science). Car bien que son esprit et sa praxis nient totalement la dimension structurelle de la société dans laquelle il vit, la relation entre le fou en tant qu'individu et l'ordre social correspond davantage – d'un point de vue scientifique – à une *négation* qu'à une *dialectique.* Toutefois ce qui explique avant tout que cette relation ne soit pas *esthétique*, c'est la sédentarisation de cette négation constante, qui n'est pas réellement critique mais pure praxis. Voilà pourquoi le criticisme de l'*art biocritique* ne considère pas la négation sédentaire de ces éléments comme une expérience esthétique.

En revanche, le sujet esthétique est celui qui vit des moments esthétiques d'autonomie et de liberté poïétisés non seulement en tant qu'actions d'affirmation subjective corporalisatrices et performatives d'identités sexuelles propres établissant des liens de tension esthétique vis-à-vis du biopouvoir hégémonique hétérosexuel mais aussi en tant qu'action d'autocritique de l'expérience critique même. L'expérience esthétique du sujet esthétique est soumise, de même que l'expérience esthétique de l'art, à une constante mutation, en raison du caractère périssable des formules du criticisme et de la transformation des éléments du processus de construction sociale qui tendent à sédentariser l'œuvre et le sujet. À ce sujet Adorno estime :

---

[227] Adorno, (1970)/2004 : 63.

> « *Même l'œuvre d'art la plus sublime occupe une position déterminée par rapport à la réalité empirique, en se dégageant de son emprise non pas une fois pour toutes, mais de façon toujours concrète et renouvelée, sous une forme inconsciemment polémique vis-à-vis de l'état de cette emprise à un certain moment de l'histoire.* »[228]

Cette citation souligne le caractère périssable des expériences esthétique dans l'art et chez le sujet, mais aussi le caractère périssable des formules d'émancipation. Dans cette perspective, l'esthétique biocritique défine l'art biocritique en tant qu'une *fuite* constamment renouvelée ou réinventée, de sorte que l'émancipation d'esthétique biocritique représente aussi bien pour le sujet esthétique que pour l'art une « prise de position » constamment renouvelée ou réinventée, et pas seulement une poïétique de négation.

De son côté, le fou est en quelque sorte un fugitif chosifié dans sa fuite, en fonction des caractéristiques et des qualités de sa démence. Adorno insiste sur ce point lorsqu'en parlant de l'autonomie de l'art, il compare les besoins de l'art à l'esprit nihiliste du sujet esthétique, affirmant que son comportement esthétique « (…) *maintient la négativité de la réalité et prend position face à elle* »[229]. Dans cette optique, l'expérience esthétique du fou ou du dément pourrait faire les deux choses à la fois, bien qu'il soit impossible de l'affirmer avec certitude. On peut supposer que ses comportements sexuels sont une poïétique de la négation, mais il est bien difficile de savoir – au moins sur le plan scientifique – s'ils constituent véritablement « une prise de position » conscient.

D'une certaine manière, la dialectique esthético-nihiliste qui caractérise l'art biocritique et l'expérience d'esthétique biocritique est une forme d'action et de mouvement avec des moments de prise de conscience. C'est pourquoi, dans cette dernière citation, Adorno souligne combien il est important que la praxis maintienne la négativité (comme c'est le cas avec le fou), de même que l'esprit nihiliste, de manière alternative (or il n'est pas sûr que ce soit le cas avec le fou). Cela signifie qu'un comportement sexuel d'esthétique biocritique implique non seulement que l'on établisse un lien de contradiction vis-à-vis de la réalité, mais aussi que l'on *prenne position face à elle* avec ce que Wittig dénomine « conscience de l'opression »[230]. Or cet exercice n'est possible qu'à travers une dialectique négative entre esprit et praxis chez l'individu, et entre l'individualité du sujet et la structure socio-politique identifiée au biopouvoir hégémonique.

Potentialité esthétique de l'hérmafrodite. En Occident, le paradigme binaire de l'épistémologie phallocentrique – qui trouve ses racines dans la philosophie grecque antique – a constitué la base de la construction sociale de la classification hétérosexuelle des corps et des corporalités des membres d'un groupe social identifiés et reconnus nominalement et légitimement à partir de qualités physiques faisant d'eux soit des hommes, soit des femmes. Dans ce contexte, cette classification du biopouvoir a été relayée socialement à différentes époques

[228] Adorno, (1970)/2004 : 15.
[229] Adorno, (1970)/2004 : 24
[230] Wittig, (1992)/2006: 41.

historiques de la civilisation chrétienne et produite et reproduite socialement par différents styles cognitifs dominants tels que la religion, la science, les États, les lois internationales, etc., comme l'illustre le texte suivant :

> « *Par le passé, et dans notre culture, les personnes dont l'anatomie ou les fonctions physiologiques se trouvaient dans une zone intermédiaire s'efforçaient de le cacher, car une fois que leur condition était connue, leur vie devenait insupportable, tant il est vrai que les états intermédiaires ne sont pas acceptés en Occident. Au cours des dernières décennies et en accord avec le paradigme binaire, les interventions médicales ont tenté de corriger les organes génitaux des enfants qui présentaient une certaine forme d'ambigüité sexuelle* (…) [car] *en raison de la pression sociale voulant que le sexe soit binaire, toute personne devait être soit un homme soit une femme*. »[231]

En ce qui concerne l'intégration forcée des différences physiques ou comportementales liée à la sexualité de l'individu, il est intéressant de mentionner le comportement cognitif qu'adoptent les membres – qu'il s'agisse de personnes ou de styles cognitifs – d'un groupe social dominé par le paradigme binaire face à la naissance d'individus présentant des caractéristiques physiques « intermédiaires », ou difficiles à classer dans les catégories de la typologie sexuelle « homme-femme » que reproduit le paradigme ou le système binaire. En effet, face à ces individus « différents », le comportement cognitif des personnes aliénées par le paradigme hétérosexuel peut non seulement les amener à considérer avec désagrément le nouveau-né comme n'étant ni vraiment un homme ni vraiment une femme, mais aussi les pousser à intervenir physiquement afin d'adapter ce nouveau-né différent à l'une des catégories considérées comme légitimes par leur culture cognitive. C'est notamment le cas lorsque les enfants hermaphrodites, au lieu d'être considérés comme appartenant à un troisième sexe, sont obligés par le paradigme binaire – à travers les personnes et les styles cognitifs hégémoniques – à adopter les comportements de l'un des deux genres reconnus par la typologie hétérosexuelle, au point de devoir subir un traitement corporel chimique et/ou chirurgical sur leur double génitalité afin d'adopter, de choisir ou de se voir imposer une seule d'entre elles. Pour reprendre les mots de Butler :

> « *Sur le plan symbolique, la définition du sexe se produit en rapport avec cette réduction basée sur une synecdoque. C'est par ce moyen qu'un corps assume l'intégrité sexuée comme masculine ou féminine* […] *par le biais d'une identification à sa réduction à une synecdoque idéalisée (« avoir » ou « être » le phallus)* »[232].

Sur ce même plan symbolique, c'est le phallus qui contrôle le champ de la signification, capable d'autogenèse, élément actif de l'intellectualisation cosmogonique, physique, et anthropologique dominante, pour ne pas dire hégémonique dans l'histoire de la production de connaissance en Occident.

> « *De sorte que le corps qui ne soumet pas à la loi ou qui utilise la loi dans le sens contraire de ce qu'elle dicte, perd pied – son centre de gravité culturelle – sur le plan symbolique et réapparaît en sa ténuité imaginaire, son orientation fictionnelle. Ces corps s'opposent aux normes qui gouvernent l'intelligibilité du sexe.* »[233]

---

[231] Hubbard (2004), *in Millán de Benavides*, C. et ESTRADA, A. M., 2004 : 56.
[232] Butler, (1993)/ 2010: 201-202.
[233] Butler, (1993)/ 2010: 202.

Ce sont précisément ces corps qui expriment avec leur « non soumission » une potentialité esthétique dans la mesure où ils incarnent ainsi une contradiction à la loi et à l'intégrité masculine ou féminine de l'économie hétérosexuelle.

Potentialité esthétique des « *invertis* » sexuels et des identités sexuelles performatives. Dans la perspective de l'esthétique *biocritique*, aussi bien au niveau *micro* que *macro* de la production sociale des individus en tant que sujets sociaux, le genre et le sexe sont des catégories normatives de la pensée binaire hégémonique au sein des sociétés occidentales, caractéristique d'une économie hétérosexuelle phallocentrique. Les genres homme-femme, en tant que catégorie normative de l'economie sexuelle hétérosexuelle sont produit de la classification intériorisée des corps et des corporalités des individus en fonction de l'articulation et du maintien d'un type d'ordre social et épistémologico-culturel de biopouvoir phallocentrique, au détriment des identités sexuelles performatives produit de la subjectivité de l'individu ; les poïésis des identités sexuelles performatives incluent bien évidemment la création de plaisir sexuel, mais aussi la recherche d'une « identité sexuelle propre » , une aspiration poïétique subjective indépendante du genre (ou du sexe) épistémologiquement, socialement, legalement et médicalement assigné au corps du sujet et des formes culturelles correspondant à la reproduction d'une culture cognitive hétérosexuelle.

D'une manière générale, l'ordre social dominé par la pensée hétérosexuelle ne reconnaît pas la capacité autopoïétique du sujet, pas plus qu'il n'accorde de légitimité aux identités sexuelles performatives et nées d'une autopoïésis subjective – qui sont considérées ou classifiées comme des identités sexuelles *abjectes*. Cela dit, la capacité poïétique et performative de la subjectivité de l'individu permet aussi bien d'articuler le paradigme que de le transgresser. En effet, même si la culture cognitive du biopouvoir détermine les caractéristiques corporelles considérées ou non comme légitimes, cette culture cognitive de la corporalité peut devenir un outil poïétique non seulement pour le sujet articulateur, mais aussi pour le sujet réfractaire qui n'accepte pas l'identité corporelle qu'on lui a assignée, contre laquelle il se rebelle en réorganisant sa corporalité, voire en créant une identité différente de celle que l'ordre social lui avait attribuée.

Or le paradigme épistémologique binaire-hétérosexuel qui définit la sexualité légitime du sujet social comme étant celle d'un *homme* ou d'une *femme*, définit hétérosexuellement non seulement les qualités physiques des corps, mais aussi les fonctions physiologiques et les capacités et besoins corporels, sensuels, sexuels, reproductifs et sensoriels des individus. Par ailleurs, il est important de souligner qu'il existe autant de types différents de biopouvoirs que de classifications des corps, des corporalités et des genres, en fonction des différents ordres sociaux, des styles cognitifs ou sous-cultures cognitives, des sociétés et des époques.

D'une manière générale, on peut considérer le biopouvoir hétérosexuel comme la norme culturelle cognitive – non pas absolue mais réinventée par chaque style cognitif, société, civilisation ou contexte socio-historique occidental – qui organise la corporalité des personnes appartenant à un groupe social donné ; une

classification qui définit les corporalités légitimes et non légitimes pour chaque type de corps.

La classification dominante du genre dans la civilisation occidentale est déterminée par le paradigme culturel binaire ou « système binaire », il est significatif que le paradigme hétérosexuel dominant au sein de la culture cognitive de ces sociétés produise des individus fonctionnant comme des articulateurs et reproducteurs d'une telle conception binaire dès lors qu'il s'agit d'interpréter le corps, qu'il s'agisse de leur propre corporalité ou de celle des autres. Aussi, il arrive bien souvent que même les sujets qui se réinventent, qui autopoïétisent ou tentent d'autopoïétiser une identité (sexuelle) propre, finissent – malgré tout – par adopter et utiliser les caractéristiques que la culture dominante assigne socialement à cette autre identité sexuelle (genre) à laquelle ils aspirent ou qu'ils souhaitent acquérir, sans pour autant assumer le rôle de reproducteurs du phallogocentrisme, mais plutôt en se corporalisant à l'aide d'actions potentiellement esthétiques qui resignifient la « synecdoque sexuelle » (Butler 2010: 202) dans la mesure où cette identité est le fruit de l'affirmation de la subjectivité du sujet, même si elle l'est sous la forme d'une performance corporalisée de la théâtralisation des caractéristiques du rôle désiré.

Quoi qu'il en soit, les identités d'affirmation subjective telles que les transsexuels, bisexuels, homosexuels et lesbiennes ne correspondent entièrement ni aux hommes ni aux femmes des catégories de l'hétérosexualité ; il s'agit d'identités sexuelles propres, performatives, subjectives et subjectivantes, car elles sont le fruit de l'affirmation subjective de chaque individu ; en effet, chez ces sujets la définition du sexe ou du genre repose sur l'affirmation de la subjectivité du sujet et non sur la reproduction du rôle sexuel socialement assigné par la hiérarchie hétérosexuelle de l'économie phallogocentrique ; l'affirmation subjective d'un masque féminin ou masculin implique également la définition d'une identité phallique ou non phallique vis-à-vis du biopouvoir phallogocentrique : en effet, « affirmer subjectivement » une identité phallique revient également à revendiquer une identité (auto)poïétique et politique active s'opposant à la construction sociale phallogocentrique ; cela nous renvoie à la théorie élaborée par Butler à partir de son observation des actions critiques de mouvements sociaux *queers*, qui ont selon elles pour objectif de *« retourner le pouvoir contre lui-même afin de produire des modalités alternatives de pouvoir [… et de forger] un avenir à l'aide de ressources inévitablement impures »*[234] ; un objectif qui se rapproche de celui de l'esthétique de l'art biocritique ou de la théorie esthétique adornienne concevant l'art comme un mouvement esthétique, lié à la dimension esthétique des actions critiques poïétisées au sein de la réalité socio-historique et en dehors de l'art, qui peuvent également être considérées comme des actions esthétiquement critiques dès lors qu'elles génèrent un mouvement esthétique (au sein de : *ce* qu'elles critiquent ; *ce avec quoi* elles critiquent ; *la position à partir de laquelle* elles critiquent ; *ce qui critique la même chose* qu'elles ; et *ce qui produit la sédentarisation* de ce qu'elles critiquent).

[234] Butler 2010: 338.

Quant aux affirmations subjectives de genre et de sexe sous la forme de témoignages au sein d'une œuvre d'art biocritique, il s'agit généralement d'actions critiques s'opposant à la norme hétérosexuelle, qui peuvent être considérées comme potentiellement esthétiques dans la mesure où elles génèrent un mouvement esthétique. Cela est d'autant plus visible lorsque d'autres styles cognitifs viennent revitaliser la tension esthétique créée par ces identités et corporalités subjectives considérées comme abjectes par l'ordre hétérosexuel phallogocentrique. C'est notamment le cas lorsque des styles cognitifs tels que la science poststructuraliste ou l'art biocritique intègrent à leurs actions critiques envers le biopouvoir phallogocentrique des témoignages (induits ou spontanés) de ces identités subjectives et de ces corporalités abjectes. Ainsi, tandis que la théorie *queer* de Butler estime que la capacité critique de ces affirmations subjectives de corporalités abjectes réside avant tout dans leur pouvoir performatif de « resignification »[235], la perspective de l'esthétique biocritique évalue la potentialité esthétique de ces actions critiques en fonction du mouvement esthétique qu'elles peuvent générer à différents niveaux de la réalité socio-historique critiquée, et qui implique une position nihiliste d'autocritique vis-à-vis de leur propre action critique.

Par contre, on sait qu'il a été démontré – y compris scientifiquement – que « la réalité de la dimension binaire du sexe n'est en aucun cas [ni culturellement, ni physiologiquement] définitive »[236]. Or cette position n'est pas partagée par la science et les théories scientifiques qui considèrent certes le genre comme une construction sociale, mais ne prennent pas en compte l'intervention des subjectivités individuelles, dont découle la potentialité esthétique des actions d'affirmation subjective performative des identités sexuelles performatives d'un « Moi propre », telles que les identités LGBTYTI (Lesbienne, Gay, Bisexuel, Transsexuel, Transgenre, Travesti, Intersexuel et Pansexuel). Légitimant ainsi l'ordre hétérosexuel.

Par exemple, au cours du XX^{e} siècle, les théories psychologiques de Sigmund Freud concernant la sexualité humaine ont contribué à légitimer l'exclusion sociale de la femme, considérée comme un genre fragile psychologiquement, son *statut psychique* d'infériorité ayant servi d'argument scientifique pour légitimer une incapacité psychologique de la femme à prendre part en tant que citoyenne aux décisions collectives :

> « *La psychanalyse freudienne a été considérée comme la légitimatrice de la doctrine selon laquelle la place sociale qui revenait à la femme était de rester au foyer et de veiller sur ses « substituts du pénis » et que son épanouissement résidait dans le mariage et la soumission passive à la volonté sexuelle et sociale de l'homme* »[237].

Dans leur ouvrage « Les femmes de Freud », Appignasi et Forrester soulignent la fonction sociale des théories freudiennes et de la psychanalyse, qui véhiculent une vision dichotomique de la normalité sexuelle basée sur l'infériorité sociale et juridique du rôle politique, intime et social de la femme par rapport à l'homme ; ils affirment également que les arguments scientifiques de Freud ont servi, au sein de la Modernité, à renforcer la pensée binaire, et j'ajouterais à légitimer le

[235] Butler 2010: 337.

[236] « Pour une référence intéressante concernant les « sexes complexes » de certains athlètes et les discussions médico-légales visant à déterminer si le genre peut ou non être le fruit d'une décision, voir l'article de Jerold M. Loewenstein (38-39) [...]. Pour une analyse du féminisme à partir de la récente recherche du « gène du sexe », ou de la séquence ADN « chargée de déterminer » le sexe des corps, qui autrement seraient ambigus, voir Anne Fausto-Sterling. » Butler, 2004, *in Millán de Benavides*, C. et Estrada, A. M., 2004 : 278.

[237] Appignanesi, L. et Forrester, J. 1992: 86.

paramètre de la bestialité corporelle imposé par la pensée binaire hétérosexuelle du phallogocentrisme. Or ce genre d'arguments « scientifiques » (tels que ceux de Freud) augmentent la potentialité esthétique de ceux qu'ils dénigrent.

Par exemple, pour Freud, les conduites « inverties » exprimées dans la dimension individuelle entrent également dans la classification de la dimension structurelle de l'ordre social, mais en tant que conduites « perverties » et « anormales », j'ajouterais en tant que corporalités « bestiales » et « abjectes » aux yeux du phallocentrisme. Dans la mesure où ces corporalités sont le fruit d'une affirmation subjective, elles sont représentatives d'une force performative de la poïésis des identités sexuelles subjectives au sein de la réalité socio-historique, mais aussi de la potentialité esthétique de la poïésis d'un sujet esthétique au sein de l'art.

Prenons par exemple le cas de la potentialité esthétique de la corporalité d'un sujet transsexuel né avec des organes sexuels masculins qui ont par la suite été substitués chirurgicalement par des organes féminins dans leur aspect extérieur. Un sujet qui en termes de Freud serai consideré comme un *inverti* ; expérience que pour le paradigme constructionniste serait consideré comme l'inversion d'éléments symboliquement représentatifs et chosifiés en tant qu'attribut exclusifs de la femme ou de l'homme. De sorte que l'ontologie vécue par un sujet à l'aide de ces procédés scientifiques, chimiques et chirurgicaux est très spécifique, il s'agit de l'expérience d'un changement de sexe de bio-homme ou bio-femme à transsexuel ; ce sujet se transforme *scientifiquement* en transsexuel et symboliquement en femme ou en homme.

Il convient ici de rappeler le cas de l'homme tuberculeux, commenté par Freud dans son texte sur les *invertis*, où il affirme avoir observé *scientifiquement* chez cet individu ayant perdu ses testicules à cause de la tuberculose un comportement féminin d'« homosexuel » passif dans sa vie sexuelle, ainsi que des :

> « *caractères sexuels féminins de type secondaire très affirmés (modification de la chevelure, de la croissance de la barbe, accumulation de graisse aux seins et aux hanches)* »[238].

Et bien que Freud ne mentionne pas l'âge du sujet observé, ni l'âge auquel il a perdu ses testicules, pas plus que les caractéristiques de l'éducation qu'il a reçue ; dans sa description Freud sugére que la perte des testicules, aient été à l'origine de son comportement inverti ou d'« homosexualité passive », comme le qualifie Freud. Néanmoins il s'agissait semble-t-il d'une *inversion* de comportement temporaire, car dans la description du cas, Freud a pris soin d'ajouter :

> « *Après la greffe d'un testicule humain cryptique, cet homme se mit à se comporter de façon masculine et à diriger de manière normale sa libido vers la femme. Simultanément les caractères féminins disparurent.* »[239]

Freud estime que l'on ne peut pas considérer ce cas comme une « guérison » de l'inversion, ce qui constitue une évidence pour la théorie scientifique structuraliste fondée sur le paradigme de la construction sociale de la sexualité du sujet. Il nous semble par ailleurs intéressant d'envisager le cas spécifique de cette « inversion »

[238] Freud, (1905)/1987 : 53.
[239] Lipschütz, A., 1919: 356-357 et Freud, (1905)/1987: 53.

dans une perspective de construction sociale, pas seulement de la dimension individuelle, mais aussi de la dimension symbolique qui entre en relation avec l'individu à travers les éléments représentatifs de la masculinité et de la féminité. Car en réalité ce sont ces éléments, qui font partie du discours socialisateur de l'ordre hétérosexuel établi, qui sont substitués ou transformés chimiquement dans le corps du sujet, ces éléments représentatifs de l'ordre social d'un biopouvoir hétérosexuel qui ne conçoit comme existence sexuelle que la classification dichotomique entre « homme » et « femme ». C'est cette classification véhiculée par un paradigme culturel imposant aux sujets une manière d'être « homme » et d'être « femme », qui détermine l'esthéticité de l'*inversion* en tant qu'expérience esthétique exprimée à travers les coutumes sexuelles d'un sujet socialisé selon un schéma exclusivement hétérosexuel.

On peut qualifier l'expérience d'inversion d'*expérience potentiellement esthétique* dès lors qu'elle représente une contradiction vis-à-vis de la dimension structurelle chosifiée d'un ordre social hétérosexuel, qui distingue les individus en fonction de critères exclusivement hétérosexuels et qui les organise socialement et sexuellement sur la base de cette différence dichotomique appelée hétérosexualité. Cependant, l'inversion sexuelle ou transsexualité n'est une critique esthétique dans sa dimension individuelle qu'à partir du moment où elle produit une transformation sociale, générant ainsi ce que Wittig appelle une « conscience de l'oppression », comme c'est souvent le cas au sein de toutes actions biocritiques des groupes corporellement radicaux, considérés comme « inférieurs » ou jouant le rôle d'« extérieurs constitutifs » au sein de l'économie hétérosexuelle, dont les identités sexuelles sont souvent associées au paramètre de « bestialité corporelle » du phallogocentrisme.

En effet, les groupes sociaux radicaux, en tant que groupe socialement opprimés, se manifestent non seulement comme autopoïétisateurs de leur propre « moi », mais aussi comme poïétisateurs de la remise en cause du contexte socio-historique qui les a construits socialement comme des opprimés, et par conséquent comme poïétisateurs d'une nouvelle structure socio-historique où ils ne sont plus opprimés. Ainsi ces groupes sociaux font-ils preuve d'une véritable capacité critique en niant leur existence de « Non-être » ou « Non-être invisibilisé ».

Pour l'esthétique de l'*art biocritique*, l'activisme des groupes radicaux peut être considéré aussi bien comme une autopoïétique individuelle que comme une autopoïétique historique collective. Lorsque les corporalités et identités d'inversion sexuelle sont le fruit d'affirmations subjectives, elles nient leur construction sociale de reproducteurs de l'ordre social qui les opprime, exprimant ainsi leur potentialité esthétique, c'est-à-dire une capacité critique envers l'ordre hétérosexuel en tant que capacité transformatrice de la réalité socio-politique et de ses structures. Car du point de vue de l'esthétique de cet art et du criticisme poststructuraliste, pour réaliser une critique esthétique il ne suffit pas d'avoir été construit socialement comme un « Non-être » ou « Non-être invisibilisé », il faut également nier esthétiquement cette condition assignée, c'est-à-dire resignifier, retourner le pouvoir contre lui-même et produire des pouvoirs alternatifs qui redonnent leur place aux « extérieurs constitutifs » en tant qu'artisans de leur condition socio-politique et individuelle. L'action esthétiquement critique de l'inverti sexuel, du point de vue du féminisme radical de Monique Wittig, est

interprétée comme l'adoption d'une existence poïétique de l'« Être » par des représentants du « Non-être » ou du « Non-être invisibilisé », ce qui implique de détruire d'abord le « moi assigné », puis les structures qui reproduisent ce « moi assigné », et même les méthodes qui en remettant en cause et en critiquant la décorporalisation du sujet social reproduisent également le phallocentrisme, comme c'est le cas, selon les féminismes tels que celui de Wittig, du marxisme. À ce sujet, Wittig a écrit :

> « *Le besoin de remettre en cause la dialectique implique une « dialectalisation » de la dialectique, de la remettre en cause dans ses termes et dans ses oppositions en tant que principes, et dans son fonctionnement.* […]. *Le processus de destruction consiste en un double mouvement : se détruire soi-même en tant que classe* […] *et se détruire soi-même en tant que catégorie philosophique (la catégorie de l'Autre), car demeurer mentalement dans la catégorie de l'Autre (de l'esclave) représenterait une non-résolution en termes de dialectique marxiste.* »[240]

Cette « dialectique dialectisée » ou critique esthétique de l'individu opprimé et de l'épistémologie structurelle de ce qui l'opprime (sur le plan social, politique, économique, etc.) renvoie à ce que l'esthétique de l'art biocritique qualifie de « critique esthétique » : une action critique liée à d'autres actions critiques et d'autocritique. Un exemple concret de critique esthétique envers le biopouvoir est ce que Wittig qualifie de « conscience de l'oppression »:

> « *L'oppression n'est pas seulement une réaction (une lutte) contre l'oppression. C'est aussi une totale réévaluation conceptuelle du monde social, sa totale réorganisation conceptuelle à partir de nouveaux concepts développés du point de vue de l'oppression. C'est ce que j'appellerais la science de l'oppression, la science par les opprimé(e)s.* (…) [il s'agit de] *la pratique subjective ultime, une pratique cognitive du sujet* […]. »[241]

Pour sa part, l'*art biocritique* a également encouragé et produit des poïésis critiques envers l'ordre social du biopouvoir où des sujets réels – qui participent à la réalité – se vivent comme des co-poïétisateurs de cet art, en corporalisant un idéal-type de sujet(x) esthétique corporel et sexuellement discontinu et inachevé.

Dans une perspective sociologique, ce type d'actions liées à la négation des corporalités et sexualités assignées socialement aux membres d'une société en tant que reproducteurs corporels (sexuels) de l'ordre social patriarcal hétérosexuel, cesse d'être potentiellement esthétique pour devenir esthétiquement biocritique dès lors que ces actions génèrent un *mouvement esthétique* au sein de la réalité sociale et du contexte socio-historique où elles ont été poïétisées : soit au niveau du lien entre le poïétisateur corporel de la négation esthétique et la réalité socio-historique au sein de laquelle il la poïétise en tant que négation corporalisée de son « moi assigné », soit au niveau du lien de tension esthétique et épistémologique que la corporalité (sexuelle) esthétique (radicale) établit non seulement vis-à-vis du « moi assigné » de l'individu poïétisateur, mais aussi vis-à-vis des reproducteurs épistémologiques et culturels de la détermination hétérosexuelle

[240] Wittig, (1992)/2006: 78 y 79.
[241] Wittig, (1992)/2006: 41.

des corporalités (sexuelles) différenciées, hiérarchisées, reconnues ou non par la société.

On peut en conclure que les cas d'inversion induit par le sujet lui-même représentent une poïésis sexuelle potentiellement esthétique du point de vue de l'esthétique de l'art biocritique. En effet, les cas d'inversion transsexuelle par des moyens chirurgicaux ou hormonaux (modification de caractéristiques secondaires liées au genre) faits de manière conscient et volontaire par le sujet corporelement impliqué, impliquent une critique envers l'ordre social hétérosexuel, une biocritique corporalisée qui devra néanmoins faire son autocritique à travers la déconstruction esthétique si elle aspire à se constituer en biocritique esthétique.

On doit néanmoins être conscient, si l'on réfléchit en termes de l'esthétique biocritique, que l'inversion sexuelle peut également se chosifier, se sédentariser et perdre son caractère critique et sa potentialité esthétique, par exemple lorsque après cette inversion symbolique de l'aspect corporel, sa praxis ou son comportement sexuel reproduit les comportements de l'hétéronomie de son nouveau genre. Il en va ainsi dans certains cas des individus d'identités sexuelles d'affirmation subjective (celles de *l'expérience potentiellement esthétique*, vécue par des individus dénigrés par le paradigme binaire et qui critiquent ce dernier à travers la revendication et l'affirmation subjective de leur propre identité sexuelle, en cristallisant les limites de ce paradigme binaire et en prônant socialement une classification en « arc-en-ciel »[242]) qui ne montrent aucun recul nihiliste vis-à-vis de leur propre action biocritique après avoir poïétisée l'inversion (par exemple, lorsqu'un sujet vit l'inversion corporalisée – performativement et subjectivement – en reproduisant les caractéristiques désignées socialement à l'un des deux genres, sans prendre le risque de réinventer son action critique et sa sexualité en s'aventurant hors des frontières de la dichotomie hétérosexuelle ou hors de la seule performance corporalisée de cet identité propre). Penchons-nous maintenant sur la corporalité nihiliste de sujets x corporellement et sexuellement inachevés et discontinus que l'on retrouve dans la plupart des œuvres de l'artiste Ysumasa Morimura, et de manière magistrale dans son œuvre « *Un dialogue intérieur avec Frida Kahlo* » où Morimura assume le nihilisme de l'« inversion » sexuelle, ou plus exactement, le nihilisme de la « négation esthétique » de cette inversion sexuelle, et donc de sa propre identité fruit de l'affirmation subjective ; dès lors, plutôt que d'une négation de l'affirmation subjective en tant que telle, il s'agit d'une nouvelle affirmation subjective s'ajoutant à la précédente, et ce indépendamment du sujet. Voilà les spirales du mouvement esthétique sugere par l'esthétique biocritique de l'art biocritique. Esthétique qui sugère dans autres termes une forme pansexuelle de la corporalité esthétique ou corporalisation esthétique de ce que Wittig à nommé dialectisation de la dialectique.

[242] La proposition de certains critiques et activistes critiques envers le paradigme binaire consiste à prôner une culture cognitive de la corporalité de type « arc-en-ciel de genre », car « il n'y a aucune raison valable d'empêcher une personne de vivre comme un homme ou comme une femme sous prétexte qu'elle est née avec un pénis ou un vagin (Bornstein; Rothblatt) ». 27 Hubbard (2004), *in Millán de Benavides*, C. et Estrada, A. M., 2004 : 56.

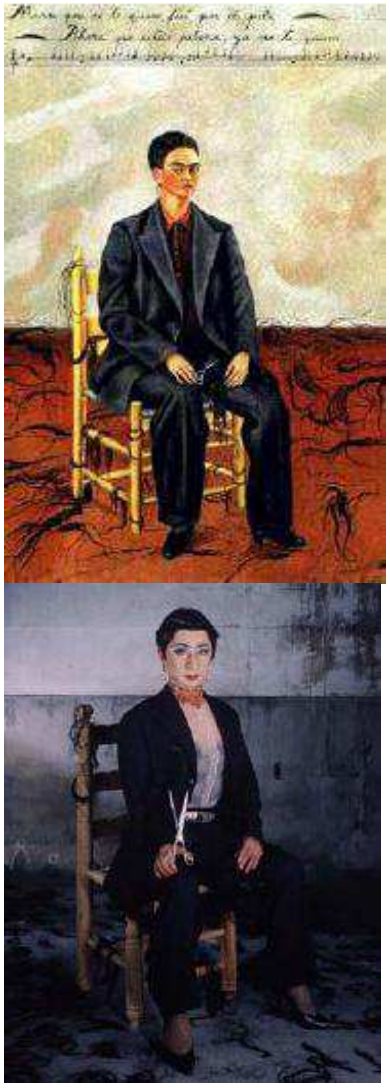


IMAGE 101. Morimura, *Dialogue intérieur avec Frida Kahlo,* (2001), photographie couleur, *Hara Museum of Contemporary Art* (image de gauche). Frida Kahlo, *Autoportrait aux cheveux coupés*, huile sur toile, (1940) (image de droite).

Potentialité esthétique des corporalités abjectes au sein de l'art biocritique. Toute biocritique esthétique envers le biopouvoir phallocentrique – qu'elle soit artistique ou non – permet de cristalliser une culture cognitive et interprétative binaire, mais aussi d'abjection de la sexualité et de la corporalité du plaisir en tant que corporalité bestiale, une culture cognitive binaire de la bestialité qui « *considère que l'identité de genre est liée au sexe de manière causale ou mimétique* [et que] *l'ordre d'avènement qui régit la subjectivité du genre détermine la sexualité et le désir* [du sujet] »[243].

Ainsi, avec la perspective du féminisme *queer* de Butler, on peut affirmer que la poïésis critique de l'*art biocritique* envers le paradigme binaire du biopouvoir phallocentrique est un processus créatif *au sein duquel* ou *avec lequel* sont désorganisés et bousculés les usages et les interprétations que le biopouvoir assigne à la sphère corporelle, ce qui a pour effet de perturber « la fiction régulatrice » du plaisir sexuel (Butler, 2004) de la culture cognitive d'une société, reproduite par des individus et des discours institutionnels qui fonctionnent comme autant d'articulateurs au sein de cette « fiction régulatrice de la cohérence

[243] Butler, 2004, *in Millán de Benavides*, C. et ESTRADA, A. M., 2004 : 278.

hétérosexuelle » (Butler, 2004) visant à sédentariser épistémologiquement l'ordre social phallogocentrique hétérosexuel (binaire et bestial) en tant que pensée hégémonique en Occident.

En effet, l'expérience potentiellement esthétique chez un sujet réel dont la corporalité est dénigrée peut être utilisée comme matériel artistique pour une œuvre de l'*art biocritique*. Dès lors, les caractéristiques corporelles, les processus physiologiques et les utilisations « abjectes » (liées par exemple au plaisir sexuel) du corps de l'individu – qu'il soit artiste ou tout simplement rebelle – dans le cadre du processus créatif de cette œuvre produisent :

> « *une désorganisation et une désagrégation de la sphère corporelle* [en perturbant] *la fiction régulatrice de la cohérence hétérosexuelle,* [et en sublimant] *l'impression que le modèle expressif perd de sa force descriptive et* [cristallise] *l'idéal régulateur* (…) *en tant que norme et que fiction déguisée en loi de développement afin de réguler la sphère sexuelle qu'elle prétend elle-même décrire* »[244].

Au sein de l'*art biocritique* – qu'il s'agisse de l'Œuvre multiorgasmique collective ou d'autres œuvres – les utilisations et les formes cognitives des corporalités abjectes ne s'interprètent pas en fonction du paradigme binaire, elles transgressent cette interprétation car elle sont resignifiées en tant que corporalités esthétiques politiques, en tant qu'affirmations subjectives à l'aide desquelles le sujet social nie sa condition construite socialement et affirme subjectivement sa corporalité en établissant une tension vis-à-vis des paradigmes phallocentriques (anthropocentrique ou de bestialité corporelle, binaire-hétérosexuel, abstractionniste).

Parmi les œuvres d'*art biocritique* des corporalités abjectes dont la tension esthétique se concentre davantage sur le paradigme binaire que sur d'autres paradigmes du biopouvoir phallocentrique (*paradigme anthropocentrique ou de la bestialité corporelle ; paradigme abstractionniste)*, on peut mentionner celles qui ont recours à l'inversion iconologique des personnages masculins en personnages féminins ou vice-versa. Ce type d'« inversion de genre », ou encore l'« inclusion de genres dénigrés » (tels que les transsexuels, transgenres, gays, lesbiennes, etc.) afin de remplacer les personnages d'une œuvre originale constitue un dispositif esthétique de création utilisé dans ce contexte afin de créer une œuvre ennemie de l'œuvre d'art existante, qui est généralement une œuvre emblématique de l'histoire de l'art universel.

Parmi les œuvres d'art récentes ayant eu recours à ce genre de dispositif afin de critiquer le paradigme binaire au sein de l'art et de la société occidentale et orientale, on peut mentionner une fois de plus celles de l'artiste plastique japonaise Yasumasa Morimura, qui crée un lien de tension esthétique vis-à-vis de certaines œuvres emblématiques telles que « L'Olympia » de Manet (1863), ou encore cet autoportrait de Frida Kahlo où elle se coupe les cheveux, ce qui constitue déjà en soi un traitement iconologique d'hybridation de genre et de réinterprétation du paradigme binaire-hétérosexuel. Ainsi, dans sa magnifique

[244] Butler, 2004, *in Millán de Benavides*, C. et ESTRADA, A. M., 2004 : 278.

œuvre intitulée « Black Marilyn » (1996), Morimura établit un lien de tension esthétique vis-à-vis du paradigme binaire-hétérosexuel en utilisant l'image de sex-symbol de Marilyn Monroe afin de revendiquer l'existence de sexualités non reconnues par la typologie binaire du biopouvoir hétérosexuel, et de ce fait considérées et perçues comme « abjectes ». Dans le même ordre d'esprit, on peut également citer l'œuvre « To my little sister de Cindy Sherman », ennemie de l'œuvre intitulée « Untitled nº 96 », de Cindy Sherman. D'autres œuvres de Morimura impliquent non seulement une transgression de genre, mais aussi une réinvention raciale, comme le « Psychoborg » (1994) où une autre sex-symbol, cette fois des années 80 et 90, la chanteuse Madonna, côtoie visuellement un individu d'une autre race, à l'identité sexuelle indéfinie et par conséquent dénigré par le paradigme binaire : le chanteur Michael Jackson, autre icône des années 80 et 90.

[IMAGES D'AUTEUR PAS DISPONIBLES SUR LA VERSION D'INTERNET]

[IMAGES D'AUTEUR PAS DISPONIBLES SUR LA VERSION D'INTERNET]

[IMAGES D'AUTEUR PAS DISPONIBLES SUR LA VERSION D'INTERNET]

Car pour l'*art biocritique*, la sexualité d'un individu est originellement une capacité poïético-cognitive bioénergétique, qui a été socialement délimitée et réduite aux usages cognitifs assignés à la corporalité d'un genre par le biopouvoir hégémonique, dans le cadre d'un processus de production sociale où les corporalités de la *fausse conscience* des sujets identifiés à la culture cognitive des paradigmes phallocentriques fonctionnent comme articulatrices de ces paradigmes. En revanche, lorsque certains sujets, dans la construction de leur *propre moi*, ignorent ou contredisent cette assignation sociale, ils deviennent

aussitôt des sujets dont la corporalité ou la sexualité est considérée comme culturellement « abjecte » et « illégitime », des sujets dénigrés par la société parce que les paradigmes culturels phallocentriques ne les a pas inclus dans la normalité définie comme « la vérité » et « la réalité » cognitive de la pensée hégémonique, mais ils deviennent également des sujets esthétiques pour l'*art biocritique*.

Introduction à la potentialité esthétique des corporalités abjectes au sein de l'Œuvre multiorgasmique collective. L'*art biocritique* considère le plaisir sexuel comme l'une des expressions des capacités et des besoins de la subjectivité corporelle et d'esprit du sujet social en tant qu'être humain, indépendamment de son hétéronomie sociale ; ce faisant, cet art crée un lien de tension esthétique vis-à-vis du paradigme binaire qui établit des différences intellectuelles entre les sujets hétérosexuels afin de légitimer une hiérarchisation des capacités et des besoins de plaisir sexuel favorable à l'homme, au détriment d'une prétendue « bestialité humaine » représentée par la femme en vertu du paramètre de la bestialité corporelle de la métaphysique phallocentrique.

Pour l' *art biocritique* de corporalités abjectes, toute construction sociale qui met en jeu le corps et la corporalité des individus – tel que le genre et l'identité sexuelle, par exemple – devient potentiellement esthétique a) quand elle est le fruit d'enchaînements de tension esthétique entre la dimension symbolique et culturelle (construite socialement), la dimension subjective et la dimension biologique ; b) quand elle est le fruit d'enchaînements de tension esthétique entre la subjectivité – corporelle et d'esprit – de l'individu au sens de *fraction* de l'univers cosmologique, et le sens anthropocentrique de l'univers ; et c) quand elle est le fruit d'enchaînements de tension esthétique entre la subjectivité - corporelle et d'esprit - de l'individu en tant que poïétisateur historique, et son rôle de reproducteur d'une *fausse conscience* identifiée aux paradigmes épistémologiques et métaphysiques du phallocentrisme.

Pour l'esthétique de cet art, la potentialité esthétique de l'Œuvre multiorgasmique commence avec la critique spiritualisée de l'artiste envers la séquestration de l'expérience sexuelle, et continue avec la solidarité spiritualisée du volontaire, qui poïétise, à l'aide de son témoignage physique et oral, la création d'un plaisir sexuel à travers l'autoérotisme. Toutefois ce moment de l'œuvre ne peut devenir un criticisme esthétique que grâce au fait que les volontaires poïétisent le plaisir sexuel afin de créer des témoignages qui sont effectivement utilisés par l'artiste dans le but de créer une œuvre d'art biocritique. En termes de *micro* et de *macro*, l'Œuvre multiorgasmique *collective* s'intéresse à la capacité micro-révolutionnaire de la connaissance acquise dans le cadre de l'expérience intime de sujet social au sein d'une culture cognitive identifiée aux paradigmes du phallocentrisme occidental. Cela implique également une reconnaissance gnoséologique corporelle de la conscience politique de celui qui défend ses droits sexuels. Toutefois, la défense ou la lutte sociale en faveur de la légitimation de l'autoérotisme en tant que processus d'apprentissage du plaisir sexuel et de découverte des besoins et des capacités corporelles n'implique pas tant une action militante de ce sujet au sein de l'espace public, qu'une *volonté critique* sur le plan intime et public, une corporalité critique potentiellement esthétique.

Ainsi, dans une perspective militante, les critiques esthétiques corporalisées par l'individu en dehors ou au sein de l'*art biocritique* contribuent, en tant que critiques potentiellement esthétique envers le paradigme binaire du biopouvoir, à désorganiser, à bousculer et à cristalliser les limites descriptives de ce paradigme, en prônant parfois son abandon définitif mais aussi et surtout en sublimant de nouvelles formes descriptives qui, outre qu'elles dissocient le genre de l'appareil génital, reconnaissent des identités sexuelles qui, bien que dénigrées par le paradigme binaire, n'en sont pas moins présentes chez les individus réels. L'*art biocritique* permet ainsi de sublimer le besoin de contradiction esthétique non seulement vis-à-vis du paradigme binaire, mais aussi vis-à-vis du sens abject légitimé par le paramètre de la bestialité corporelle de la pensée phallogocentrique.

Un exemple de l'action de l'*art biocritique* est la tension esthétique générée par l'Œuvre multiorgasmique collective vis-à-vis des paradigmes phallocentriques d'une économie hétérosexuelle liée au paramètre de la bestialité corporelle, dans la mesure où le processus créatif de cette œuvre ne renvoie pas à une méthode d'autoérotisme ou de production de plaisir sexuel classifiée de manière binaire, et ne fait pas exclusivement appel à « des hommes et des femmes ». Ce qui n'empêche pas cette œuvre d'utiliser un langage renvoyant à une physiologie binaire lorsqu'elle demande aux volontaires de faire don « du sperme ou du fluide vaginal » fruit de leur orgasme et de leur plaisir sexuel en tant que matériel artistique destiné à être utilisé dans le cadre de l'œuvre en question. Car cela revient à demander des témoignages physiques sous la forme binaire de « fluide vaginal » pour les femmes et de « sperme » pour les hommes, renvoyant ainsi à une description également binaire de corps « de sexe masculin et de sexe féminin ». Avec le recul, il nous semble d'ailleurs que l'utilisation de cette dernière terminologie eût été plus adéquate. La Campagne multiorgasmique de cette œuvre a par ailleurs généré une tension esthétique vis-à-vis du paradigme binaire dans la mesure où ses affiches et dépliants, loin de se limiter à une classification binaire, invitent « toutes les personnes, sans distinction de sexe, de genre ou de préférence sexuelle », à participer à l'Œuvre multiorgasmique en offrant leur témoignage physique et oral, à travers un processus poïétique revendiquant le droit au plaisir sexuel et à l'autoérotisme en tant que droits humains universels :

> « L'artiste convie les personnes intéressées à se manifester politiquement en faveur d'une légitimation de l'orgasme et de l'autoérotisme à travers l'Œuvre multiorgasmique. Sans distinction de genre ou de préférence sexuelle, elle les invite à créer des témoignages oraux et physiques à partir de leur réponse sexuelle, afin de les utiliser postérieurement comme matériel artistique dans cette œuvre.
>
> L'Œuvre multiorgasmique prétend créer un pont entre l'intimité et l'espace public au sein duquel les individus peuvent donner libre cours à leurs désirs les plus intimes, leur intimité, leur individualité et leur subjectivité afin de défendre un modèle de sujet social digne de ces droits humains. Vous pourrez ainsi, à l'aide de votre témoignage, contribuer à exiger l'égalité des genres et le respect des droits sexuels de tous. »[245]

[245] Texte des affiches et dépliants de la Campagne multiorgasmique distribués en 2007 à Guadalajara, au Mexique.

> « L'Œuvre multiorgasmique vous invite à partager un échantillon de votre énergie sexuelle (sperme, fluide vaginal). Ces sécrétions seront utilisées comme matériel dans mon travail plastique, dans le but de réaliser une œuvre artistique revendiquant le droit au plaisir sexuel comme source de bien-être, à travers l'autoérotisme. »[246]

Ainsi cette œuvre d'art évite-t-elle soigneusement de se limiter à une quelconque exclusivité hétérosexuelle et binaire et reconnaît l'existence d'autres identités sexuelles au-delà de « l'homme et la femme », malgré une présentation apparemment binaire et hétérosexuelle dans son invitation à partager un échantillon de « sperme ou de fluide vaginal » sur du papier jetable dans le cadre d'un témoignage visant à défendre l'orgasme et l'autoérotisme en tant que droits humains. Il convient de souligner deux resignifications des fluides « abjects » véhiculées par le discours apparemment binaire de la Campagne multiorgasmique : 1) le sens abject des fluides corporels sollicités (sperme et fluide vaginal) renvoie au sens « abject » du plaisir sexuel, le discours de la campagne faisant appel aux témoignages physiques en tant que matière biologique *produite* par la réponse sexuelle orgasmique du corps des volontaires à travers un processus de leur affirmation subjective en tant que *sujets de désir* (sujets de plaisir) ; 2) le sens abject des fluides corporels sollicités (sperme et fluide vaginal) renvoie au sens abject du caractère (auto)poïétique de la subjectivité de l'individu au sein du processus de production sociale historique, le discours de la campagne ayant accueilli les témoignages physiques comme des extensions créatives de l'expérience individuelle autoérotique des volontaires, produite à travers un processus d'appropriation corporelle corporalisée de ces derniers en tant que *sujets poïétisateurs d'affirmations subjectives* – ou sujets historiques – générant une tension esthétique vis-à-vis de l'hétéronomie du sujet reproducteur de la norme phallogocentrique ; et 3) un troisième sens attribué aux fluides corporels de l'Œuvre multiorgasmique, qui est d'ailleurs lié aux deux précédents et occupe une place centrale dans le discours de la campagne, renvoie au concept de *bioénergie*, également dénommée *orgon* dans la terminologie de la théorie orgonomique du psychiatre et sexologue Wilhelm Reich. Ce concept fait du sujet un producteur de cette énergie vitale – bioénergie ou orgon – qui le relie corporellement au cosmos, soulignant ainsi le lien de tension esthétique entre l'individu construit socialement et la nature cosmique.

Voici trois aspects essentiels tirés de la réinterprétation des textes de Butler et qui permettent de définir le mouvement esthétique généré/revitalisé par l'*art biocritique* et/ou par les expériences corporelles potentiellement esthétique des individus réels : 1) lorsque l'art utilise l'expérience d'affirmation subjective corporalisée de l'individu réel en tant que sujet historique au sein d'un processus de production sociale d'une réalité alternative, il désorganise et bouscule la sphère corporelle du sujet social, en niant son rôle de reproducteur du symbolisme et de la normativité des paradigmes phallocentriques et en s'affirmant comme un *sujet historique* (Wittig, (1992)/2006) et *sujet de désir* (Foucault, 1976 et 1984) ; 2) ce

[246] Mancilla, 2007, Texte des affiches et dépliants de la Campagne multiorgasmique distribués en 2008 à l'occasion du Congrès de sexologie de Strasbourg organisé par l'Association Inter-hospitalo Universitaire de Sexologie (AIHUS) et la Société française de sexologie (SFS).

faisant, il perturbe la « fiction » de l'ordre social du biopouvoir et cristallise les limites de cet ordre social phallocentrique (pensée binaire, hétérosexuelle, anthropocentrique et paramètre de la bestialité corporelle) ; il cristallise également les limites de la critique esthétique corporalisée, qu'elle soit externe ou interne à l'art, et en dépassant ainsi la dénonciation, cet art parvient à 3) sublimer de nouvelles formes critiques – existantes ou fictives – de la corporalité/sexualité, ce qui se traduit par un affaiblissement des formes critiques dominantes.

Potentialité esthétique des identités sexuelles d'affirmation subjective au sein de l'art. En ce qui concerne la construction d'identités sexuelles d'affirmation subjective au sein d'un ordre social de biopouvoir phallocentrique – de fait tout ordre social exerce un biopouvoir dans la mesure où il classifie et régule d'une manière ou d'une autre les corporalités et les corps de ses membres –, il existe également des sous-cultures épistémologiques critiques qui exercent une poïétique interprétative des corps et des corporalités des individus à partir de leur propre expérience d'affirmation subjective corporalisée, au-delà de la notion d'*inversion* définie par la classification dominante. Ces identités sexuelles forgées par un *moi* autonome vis-à-vis des raisonnements moraux critiques conventionnels, sont des corporalités biocritiques et esthético-politiques grâce auxquelles l'individu découvre et réinvente ses appétits et ses préférences corporelles et sexuelles, des corporalités politico-esthétiques d'un *sujet de désir*, et d'un *sujet historique* affirmé subjectivement à partir du corps.

Dès lors que l'identité sexuelle et le « genre » sont le fruit de l'affirmation subjective corporalisée d'identités abjectes, il s'agit d'expériences de corporalités potentiellement esthétique, de l'autopoïésis corporelle d'un individu rebelle qui peut devenir une identité de genre esthétiquement critique dès lors qu'elle s'oppose à la construction sociale assignée au corps non seulement à partir de l'*inversion* qualitative de genre – qui substitue l'ordre, l'orientation ou la position de l'un des genres de la typologie corporelle binaire par son opposé –, mais aussi à partir de la *réinvention* de l'identité sexuelle hétérosexuelle ; c'est également le cas lorsque les expériences de l'individu poïétisateur de ces réinventions sont utilisées comme matériel artistique ou intégrées au processus d'une critique envers le biopouvoir.

Cela peut aussi bien arriver avec l'*art biocritique* qu'avec tout autre critique exercée envers le paradigme binaire-hétérosexuel du biopouvoir phallocentrique à partir d'un style cognitif non artistique, à condition que cette critique transgresse à son tour l'expérience transgressive de l'individu ou du groupe transgresseur et l'utilise comme une critique non seulement envers le paradigme binaire-hétérosexuel, mais aussi envers le biopouvoir dominant au sein de la culture cognitive de ce style cognitif poïétisateur de la critique. C'est notamment le cas lorsque la critique est réalisée à des fins esthétiques qui impliquent également une autocritique. À titre d'exemple, on peut mentionner l'utilisation artistique et l'interprétation esthétique que fait tout *art biocritique* et particulièrement l'Œuvre multiorgasmique collective, des sécrétions et des fonctions physiologiques et psycho-physiologiques du corps sexué, faisant fi de la vision abjecte de ces

fonctions ou sécrétions corporelles que véhiculent les paradigmes épistémologiques du biopouvoir dominant.

Quant à la présence au sein d'une culture déterminée des paradigmes du biopouvoir phallocentrique (paradigme rationaliste-abstractionniste, p. binaire-hétérosexuel et p. anthropocentrique-bestial), elle ne correspond pas à une seule culture cognitive de la corporalité. En effet, différents paradigmes peuvent être plus ou moins présents au sein d'une même société, mais tous ont en commun, aux yeux du criticisme de l'art biocritique, d'encourager la construction sociale de formes épistémologiques véhiculant une vision abjecte de la corporalité d'affirmation subjective, en produisant et reproduisant des typologies et des classifications des corps et des corporalités en fonction d'un paramètre – avec les nuances et les hybridations propres à tout paramètre – allant de « absolument abject » à « pas abject du tout », selon l'interprétation du biopouvoir phallocentrique dominant .

Sur le plan social, la poïésis de l'*art biocritique* contredit et dépasse cette typologie dominante grâce à la reconnaissance et à la découverte des appétits, des capacités et des besoins du corps de l'individu à partir de son propre corps et au-delà des formes et des usages assignés à un genre donné par l'identification sexuelle du sujet social au biopouvoir. Cette découverte des appétits n'est pas qu'une expérience esthétique, c'est aussi l'affirmation d'une identité propre, équivalente à l'« appropriation » de sa sexualité, qui permet la subjectivation de la personne grâce à cette réappropriation de son propre corps, comme une première négation de la décorporalisation de la pensée occidentale :

> « *C'est seulement parce que mon corps est le fruit de l'arbitraire aléatoire d'une nature impersonnelle que je puis éventuellement me l'approprier avec ses défauts et ses qualités et en faire le substrat permanent de ma biographie personnelle.* (…) *« On vit sa propre liberté », écrit Habermas, « comme étant en relation à quelque chose dont il est naturel qu'on ne puisse pas disposer »»*[247].

La liberté poïétique n'existe sans doute qu'à travers la négation totale ou pure d'une manière explicite comme dans le cas de la corporalité du malade mental ou dans celui des premières explorations corporelles de l'enfant ; je me réfère ici aux propositions initiales de l'individu présocial, qui sont par la suite corrigées par l'environnement afin de fixer les usages cognitifs du corps ; des usages qui, moralement et socialement, sont socialisés chez le sujet social afin d'en faire un sujet cognitif articulateur des paradigmes du phallocentrisme occidental. Ces usages cognitifs du corps socialisés par le biopouvoir sont des formes cognitives qui chosifient le corps et décorporalisent l'individu en tant que sujet cognitif. De tels usages cognitifs de la corporalité, après avoir été socialisés en tant qu'identité corporelle et sexuelle chez le sujet social, s'expriment sous la forme de pratiques sexuelles chosificatrices que ce sujet reproduit ; et lorsqu'il les reproduit, le sujet social qui s'identifie avec les paradigmes du biopouvoir phallocentrique, en chosifiant sa corporalité cognitive, socialise et chosifie à son tour la corporalité cognitive des autres individus dans leur étape présociale. Or les actions esthétiquement critiques et les actions critiques potentiellement esthétiques

[247] Lacroix, 2003.

s'opposent à ces pratiques et comportements sexuels et corporels qui représentent les usages chosifiés et chosifiants du biopouvoir. C'est ainsi que l'*art biocritique* établit des liens de contradiction vis-à-vis de ces usages cognitifs du biopouvoir, et ce de manière transdimensionnelle.

Dès lors, la liberté poïétique pourrait être considérée comme un attribut original de la corporalité – non seulement en tant que corps mais aussi en tant que forme cognitive – de l'individu, et non comme un attribut de la construction sociale du sujet, même si ce processus est lié à une liberté poïétique enculturée chez le sujet construit socialement. La liberté poïétique est une forme de liberté qui ne provient pas de l'ordre social mais qui s'enchaîne avec lui, dans la mesure où la *praxis* et l'*esprit* chez le sujet maintiennent inévitablement une relation intrinsèque et dialectique avec la *praxis* et l'*esprit* du paradigme épistémologique culturel hégémonique de l'ordre social qui enculture ce sujet. Cette relation dialectique est comparable à la dialectique entre praxis et esprit qui définit l'art.

Un *sujet moral* est un sujet dont la corporalité est dominée par la pseudo-subjectivité ou fausse conscience assignée et socialisée en tant qu'identité sexuelle par le paradigme culturel hégémonique phallocentrique. Un *sujet esthétique* est un sujet social qui se ressent comme sujet critique en vivant une expérience de critique esthétique corporalisée envers ce phallocentrisme. Un sujet corporel devient un sujet esthétique dès lors qu'il vit corporellement une expérience esthétique, ce qui revient à poïétiser une critique esthétique politique. Quant aux poïésis de l'*art biocritique*, ce sont des poïétiques corporelles biocritiques et esthético-politiques dans le cadre desquelles le sujet social – c'est-à-dire le sujet corporellement et moralement hétéronome vis-à-vis du biopouvoir – nie corporellement son identification à ce biopouvoir à l'aide des usages cognitifs de son corps : c'est ainsi qu'il les resignifie en s'émancipant de la pseudo-subjectivité assignée par le paradigme culturel hégémonique grâce à des usages cognitifs contraires à ceux qui lui ont été culturellement assignés. Cela dit, l'existence du sujet corporel biocritique et esthético-politique est circonscrite à l'expérience esthétique de la négation et de la contradiction esthétique corporalisée, non pas à l'espace et au temps de l'expérience, mais à la capacité de tension esthétique exprimée par la contradiction esthétique de la poïésis en question. De sorte que le sujet qui poïétise son expérience sexuelle à travers une corporalité biocritique et esthético-politique devient un *sujet corporel esthétique*, dans la mesure où ses poïésis sexuelles expriment une tension esthétique vis-à-vis de ce avec quoi elles avaient dans un premier temps établi des liens de contradiction esthétique.

Un sujet corporel hétéronome et moral se différencie d'un sujet corporel esthétique par le fait que le sujet esthétique échappe fragmentairement à la morale identifié au biopouvoir hégémonique et reproductrice/légitimatrice de la sédentarisation épistémologique de celui-ci, en la niant et en la contredisant à travers l'expression d'une autre morale possible, inventée, renouvelée, innovante, alternative mais toujours nihiliste et autocritique, en mouvement esthétique, et toujours dialectiquement en contradiction avec ce qu'elle nie.

La négation et la contradiction, en tant que caractéristiques de la dialectique négative de l'art biocritique, ne rendent pas au sujet esthétique sa liberté poïétique

originale, mais elles permettent à ce sujet corporel biocritique et esthético-politique – qui est aussi inévitablement un sujet social – d'utiliser les éléments qui lui appartiennent ou qui le constituent en tant que sujet social afin de créer esthétiquement une critique et de poïétiser corporellement l'expérience esthétique d'émancipation en tant que sujet critique *à partir de* et *sur* son corps. En d'autres termes, le sujet social se ressent comme un sujet corporel biocritique et esthético-politique *dans* les fragments de sa corporalité et de sa sexualité qui établissent des liens de contradiction esthétique vis-à-vis des usages cognitifs du paradigme du biopouvoir, et *durant* la tension esthétique du lien contradictoire entre les usages cognitifs de sa *corporalité d'affirmation subjective de sujet de désir et de sujet historique* et les usages cognitifs de sa *corporalité hétéronome vis-à-vis du biopouvoir*, une contradiction chargée de nouveaux sens biocritiques et esthético-politiques : la normativité et le symbolisme du biopouvoir, le langage biologique du corps, les usages du corps, les usages du plaisir, « les formes et les modalités du rapport à soi par lesquelles l'individu se constitue et se reconnaît comme sujet »[248], et aussi à partir du corps subjectif chargé de nouveaux sens, de l'espace habité par le corps à travers ces « *pratiques par lesquelles les individus ont été amenés à porter attention à eux-mêmes, à se déchiffrer, à se reconnaître et à s'avouer comme sujets de désir, faisant jouer entre eux-mêmes et eux-mêmes un certain rapport qui leur permet de découvrir dans le désir la vérité de leur être, qu'il soit naturel ou déchu* ».[249]

Dans son œuvre *Les usages du plaisir,* Foucault (1984/1989) a proposé une herméneutique du désir observé à travers les comportements sexuels de l'individu vis-à-vis de lui-même et des autres, afin de comprendre « comment l'individu moderne pouvait faire l'expérience de lui-même comme sujet d'une « sexualité »[250] ; dans le cadre de cette réflexion, il souligne la nécessité de connaître l'historicité des pratiques que l'on prétend interpréter dans leur contemporanéité : « Il était indispensable de dégager auparavant la façon dont, pendant des siècles, l'homme occidental avait été amené à se reconnaître comme sujet de désir ».[251] Sur le plan méthodologique, cette nécessité de prendre en compte l'histoire des formes d'expérience (corporelle, sexuelle, de plaisir) et d'appropriation du sujet appelé à se reconnaître comme sujet de désir équivaut au sein de l'*art biocritique* à l'exercice autocritique de déconstruction de l'historicité des corporalités que l'art intègre à ses processus de production artistique en tant que matériel artistique, permettant ainsi aux volontaires (co)poïétisateurs de révéler la potentialité esthétique de leurs corporalités et comportements sexuels dans un contexte qui leur est hostile. La pensée des féministes, de la théorie *queer*, des poststructuralistes (tels qu'Anthony Giddens, Michel Foucault (1976 et 1984), Judith Butler, Gilles Deleuze, Félix Guattari (1977), Luce Irigaray (1978, 2007 et 2009), Sarah Kofman, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard) s'accorde avec l'esthétique de l'art biocritique découlant de la dialectique négative et de la théorie critique de Theodor Adorno (Heidegger et Franz Hinkelammert) à considérer que l'historicité phallogocentrique et de la différence construite épistémologiquement et cognitivement par la pensée occidentale s'est avérée hostile à la subjectivité du

[248] Foucault, 1984: 13.
[249] Foucault, 1984: 12.
[250] Foucault, 1984: 12.
[251] Foucault, 1984: 12.

sujet. Tous ont observé dans les contextes de la modernité, de la modernité tardive et de la postmodernité cette omission de la subjectivité dans la production rationaliste d'un sujet dématérialisé et décorporalisé, identifiant derrière cette décorporalisation du sujet occidental différentes formes de décorporalisation et de biopouvoir tout au long de l'histoire de cette pensée hégémonique : certaines de ces formes se sont maintenues à différents degrés depuis la philosophie grecque, tels que les paradigmes binaire-hétérosexuel et anthropocentrique-bestial ; d'autres sont apparues comme des métamorphoses de ces derniers, tel que le paradigme rationaliste-abstractionniste, un paradigme hégémonique ayant contribué performativement à la décorporalisation du sujet et que l'on retrouve dans le discours de styles cognitifs hégémoniques au sein des sociétés occidentales comme celui de la science positiviste, structuraliste, etc., dont l'épistémologie néglige et délégitime la capacité *historique* (liée au sens de *sujet historique* de Wittig) de la subjectivité du sujet.

Or l'hostilité de la pensée phallogocentrique occidentale et de la métaphysique binaire-hétérosexuelle envers l'affirmation subjective du sujet n'est pas la seule caractéristique significative du contexte socio-historique – épistémologique et de culture cognitive – observée à la fois par l'esthétique de l'art critique (l'esthétique adornienne) et par la théorie critique du matérialisme et des poststructuralismes et féminismes *queer* des auteurs précités ; en effet, on peut considérer que les manifestations esthétiques de l'art féministe, de l'art *queer*, de l'art d'appropriation et de l'hyperréalisme du XX^e^ siècle ont exprimé une tension esthétique semblable vis-à-vis des paradigmes du phallocentrisme (rationaliste-abstractionniste, binaire-hétérosexuel et anthropocentrique-bestial) hégémoniques au sein de la culture cognitive dominant la pensée occidentale. Par ailleurs, la question de la contemporanéité posée par Foucault dans les années soixante-dix reste entière, dans la mesure où elle présente ses propres mutations et singularités caractéristiques des sociétés contemporaines de la modernité tardive, c'est-à-dire d'un processus de transition entre la modernité et la postmodernité. Car la question de la contemporanéité n'est pas la même dans le contexte des années soixante-dix que dans celui de la deuxième décennie du XXI^e^ siècle, dont l'historicité inclut les quarante années postérieures aux observations philosophiques de Foucault (1976 et 1984), avec toutes les actions critiques, potentiellement esthétiques et acritiques de sujets réels, individuels ou collectifs, de l'art, de la science et d'autres styles cognitifs ayant contribué à la production et reproduction de la pensée occidentale au cours de ces quatre décennies. Cela dit, la réflexion de Foucault sur l'historicité du sujet de désir dans la pensée occidentale est un antécédent qui permet de mieux « comprendre comment l'individu moderne [peut] faire l'expérience de lui-même comme sujet d'une « sexualité » » [252] au sein de sociétés de la modernité tardive. La théorie sociologique poststructuraliste d'Anthony Giddens observe que face au chaos symbolique de cette transition, les discours institutionnalisés du biopouvoir ont tendance à réagir en universalisant et en radicalisant leurs paradigmes hégémoniques (phallogocentriques). L'art féministe et *queer*, l'hyperréalisme et l'art d'appropriation de la deuxième moitié du XX^e^ siècle reflète un sujet qui signe sa subjectivité en établissant des liens de tension esthétique vis-à-vis de ces discours, bien que sa forme poïétique ne soit

[252] Foucault, 1984: 12.

pas encore celle d'une poïésis artistique réalisée par des sujets réels au sein de la réalité, comme ce sera le cas de l'art de la dernière décennie du XXe et de la première du XXIe siècle, une époque charnière qualifiée de « période esthétique » où l'art demeure en quelque sorte un art hyperréaliste ou d'appropriation, mais dont le symbolisme iconologique a cédé la place à la matière et aux formes réelles qui imposent leur présence vivante au sein de l'œuvre d'art. Ce processus d'effacement des frontières poïétiques entre le processus créatif de l'art et le processus actif de la réalité même, qui définit la potentialité esthétique des actions de l'art comme une potentialité esthétique de la réalité même indépendamment de cet art, a été qualifié par Hal Foster de « retour du réel » dans le domaine de l'art d'avant-garde, un phénomène qu'il considère comme une innovation de l'art contemporain. Cela nous renvoie inévitablement à la mise en garde de Giddens face à la radicalisation et l'universalisation des discours institutionnalisés du biopouvoir au sein des sociétés de la modernité tardive, des sociétés en transition, comme toutes les sociétés, certes, mais plus spécifiquement ici entre la modernité et la postmodernité, cette période que l'on qualifie de modernité tardive et qui reflète également à travers l'art les particularités d'un individu capable de se concevoir lui-même comme sujet d'une certaine sexualité. L'esthétique de l'art biocritique s'accorde avec les féminismes *queer* de Butler et Wittig à reconnaître que dans un contexte d'hégémonie phallogocentrique, ce sont les actions des corporalités infériorisées ou exclues par la différenciation binaire hétérosexuelle de cette pensée phallogocentrique (les corporalités abjectes, dénigrées, représentantes du Non-être, et autres « extérieurs constitutifs » de l'économie hétérosexuelle) qui montrent la plus grande potentialité esthétique ; or la potentialité esthétique de ces critiques esthétiques réside dans leur capacité à générer un mouvement esthétique, c'est-à-dire à transformer socio-politiquement la réalité.

Cette potentialité des corporalités exclues ou infériorisées par le biopouvoir hégémonique d'un contexte socio-historique avait déjà été soulignée par d'autres criticismes à différentes étapes historiques de la pensée occidentale, comme c'est le cas du matérialisme historique de Marx, qui selon Wittig a mis en évidence la capacité et le besoin – ou parfois simplement l'intention esthétique – qu'ont les *radicaux* de transformer la réalité, ce qui dans le domaine de l'art peut être comparé à la capacité et au besoin de générer un *mouvement esthétique* afin de pouvoir être reconnu en tant qu'art selon les termes de la théorie esthétique d'Adorno.

> « Dans L'idéologie allemande, Marx et Engels ont développé cette idée [multidimensionnelle de l'exercice critique], en maintenant que les groupes les plus radicaux ont besoin d'affirmer leurs points de vue et leurs intérêts en les présentant comme généraux et universels, une position qui concerne à la fois les points pratiques et philosophiques (politiques) ».[253]

De leur côté, les théories féministes et poststructuralistes observent cette capacité à générer un mouvement esthétique bien au-delà du domaine de l'art, la qualifiant capacité de *révolution moléculaire* (Guatari, 1977) des individus, de capacité de *sujets historiques* (Wittig, 1992/2006), de *sujets de désir* (Foucault, 1976 et 1984),

[253] Wittig, (1992)/ 2006: 73-74.

de *sujets corporels avec des besoins* (interprétation du Prométhée de Marx par Hinkerlammert), etc.

L'expérience individuelle, la capacité d'affirmation subjective ne s'exprime pas seulement à travers les concepts des théories critiques, dialectiques, matérialistes, poststructuralistes, féministes et *queer* de la fin du XXe et du début du XXIe siècle : l'art avait déjà exprimé à sa manière – c'est-à-dire avec des langages non structurés – cette même critique envers le phallogocentrisme, la sédentarisation épistémologique de la différenciation et de la pensée binaire occidentale, et ce dès de début du XXe siècle, par exemple dans les œuvres de Marcel Duchamp.

L'étape contemporaine se différencie du XXe siècle, car on voit affleurer au sein de l'art des deux premières décennies du XXIe siècle une tension esthétique entre criticismes structurés et actions critiques : les frontières entre les styles cognitifs qui exercent une critique s'effacent, l'art s'apparente parfois à un journalisme esthétique désormais considéré comme une science de l'art, qu'il utilise des langages structurés ou non, remplissant ainsi sa fonction de poïésis critique mais aussi de poïésis autocritique ; on voit émerger la figure d'un artiste critique et les sujets réels envahissent avec leurs témoignages vivants (qu'ils soient physiques et corporels ou oraux et biographiques) la scène poïétique de certaines œuvres d'art. La science est démembrée par la réalité, de même que l'art, mais l'art étant par nature enclin au nihilisme et au suicide de ses formes poïétiques, il reconnaît aisément la caducité, la mortalité de ses actions critiques, il aspire au suicide esthétique parce que son esprit nihiliste le pousse à toujours chercher une contradiction esthétique qui puisse revitaliser son être de mouvement, non pas un mouvement quelconque de simple contradiction, mais un mouvement de tension esthétique contredisant ce qui se sédentarise épistémologiquement et ce qui devient prisonnier d'une hégémonie épistémologique, s'émancipant ainsi des sédentarisations aussi bien socio-historiques qu'artistiques. La science est régie par d'autres principes plus résistants au mouvement généré par cette invasion de la vie réelle, où les individus s'approprient leur subjectivité corporellement, une subjectivité qui leur permet de vivre une existence en mouvement, face à l'inévitable secousse de la réalité invasive de la production de connaissance et du chaos produit par « *l'extraction des relations sociales des contextes locaux d'interaction, puis leur restructuration dans des champs spatio-temporels indéfinis* »[254] et qui se traduisent par une indétermination de l'identification, au sein de ce que McLuhan avait qualifié dès les années soixante de *village global* (McLuhan 1962 et 1964), une société post-industrielle où l'information voyage plus rapidement que les êtres physiques. Au cours de cette époque que Castells a pour sa part qualifié d'*Ère de l'information* (Castells, 2001), Giddens souligne l'impérieuse nécessité pour les hégémonies – y compris celle du biopouvoir – de produire des discours universalisants et radicalisants visant à renforcer la légitimité des paradigmes épistémologiques et la culture cognitive qu'ils reproduisent. La radicalisation et l'universalisation de l'affirmation d'un paradigme donné a naturellement pour effet de créer ce que Butler qualifie d'« extérieurs constitutifs », renforçant ainsi les paradigmes phallogocentriques qui légitiment l'exclusion et la différenciation hétérosexuelle ainsi qu'une vision

[254] Giddens, 1995 : 10-11.

« bestiale » de certains individus et de la participation poïétique de leur subjectivité au processus de production identitaire.

Un tel contexte hostile à l'affirmation sexuelle du *sujet de désir* au sein des sociétés de la modernité tardive, a été observé par différentes études sociologiques telle que celle de Michel Bozon, qui constate que « *les normes en matière de sexualité se sont mises à proliférer plutôt qu'à faire défaut, les individus sont désormais sommés d'établir eux-mêmes, malgré ce flottement des références pertinentes, la cohérence de leurs expériences intimes. Ils continuent néanmoins à être soumis à des jugements sociaux stricts, différents selon leur âge et selon qu'ils sont hommes ou femmes* »[255]. Une observation sociologique qui tend à corroborer cette radicalisation de la normativité hétérosexuelle au sein des discours institutionnalisés du biopouvoir phallogocentrique de ces sociétés. Face à cette radicalisation des discours normatifs du biopouvoir, l'art présente au contraire un sujet qui s'affirme subjectivement. C'est également le cas des criticismes féministes, et plus particulièrement de ceux de la théorie *queer*, qui considèrent comme paradigmatique le phénomène de resignification du terme même de *queer* par les mouvements socio-politiques de personnalités « étranges », que Marx aurait sûrement classées dans les groupes radicaux d'une société, mais qui sont néanmoins parvenues à vider ce terme de son sens abject afin de l'utiliser en vue d'une transformation politique à travers la force performative de l'itérabilité de leurs actions critiques et politiquement organisées, générant ainsi un mouvement esthétique de transformation sociale grâce à cette resignification du terme *queer*. Une transformation qui a par la suite été revitalisée par une autocritique structurée du phénomène *queer* telle que la théorisation de la politique *queer* réalisée par Butler, pour ne citer qu'elle. Ce fait social est un phénomène socio-politique qui met en évidence le besoin de transformation sociale, reconnu par Marx chez les groupes radicaux et par Adorno au sein de l'art. Les interprétations de la théorie *queer*, des poststructuralismes et des féminismes théorisés convergent dès lors que les besoins et capacités esthétiques qui caractérisent une action critique visant à transformer la société se manifestent à travers l'affirmation corporalisée du sujet, et sont par conséquent observables sous la forme de comportements sexuels, de corporalités et d'usage du corps.

Wittig par exemple met l'accent sur le besoin – déjà souligné par Marx – qu'éprouvent les groupes radicaux de transformer leur condition, qu'elle définit en termes de transformation sociale de la pensée hétérosexuelle à partir d'un *double mouvement* :

> « *Le processus de destruction consiste en un double mouvement : se détruire soi-même en tant que classe [...] et se détruire soi-même an tant que catégorie philosophique (la catégorie de l'Autre), car demeurer mentalement dans la catégorie de l'Autre (de l'esclave) représenterait une non-résolution en termes de dialectique marxiste.* »[256]

qui permet aux groupes radicaux de s'approprier l'hétérosexualité, afin de générer une conscience de l'oppression :

> « *L'oppression n'est pas seulement une réaction (une lutte) contre l'oppression. C'est aussi une totale réévaluation conceptuelle du monde social, sa totale*

[255] Bozon, 2004 : 15
[256] Wittig, (1992)/2006: 78 y 79.

> *réorganisation conceptuelle à partir de nouveaux concepts développés du point de vue de l'oppression. C'est ce que j'appellerais la science de l'oppression, la science par les opprimé(e)s.* (…) [il s'agit de] *la pratique subjective ultime, une pratique cognitive du sujet* […]. »[257]

Le cas de l'expérience *queer* a démontré la force performative des identités d'affirmation subjective à travers la resignification du langage en tant que pouvoir alternatif visant à retourner le pouvoir contre lui- même, une « resignification » réalisée grâce à la performativité des discours corporalisés d'identités sexuelles (radicales) exclues, infériorisées et considérées comme des « extérieurs constitutifs » de l'économie hétérosexuelle hégémonique au sein de la société occidentale. Cette capacité de transformation sociale à travers un double mouvement est intimement liée à ce que Felix Guattari (1977) a qualifié de *révolutions moléculaires* et que l'esthétique d'Adorno définit comme la loi de mouvement au sein de l'art. Sur le plan théorico-méthodologique, cela permet d'observer de manière structurée la potentialité esthétique de l'*art biocritique* comme étant celle des corporalités impliquées en tant que matériel artistique dans cet art, mais aussi de l'affirmation subjective du sujet, des identités sexuelles et des comportements sexuels qui en tant que fruit de cette affirmation subjective établissent des liens de tension esthétique vis-à-vis des discours radicalisants et universalisants du biopouvoir phallogocentrique institutionnalisé au sein des sociétés de la modernité tardive. Il est également important de redéfinir en termes esthétiques ce besoin qu'éprouvent les « radicaux » de générer une transformation socio-politique de leur propre statut de radicaux, observée par Marx (« les groupes les plus radicaux ont besoin d'affirmer leurs points de vue et leurs intérêts en les présentant comme généraux et universels, une position qui concerne à la fois les points pratiques et philosophiques (politiques). »[258]) La théorie *queer* de Butler conçoit la politique *queer* comme une resignification visant à retourner le pouvoir contre lui-même et à produire des pouvoirs alternatifs, fût-ce à l'aide de ressources impures (« concevoir le pouvoir comme une resignification [, …] réinstaller l'abjection comme le site de son opposition et […] reconcevoir les termes qui établissent et soutiennent les corps qui comptent. »[259]). La théorie de Butler sur l'esthétique *queer* présente un sujet sexuellement discontinu et inachevé, découlant de son observation des identités sexuelles qu'elle qualifie d'« extérieurs constitutifs », considérées comme abjectes par l'économie hétérosexuelle qui légitime ainsi le système binaire de la pensée occidentale hégémonique. Et bien que l'art qualifié de « journalisme esthétique », « l'art d'appropriation » et plus particulièrement l'art qui nous intéresse ici, l'*art biocritique*, envisagent également la discontinuité et l'inachèvement de corporalités et de sexualités nées de l'affirmation subjective, ils présentent néanmoins certaines particularités poïétiques qui pourraient apparaître comme les « extérieurs constitutifs » de ces théories en termes poïétiques. Il convient en effet de prendre en compte l'accent que mettent la critique de Wittig et la théorie esthétique adornienne sur le nihiliste que l'on observe au sein du mouvement esthétique généré par l'art biocritique, un nihilisme très proche de l'idée de destruction multidimensionnelle de « soi-même » évoquée par Wittig : « *se détruire soi-même en tant que classe […] et se*

[257] Wittig, (1992)/2006: 41.
[258] Wittig, (1992)/ 2006: 73-74.
[259] Butler, (1993)/2010: 337.

détruire soi-même an tant que catégorie philosophique (la catégorie de l'Autre) : en termes esthétiques, on peut lire la pensée de Wittig comme un mouvement esthétique fruit de l'affirmation du sujet, ce qui n'est pas incompatible avec la vision *queer* d'un sujet corporel sexuellement discontinu et inachevé ; néanmoins cette discontinuité et cet inachèvement ne seront pas esthétiques s'il ne s'agit que de remplacer le monopole de sédentarisation épistémologique d'un paradigme en un duopole o tripole de paradigmes, etc. Dans le langage de Wittig, la destruction souligne davantage la tension esthétique vis-à-vis de l'essence sédentarisatrice de la pensée occidentale, même s'il s'agit d'un discours politiquement plus risqué. Peut-être sommes-nous là à la frontière entre l'interprétation d'une transformation sociale en tant que mouvement esthétique et celle d'une transformation sociale qui ne serait pas nécessairement esthétique.

L'*émancipation esthétique* est en quelque sorte la spirale dialectique négative d'une poïétique esthétique qui est à la fois critique et autocritique. Adorno qualifie cette spirale de « *phénomène esthétique primordial de l'ambivalence* »[260], et il la définit comme étant la tendance de l'art à nier ce qui, dans chaque réalité, est chosifié et doit par conséquent être nié afin de s'en échapper pour s'émanciper. Ce *phénomène esthétique d'ambivalence* peut être observé à travers l'émancipation corporelle du sujet social afin de devenir un sujet corporel esthétique. La théorie esthétique d'Adorno présente bien souvent l'art comme une émancipation, non pas en soi comme s'il s'agissait d'un état de liberté, mais comme la poïétique nihiliste d'un processus dialectique de négation de tout ce qui est chosifié, chosifiant ou en voie de l'être ; c'est-à-dire de tout ce qui est épistémologiquement sédentarisé ou sédentarisateur. Ainsi l'émancipation corporelle du sujet corporel ou du sujet social décorporalisé est-elle une poïésis de contradiction esthétique entre le modèle esthétique ou *idéal-type* de l'*art biocritique* et le modèle épistémologique du biopouvoir phallocentrique. Cette contradiction offre au sujet un paramètre d'émancipation corporelle, délimité d'un côté par l'*autonomie* et de l'autre par l'*hétéronomie* corporelle du sujet social.

Pour le criticisme de l'*art biocritique*, la sexualité du sujet est un enchaînement entre pulsions primaires et secondaires (bioénergétiques et culturelles) ; de même, pour Adorno l'expérience esthétique est le fruit de l'enchaînement dialectique négatif entre praxis et esprit. Adorno critique la sédentarisation de l'art, que ce soit dans la praxis par l'esprit ou dans l'esprit par la praxis, dans la mesure où c'est la dialectique entre les deux, dans un sens ou dans l'autre, qui permet de s'émanciper de la chosification :

> « *Dans les œuvres d'art significatives, ce qui est sensoriel devient (grâce à la splendeur de leur art) quelque chose de spirituel, de même qu'inversement, l'esprit de l'œuvre confère une splendeur sensorielle à l'individualité abstraite, bien que cela soit indifférent face au phénomène*. »[261]

Néanmoins dans le cas de l'esthétique de l'art biocritique, l'enchaînement correspond à une dialectique négative, contrairement à celui du biopouvoir qui hiérarchise ces liens au sein de l'individu. Cela ne signifie pas pour autant qu'au

[260] Adorno, (1970)/2004 : 27.
[261] Adorno, (1970)/2004 : 27.

sein de la sexualité humaine, la bioénergie corresponde à la praxis et la culture à l'esprit ; l'expression corporelle d'un sujet est au contraire le fruit d'un enchaînement entre praxis et esprit, au sein duquel on peut reconnaître soit un lien de hiérarchisation, soit un lien de dialectique négative (d'esthétique biocritique) entre les usages cognitifs que le sujet social fait de sa corporalité et ceux ce qui lui sont assignés socialement et qui l'identifient au paradigme culturel du biopouvoir.

Dans cette logique, l'émancipation esthétique du sujet corporel décorporalisé par le biopouvoir repose sur un lien de contradiction esthétique qui lui permet d'aspirer à une autonomie cognitive fractionnelle et temporelle, et non pas à une forme d'autonomie cognitive de hiérarchisation sédentarisée entre praxis et esprit ; car la corporalité subjective en ces termes – je me permets d'insister sur ce point – est une capacité cognitive qui enchaîne les deux dimensions au sein de la poïésis de l'expérience sexuelle critique potentiellement esthétique. Cependant, cette liberté poïétique chez le sujet esthétique ne doit pas être confondue avec la liberté instinctive de l'individu, même si toutes deux sont le fruit d'une relation dialectique entre praxis et esprit ; la différence réside dans le fait que le sujet esthétique vit une expérience esthétique parce qu'il remet en cause la prééminence de la praxis.

Or pour s'émanciper et se ressentir comme un sujet esthétique, le sujet social doit nécessairement se servir de sa corporalité socialisée afin de poïétiser une *prise de position* [de contradiction ou de négation esthétique] *face à une réalité*[262] qui soumet sa corporalité en tant que capacité cognitive. L'émancipation corporelle du sujet décorporalisé qui permet à ce sujet de devenir – au moins le temps que dure la tension esthétique de ses contradictions – un sujet corporel esthétique, s'appuie sur l'usage contradictoire ou la négation esthétique des usages cognitifs de sa corporalité socialisée en tant que genre par sa sexualité. L'émancipation esthétique corporelle du sujet décorporalisé peut également être définie comme la négation esthétique des usages cognitifs de sa corporalité et de sa sexualité, de ces usages cognitifs ou pratiques et de ces comportements sexuels qui l'identifient au paradigme culturel du biopouvoir phallocentrique ; en tous les cas cette expérience l'identifie à une œuvre d'art. Adorno écrit à ce sujet : « *L'identité esthétique doit défendre le non-identique qu'opprime dans la réalité la contrainte de l'identité* ».[263] Pour s'émanciper l'art critique a tendance à poïétiser une nouvelle critique avant que la précédente ne commence à présenter des signes de sédentarisation et d'affaiblissement de sa tension esthétique. Il ne le fait pas tant pour s'émanciper que parce que son ontologie le pousse à critiquer et à faire son autocritique. Tandis que pour le sujet, il s'agit d'un choix, ce qui explique que pour lui la contradiction ne soit pas nécessairement suivie d'une reconnaissance ni la reconnaissance d'une contradiction.

Nous avons mentionné les observations de Bozon concernant les difficultés qu'éprouve le sujet à donner une certaine cohérence à ses expériences intimes face à la multiplication des possibilités, ainsi que les réflexions de Giddens sur la radicalisation et l'universalisation des discours institutionnalisés du biopouvoir

[262] Adorno, (1970)/2004 : 24.
[263] Adorno, (1970)/2004 : 13.

phallogocentrique qui délégitiment et dénigrent les identités sexuelles d'affirmation subjective dans le contexte de la modernité tardive, mais quelle est au juste la vision de l'art sur les différentes formes d'affirmation du sujet social, et notamment sur les témoignages physiques offerts par des individus réels (témoignages issus d'affirmations subjectives d'identités sexuelles), et sur l'invasion de l'art par la réalité (ou plutôt par des actions d'affirmation subjective corporalisées par des individus réels), par exemple dans le cas de l'art qualifié de « journalisme esthétique » ou de l'*art biocritique* ?

L'*art biocritique* défend l'idée d'un sujet poïétisateur de son propre « moi », de sa propre « identité sexuelle », un sujet poïétisateur de l'histoire, que Wittig qualifie de « sujet historique » et de « sujet individuel », soulignant ainsi l'interconnexion entre les dimensions personnelles et politiques, ce qui permet d'observer la *potentialité esthétique* des témoignages sur des identités fruits de l'affirmation subjective : il s'agit aussi bien d'une capacité autopoïétique du sujet à affirmer et à produire son « propre moi » et sa propre identité, que d'une capacité à transformer l'histoire à travers la force performative de ce type d'identités et d'actions d'affirmation subjective resignifiant les corps et les corporalités abjectes et bousculant l'ordre social et politique qui sédentarise épistémologiquement leur exclusion et leur infériorité au sein de la métaphysique de la pensée binaire et de l'économie hétérosexuelle hégémonique. Pour reprendre les mots de Wittig :

> « *Pour les femmes, répondre à la question du sujet individuel en termes matérialistes consiste, en premier lieu, à montrer, comme l'ont fait les féministes et les lesbiennes*[264]*, que les problèmes soi-disant subjectifs, « individuels » et « privés » sont en réalité des problèmes sociaux, des problèmes de classe ; que la sexualité n'est pas, pour les femmes, une expression individuelle et subjective, mais une institution sociale violente* ».[265]

Dans ces cas d'identités sexuelles affirmées subjectivement, on constate que la potentialité esthétique d'une critique ne dépend pas nécessairement d'un agent extérieur, tant il est vrai que les poïétisateurs de ces corporalités (sexuelles) potentiellement critiques et esthétiques peuvent mener à bien ce travail d'esthétisation. À ce sujet, Wittig a écrit :

> « C'est notre tâche historique, et pas seulement la nôtre, que de définir en termes matérialistes ce que nous appelons l'oppression, d'analyser les femmes en tant que classe, ce qui revient à dire que la catégorie « femme » et la catégorie « homme » sont des catégories politiques et économiques, qui ne sont par conséquent pas éternelles. »[266]

Pour sa part, l'*art biocritique* a défendu et produit des poïésis critiques envers l'ordre social du biopouvoir, où les sujets (x) réels se vivent comme des sujets individuels corporalisant un idéal-type de sujet(x) esthétique d'une œuvre d'art, en tant que *sujets historiques* de l'intention esthétique, parfois induite, de l'art. Sous la forme de témoignages offerts à l'art, ces actions de négation des corporalités et des

[264] Wittig acentúa el caso de las Lesbiana pero éste puede ser compartido por cualquiera de las identidades afirmadas subjetivamente y consideradas como comunidad Lésbico, Gay, Bisexual, Transexual, Transgénero, Travesti e Intersexual (LGBTTTI).
[265] Wittig, (1992)/2006: 42.
[266] Wittig, (1992)/2006: 38.

sexualités assignées socialement aux membres d'une société destinés à être les reproducteurs corporels (sexuels) de l'ordre social patriarcal et hétérosexuel, cessent d'être considérées – par l'esthétique critique – comme des corporalités potentiellement critiques pour devenir des corporalités esthétiques et politiques, car en ayant été intégrées à l'art – ou à tout autre criticisme ou action critique –, elles génèrent en soi un *mouvement esthétique* sur le plan poïétique et au sein du contexte socio-historique[267] qu'elles représentent et dans lequel s'inscrit le style cognitif (co)poïétisateur d'une nouvelle action critique envers la pensée hétérosexuelle et binaire. Il s'agit d'une sorte de course de relais, où l'art et les théories féministes, *queer* et poststructuralistes, prennent le relais – pas toujours consciemment au sein de l'art – des actions critiques potentiellement esthétiques, revitalisant ainsi cette tension esthétique – préexistante à la poïésis artistique – entre des corporalités abjectes resignifiées comme des corporalités biocritiques et esthético-politiques et les mêmes corporalités abjectes exercées comme de simples reproductrices du sens abject légitimant le biopouvoir phallogocentrique et la pensée hétérosexuelle et binaire.

Potentialité esthétique de l'orgasme et de l'autoérotisme. La construction sociale de l'autoérotisme en tant que capacité poïético-corporelle dénigrée le phallocentrisme s'est traduite par une réprobation basée sur les trois paradigmes phallocentriques (paradigme anthropocentrique ou de la bestialité corporelle ; paradigme binaire-hétérosexuel ; paradigme abstractionniste); dans cette perspective, la masturbation et l'autoérotisme sont considérés comme des pratiques abjectes, des comportements sexuels illégitimes aussi bien pour les sujets correspondant au modèle binaire que pour les sujets exclus de ce paradigme hétérosexuel (les identités LGBTYTI : lesbienne, gay, bisexuel, transsexuel, transgenre, travesti e intersexuel), pour lesquels ce genre de pratique est parfois considérée comme une cause ou une conséquence de leur exclusion. En effet, une certaine tradition victorienne occidentale a eu tendance à faire en sorte que les capacités et les besoins sexuels de l'individu soient systématiquement niés, inhibés ou passés sous silence chez les sujets sociaux classifiés dans le paramètre de la bestialité corporelle du phallocentrisme. Il en va de même de l'autoérotisme en tant que pratique sexuelle considérée comme abjecte au cours de certaines étapes de l'histoire occidentale, une pratique qui a été particulièrement inhibée, réprouvée et dénigrée dans les contextes européens de biopouvoir marqués par cette tradition victorienne.

C'est en raison de l'historicité abjecte de cette pratique qu'il semblerait probablement absurde, pour la plupart des sociétés contemporaines, d'imaginer une connexion empirique et théorique entre la masturbation d'un individu et l'espace public. En effet, au cours de l'histoire récente des sociétés héritières de l'esprit prémoderne et moderne, l'autoérotisme a été considéré comme une

[267] Pour générer ce mouvement esthétique au sein du contexte socio-historique en tant que transformation sociale, le marxisme et le féminisme radical de Wittig soulignent qu'il faut passer du particulier à l'universel : « Dans *L'Idéologie allemande*, Marx et Engels ont développé cette idée, assurant que les groupes radicaux ont besoin d'affirmer leurs points de vue et leurs intérêts en les présentant comme généraux et universels, une position qui concerne aussi bien les points pratiques que philosophiques (politiques). » Wittig (1992)/2006: 73-74.

pratique sexuelle abjecte par l'hégémonie des différents paradigmes phallocentriques de la pensée occidentale. Or la politisation de l'autoérotisme conçue comme un processus micro-révolutionnaire poïétisé par le sujet social efface les frontières spatiales entre les catégories publique et privée d'un ordre social imposé sous forme de morale aux sujets socialisés, soulevant ainsi la problématique de l'action de formation – ou *bildung* – en tant que construction sociale du corps et plus spécifiquement de l'« *effet automatique et sans agent d'un ordre physique et social de part en part organisé selon le principe anthropocentrique* »[268] (ce qui explique la force de la domination qu'il exerce), au sein duquel la participation du sujet social en tant que sujet cognitif est une participation articulatrice de la corporalité du paradigme hégémonique du biopouvoir.

En tant que pratique sexuelle du sujet social, la masturbation a été dénigrée et réprouvée par le phallocentrisme occidental du biopouvoir prémoderne et moderne sédentarisateur et chosificateur. Néanmoins, en tant que pratique sexuelle du sujet corporel considéré comme un sujet cognitif, l'autoérotisme est, de par son caractère de praxis « abjecte » du sujet cognitif, une capacité et un besoin poïétique *potentiellement esthétique*, car elle soulève une contradiction esthétique vis-à-vis des paradigmes du biopouvoir qui la réprouvent en tant que pratique d'une corporalité bioénergético et cognitive subjective/subjectivante.

Dans cette perspective, la pratique sexuelle de l'autoérotisme ne devient une forme poïétique d'expérience d'esthétique pour le sujet social que dans la mesure où cette pratique – en tant que poïétique d'une critique – s'inscrit dans une spirale d'enchaînements critiques qui la critiquent et/ou la déconstruisent esthétiquement, que ce soit à partir de la praxis ou de l'esprit. Dans le cas par exemple du sujet social, celui-ci peut – indépendamment de sa participation à un processus de création artistique – déconstruire son expérience et la critiquer à partir d'une autre praxis critique/autocritique (structurée ou non) correspondant à n'importe quel style cognitif, action individuelle ou collective. Mais il lui est de toute manière indispensable de reconnaître structurellement les éléments avec lesquels sa pratique sexuelle a établi des liens de contradiction esthétique.

Pour qu'un sujet social se ressente comme un sujet de corporalité esthétique, il est nécessaire que sa corporalité et ses pratiques sexuelles soient corporellement critiques et établissent des liens de contradiction esthétique vis-à-vis des usages et des significations que l'ordre social du biopouvoir lui assigne ou attribue. C'est cette historicité en forme de spirale composée de poïésis bioénergétiques subjectivantes enchaînées et d'autocritiques qui constitue la forme esthétique de l'émancipation constante d'un sujet de corporalité esthétique. Dans cette logique, au sein des sociétés héritières du biopouvoir phallocentrique occidental, le sujet social décorporalisé qui se masturbe poïétise effectivement une *praxis* déspiritualisée de son émancipation, mais il ne s'agit pas pour autant d'une émancipation esthétique. Afin de générer une esthéticité biocritique de ses biocritiques corporalisées, il doit faire l'autocritique de sa poïétique, déconstruire la contradiction que poïétisent ses pratiques sexuelles, ou au moins intégrer ses

[268] Bourdieu, 2000 : 38.

praxis à la déconstruction esthétique de la critique envers le sens abject que le biopouvoir attribue aux pratiques sexuelles poïétisées sous forme de critique.

L'émancipation du sujet social n'existe que dans la mesure où sa corporalité s'éloigne de – ou contredit – la corporalité identifiée au paradigme du biopouvoir phallocentrique. Cependant, ce caractère de contradiction vis-à-vis de la corporalité identifiée au paradigme du biopouvoir ne fait pas de l'autoérotisme – ni de n'importe quelle autre pratique sexuelle réprouvée par ce biopouvoir – une pratique émancipatrice de tout sujet social, mais seulement du sujet social hétéronome vis-à-vis du biopouvoir ; il s'agit d'une pratique émancipatrice critique et potentiellement esthétique, mais pas esthétique.

Avec l'autoérotisme ou la masturbation en solitaire, le sujet hétéronome vis-à-vis du biopouvoir ne s'émancipe pas une fois pour toutes de ce biopouvoir, car l'expérience de l'autoérotisme n'est une praxis émancipatrice que dans un contexte socio-historique qui la réprouve ; cela ne confère pas pour autant à cette pratique un caractère esthétique anhistorique ou indépendant du contexte socio-historique au sein duquel elle est poïétisée.

Par exemple, il peut très bien arriver que dans le contexte social de la modernité tardive, la capacité de la masturbation à générer une tension esthétique varie d'une culture à l'autre. On pourrait dire la même chose de l'orgasme, de l'avortement, de la natalité sans contraception, de la circoncision, de la chirurgie de changement de sexe, de la chirurgie esthétique en général, du coït anal, du fait d'uriner dans la rue, etc. Un exemple scientifique est celui des cultures observées par Margaret Mead, au sein desquelles la masturbation publique – en tant que manipulation des organes génitaux sans le sens érotique de l'autoérotisme – n'est pas nécessairement une pratique qui génère une tension esthétique par rapport à l'ordre social de ces cultures. En effet, dans son travail anthropologique, Margaret Mead a observé que chez les peuples autochtones des îles Samoa (étudiés en 1925) ainsi que chez eux des îles de l'Amirauté (étudiés entre 1928 et 1929), la manipulation des organes génitaux au sein de l'espace public était davantage liée à des rituels de construction de la masculinité ou de différenciation des genres qu'à l'érotisation du corps ou à la recherche d'orgasmes. La manipulation des organes sexuels au sein de ces cultures s'apparentait donc plutôt à un acte social ou d'identification culturelle à l'ordre social.

Dans cette optique, la nature ou le caractère de la masturbation en tant que forme poïétique d'une critique esthétique ou potentiellement esthétique varie dans la mesure où l'expérience du sujet – *dans* et *en dehors* du processus de production artistique – est une poïésis qui s'inscrit dans un contexte socio-historique dominé par le biopouvoir qui le dénigre ; dans les contextes phallocentriques, l'autoérotisme et la masturbation sont dénigrés en tant que corporalités abjectes liées au plaisir sexuel et classifiées dans le paramètre de la bestialité phallocentrique. En ce qui concerne les pratiques sexuelles, leur capacité à générer une tension esthétique lorsqu'elles sont pratiquées ou exercées par le sujet social dépend avant tout de l'acceptation construite socialement par le biopouvoir. Car pour qu'une pratique ou un comportement sexuel soit esthétique, il faut non seulement qu'il établisse des liens de contradiction esthétique vis-à-vis de l'usage

ou de la signification que lui attribue le biopouvoir hégémonique, mais aussi qu'il constitue une « prise de décision » de la part du poïétisateur, or cela implique la spiritualisation et l'autocritique de la praxis, qu'il s'agisse d'une autocritique intérieure/extérieure ou structurelle/non structurelle, exercée par exemple dans le cadre d'un processus de poïésis critique ou générée par une autopoïésis d'autocritique.

Dans le cas de l'*art biocritique*, la praxis du sujet est un matériel qui permet au criticisme de faire son autocritique. Ainsi les œuvres de cet art génèrent-elles une historicité en forme de spirale émancipatrice pour l'art lui-même en tant qu'art biocritique ; une spirale au sein de laquelle le sujet social – représenté par les volontaires – peut intervenir poïétiquement afin de s'identifier de plus en plus à l'œuvre et de moins en moins à l'hétéronomie qui séquestre ses capacités cognitives. Il s'agit pour le sujet social du *plaisir*, comme le dit Adorno, qu'offre la possibilité de *disparaître dans l'œuvre d'art*, car « *celui qui disparaît dans l'œuvre d'art est ainsi dispensé de la misère d'une vie qui est toujours insuffisante. Ce plaisir est capable de se réalimenter jusqu'à l'ivresse ; le concept de jouissance n'est pas assez fort pour le décrire* »[269].

L'autoérotisme et l'orgasme sont des corporalités considérées comme abjectes par la pensée occidentale dans la mesure où elles sont associées aux appétits bestiaux attribués dans la philosophie grecque aux catégories *féminines* ou de la *féminité*, cette conception étant le fruit d'une autogenèse masculine fantaisiste, comme lorsque Aristote affirme dans son ouvrage *De l'âme* – il s'agit bien sûr de l'âme de l'homme – que « L'âme est la réalisation (entéléchie) première d'un corps naturel organisé ». Cela implique une hiérarchisation au sein de l'organisation biologisée de l'économie hétérosexuelle hégémonique en Occident, qui considère les catégories masculines comme supérieures aux catégories féminines, et qui évoque l'existence d'une sorte de prison biologique des corps, découlant d'une dualité philosophique conçue par une autogenèse fantaisiste masculine selon laquelle les catégories féminines sont incapables de contrôler leurs appétits « bestiaux », des appétits charnels définis par Aristote comme des indices de la matérialité de l'âme. « *L'âme – naturellement conçue ici comme l'âme d'un homme –court le risque de s'abaisser au rang de femme, puis de bête.* »

Butler et Irigaray montrent bien, à travers leurs lectures des ouvrages de Platon (*Timée*) et d'Aristote (*De l'Âme*) comment la pensée philosophique grecque promeut une forme de réalisation intellectuelle dont les catégories sont des outils d'analyse philosophique ayant le pouvoir performatif de légitimer cette hiérarchie hétérosexuelle excluante et de justifier une prétendue supériorité de l'homme sur la femme, écartant toute autre forme de corporalité et toute possibilité d'une éventuelle hétérogénéité des identités sexuelles. Cette vision enferme les membres d'une société dans une sorte de prison hétérosexuelle biologisée, au nom d'une normalité sociale hiérarchisée où le rôle de la femme est infériorisé, et dont sont exclues toutes les autres identités sexuelles qui ne peuvent s'identifier ou qui réussissent à s'affranchir du modèle hétérosexuel.

[269] Adorno, (1970)/2004 : 26.

Il convient toutefois de souligner que cette notion de prison corporelle n'est pas une caractéristique générale applicable à l'ensemble des membres d'une société ordonnée hétérosexuellement par la pensée philosophique grecque : elle concerne avant tout les appétits charnels que Platon identifie particulièrement à la féminité (la matière des passions ingouvernables) et aux animaux (les « bêtes »), même s'il considère qu'il existe également un risque dans le corps de l'homme (dans la matière de la masculinité). Mais si ce risque menace toute matière, la notion de prison concerne exclusivement les femmes et les animaux, chez qui la passion est considérée comme ingouvernable. Par ailleurs, si l'homme possède – comme le dit Platon – la faculté de maîtriser et de gouverner ces « indices de la matérialité de l'âme » afin d'éviter de « s'abaisser au rang » de la femme ou de la bête, la performativité de ce discours de Platon se traduit par une hiérarchisation intellectuelle plus vaste, qui suggère : a) une supériorité de l'homme dans sa capacité intellectuelle de gouverner les appétits du corps ; et b) une infériorité intellectuelle non seulement de la femme et de la bête, mais aussi de toutes les autres formes d'identités corporelles inclues quelque part dans ce *paramètre de bestialité corporelle phallogocentrique* délimitée par la femme et par les animaux, c'est-à-dire toute l'hétérogénéité des corporalités qui ne sont pas identifiées à l'homme, comme c'est le cas de l'homosexualité et du lesbianisme historiquement considérés comme abjects par la médecine occidentale, ou de toutes les autres sexualités considérées comme « déviantes » non seulement par la médecine mais aussi par la psychologie.

De sorte que c'est ce paramètre de bestialité qui définit les corporalités abjectes en Occident, considérant l'autoérotisme et l'orgasme comme des expressions corporelles qui rapprochent tout corps humain de la bestialité. La différenciation ne porte pas que sur la capacité intelligible à gouverner et maîtriser les appétits charnels, exclusivement réservée aux hommes : un autre trait caractéristique de cette pensée occidentale anthropocentrique consiste à rejeter les appétits charnels en tant que source de connaissance et à considérer les corporalités liées aux plaisir sexuel comme abjectes, et par conséquent comme des poïétiques cognitives illégitimes ne pouvant produire que des connaissances illégitimes car « bestiales ».

La « bestialité » des appétits charnels et des expériences corporelles de plaisir sexuel est un concept qui traduit un profond un mépris envers la production de connaissance découlant de l'expérience de ce plaisir et envers l'intervention subjective d'identités sexuelles différentes, un mépris et une certaine appréhension face à une poïétique qui impliquerait une immense hétérogénéité sexuelle, ingouvernable par l'ordre hétérosexuel établi. Le désir d'orgasme correspond à l'un de ces appétits considérés comme bestiaux, qui peut être connu par tout un chacun à travers l'autogenèse poïético-corporelle de pratiques telles que l'autoérotisme.

La potentialité esthétique de l'autoérotisme en tant que forme poïétique d'une critique corporalisée envers le phallogocentrisme réside précisément dans le fait qu'elle nie le paramètre de la bestialité issu des catégories de la philosophie grecque classique, des catégories reproductrices dont le pouvoir performatif sert essentiellement à sédentariser épistémologiquement l'hégémonie philosophico-politique de l'hétérosexualité en Occident.

L'autoérotisme, en tant que poïétique centrale d'une œuvre d'art biocritique dans un contexte d'hégémonie phallogocentrique, nie les arguments phallogocentriques en faisant valoir que le « risque » attribué aux expériences cognitives du plaisir sexuel et à l'autoexploration ou autoconnaissance corporelle, est avant tout un « risque » qui menace l'ordre épistémologique hétérosexuel, un ordre qui assure sa sédentarisation épistémologique à l'aide de la performativité de corporalités ordonnées par une vision de l'être humain héritée de la philosophie grecque classique, identifiée à tout ce qui n'est pas considéré comme « bestial », c'est-à-dire aux « corps naturels organisés » par l'intelligibilité masculine, qui a défini en Occident un ordre « naturel » hétérosexuel et hiérarchisé au sein duquel l'homme est l'unique juge en raison de sa supériorité sur la femme.

L'autoérotisme est une expérience corporelle potentiellement esthétique pour l'art, dans la mesure où il corporalise la critique envers le phallogocentrisme en faisant valoir que les soi-disant « risques » de l'autoexploration menacent avant tout la sédentarisation épistémologique de l'économie hétérosexuelle excluante du phallogocentrisme occidental, et en faisant valoir que l'autoérotisme en tant que poïétique cognitive matérialisatrice de l'« autogenèse et de la fantaisie autoconstitutive » de la connaissance est une capacité corporelle et cognitive partagée par tous, par les hommes mais aussi par tous les autres membres d'une société qui s'expriment à travers les corporalités performatives d'un raisonnement d'autonomie intellectuelle. L'Œuvre multiorgasmique reconnaît l'autoérotisme comme une capacité cognitive appartenant à tous, niant ainsi l'exclusivité masculine de l'autogenèse cognitive de l'intelligibilité et de la gouvernabilité de « soi-même ». L'orgasme et la masturbation en tant que autoérotisme sont corporalités classifiables psychologiquement comme des *corporalités biocritiques proches (par le cote politique) mais différents (par le coté esthétique) des corporalités classifiés comme de la connaissance construite et autopoïétisée* (le plus haut niveau d'autonomie cognitive selon les paramètre des niveaux de raisonnement et d'apprentissage proposés par William Perry[270]), et de *corporalités postconventionnelles orientées vers des principes éthiques universels*, en dialectique avec *la poïétique performative d'identités sexuelles propres,* les plus hauts niveaux d'autonomie selon les paramètres de raisonnement moral et d'éthique communicationnelle de Kohlberg (1971) et Habermas (1985, 1989 et 1991) appliqués au comportement corporel (des paramètres déjà décrits plus haut dans ce même chapitre).

En définissant l'autoérotisme comme une pratique sexuelle abjecte, la culture moderne occidentale de tradition victorienne et bourgeoise a par là même occasion délégitimé le sujet social en tant que co-poïétisateur de connaissance en général, mais aussi et surtout de connaissance *à partir du* corps et *sur* le corps. Ainsi, le plaisir sexuel et l'autoérotisme en tant que méthodes de production de connaissance ont été relégués au rang de capacités cognitives abjectes, qu'il s'agisse de la capacité de *sentir* ou de *créer* du plaisir sexuel.

On peut faire un parallèle entre cette chosification du sujet qui reproduit une vision abjecte du plaisir sexuel et de l'autoérotisme, et la réflexion de Feyerabend sur la capacité à voir et à croire en Dieu :

[270] Perry in Field Belenki, M., Clinchy B., Goldberger N., Tarule, J., 1986 : 15-16.

"[Si] (...) *l'on a été éduqué pour croire en un Dieu qui non seulement a créé l'univers, mais qui est également présent dans cet univers afin de nous protéger et d'assurer la continuité de l'existence, on ne verra plus une disposition d'objets matériels, mais une partie de la création divine, et notre sentiment de crainte se transformera en une perception objective des éléments divins qui se trouvent dans la nature* »[271].

L'analogie que l'on pourrait faire serait la suivante :
"[Si] (...) *l'on a été éduqué pour croire en notre corporalité en tant que capacité et besoin cognitif autopoïétique, qui nous permet de créer du plaisir sexuel et qui est présente dans l'univers rationnel et corporel afin de nous protéger de la sédentarisation épistémologique et d'assurer la discontinuité des hégémonies – anthropocentriques, binaires, hétérosexuelles et rationnelles – sur l'existence corporelle et de l'esprit humain, on ne verra plus notre corps comme une disposition de « caractéristiques physiques » correspondant à une normativité d'un unique univers (hétéro)sexuel préexistant à notre existence, et notre sentiment de crainte se transformera en une perception subjective des éléments poïético-corporels émancipateurs de l'existence individuelle indépendamment du contexte de biopouvoir socio-historique dans lequel ils s'inscrivent ; car ces éléments du corps et de l'esprit des individus sont liés à l'univers en dialectique négative avec un « faux cosmos » construit socialement et légitimé par le biopouvoir* ».[272]

Avec cette analogie, le criticisme de l'*art biocritique* invite à concevoir la corporalité « abjecte » – dans ce cas l'autoérotisme – comme une condition découlant des paradigmes épistémologiques qui socialisent le sujet social et le poussent à adopter une certaine attitude cognitive, que Feyerabend qualifie d'« attitude paradigmatique » lorsqu'il explique dans le texte susmentionné que pour voir Dieu il faut avoir été socialisé afin d'acquérir la capacité et le besoin cognitif qui nous permet non seulement de le voir, mais aussi de vouloir le voir. On pourrait poursuivre l'analogie en affirmant que pour éprouver du plaisir sexuel, et pour se voir comme un poïétisateur et non comme un reproducteur de connaissance corporelle, il faut avoir été construit comme un sujet poïétisateur et co-poïétisateur et avoir acquis ce besoin d'exercer sa capacité cognitive à partir de sa propre corporalité, afin de pouvoir et vouloir co-poïétiser et autopoïétiser cette connaissance corporelle, et forger son propre *moi*.

Ainsi les formes épistémologiques qui socialisent le sujet se traduisent-elles en capacités et en besoins cognitifs de l'individu socialement construit comme un sujet social. Cela ne signifie pas pour autant que la construction sociale confère au sujet la capacité ou le besoin de connaître.
En matière de corporalité humaine, le criticisme de l'*art biocritique* estime que les capacités et les besoins cognitifs de la corporalité qui se manifestent à travers les pulsions sexuelles bioénergétiques sont des capacités et des besoins innés de l'être humain, susceptibles d'être plus ou moins développés en fonction de l'épistémologie qui domine l'enculturation de l'individu. C'est pourquoi cet art parle d'une séquestration épistémologique de l'expérience, car comme le dit Feyerabend: « *Pour voir les dieux, il faut des hommes convenablement préparés. Les galaxies ne disparaissent pas quand disparaissent les télescopes. Les dieux ne*

[271] Feyerabend, 1984 : 202.
[272] Analogie du texte de Feyerabend, 1984 : 202.

disparaissent pas quand les hommes perdent l'habileté d'entrer en contact avec eux ».[273] Ce que l'on pourrait adapter de la manière suivante :

> « *Pour se voir comme un créateur de connaissance corporelle, il faut des individus convenablement préparés. Le plaisir sexuel ne disparaît pas quand on dénigre l'autoérotisme. La capacité poïético-corporelle ne disparaît pas quand les individus perdent – ou n'exercent plus – l'habileté d'entrer en contact avec elle ; il s'agit alors d'une capacité cognitive socialement inhibée mais latente, qui a besoin d'être émancipée*. »[274]

Dans cette perspective, les pulsions bioénergétiques de la sexualité humaine ne disparaissent pas quand les hégémonies épistémologiques ne socialisent pas les capacités cognitives dont les sujets ont besoin afin de reconnaître l'existence de ces pulsions et de les utiliser, même si elles sont conditionnées par les formes cognitives de corporalité humaine enculturées chez ces sujets sociaux afin de définir leur identité sexuelle et/ou de genre.

Toutefois, malgré cette construction sociale que dénonce Feyerabend, et en s'appuyant sur les théories de ce penseur, l'*art biocritique* observe que le biopouvoir est incapable d'exercer une domination totale sur les corps. Cette incapacité est inversement proportionnelle à la capacité subjective et humaine du sujet social de se rebeller face aux assignations sexuelles et corporelles de sa construction sociale. C'est pourquoi l'*art biocritique* crée également des liens de tension esthétique vis-à-vis du paradigme de cette construction sociale en cristallisant les exceptions à l'aide de l'autopoïétique de l'individu et de l'affirmation subjective de son propre *moi* et de sa propre identité sexuelle.

Art biocritique ou biocriticisme n'utilisant pas de témoignages corporels. On peut parler d'un criticisme et/ou un art critique envers le biopouvoir en'utilisant pas de témoignages. Dans ce cas, celui de l'art qui établit des liens de contradiction avec le symbolisme ou la normativité de l'économie hétérosexuelle sans avoir recours à des témoignages et vécus biographiques, corporaux, oraux, ou documentaires sur les corporalités et les identités sexuelles subjectives/subjectivantes des victimes de l'exclusion de ce pouvoir que l'art critique, on parle d'un art dont l'esthéticité peut également être déconstruite afin de déterminer qu'il s'agit bien d'un art esthétiquement critique dans la mesure où il possède les trois capacités esthétiques de l'art critique, ce qui signifie qu'il établit des liens de contradiction, de négation et de tension esthétique vis-à-vis de a) *ce biopouvoir qu'il* critique ; b) *ce avec quoi* il critique ; c) la position *à partir de laquelle* il critique ; d) *ce qui critique la même chose* que lui ; et d'autres liens du processus esthétique. Cependant on ne peut toutefois pas considérer qu'il s'agit là d'*art biocritique.*

Art biocritique ou biocriticisme utilisant de témoignages corporels. L'*art biocritique* est un art qui coproduit un idéal-type à travers des témoignages induits par les artistes sur des éléments potentiellement esthétiques de la réalité, ou qui

[273] Feyerabend, 1984 : 200.
[274] Analogie du texte de Feyerabend, 1984 : 200.

récupère directement les témoignages potentiellement esthétiques d'expressions spontanées dont les artistes ont reconnu la potentialité esthétique des vécus et témoignages des biographies (corporelles et sexuelles) antagoniques au biopouvoir hegemonique au sein d'une determinée réalité socio-historique.

Puis, lorsque l'art biocritique établit un lien avec un témoignages des corporalités et sexualités de potentialité esthétique en vue d'une critique, il doit établir ce lien en la critiquant et non se contenter d'utiliser le langage artistique dans le seul but de « diffuser », « retransmettre », « communiquer » ou « illustrer » les objets épistémologiques des autres discours ; car ce type de subordination de l'art à l'exercice critique des autres styles cognitifs enferme l'art dans une relation hiérarchisée. Dans ce cas spécifique, lorsque le langage artistique est utilisé pour *illustrer* des critiques de la science comme une simple extension de cette critique ou comme un « moyen de divulgation médiatique », alors le langage artistique est réduit au rôle de *média*, et l'œuvre à celui d'*illustration*, de *vulgarisation* ou de *traduction en image* de ce qui a été observé par l'autre discours, et par conséquent il ne s'agit pas d'une œuvre d'art biocritique ; car la critique fait partie intégrante de l'ontologie de l'art biocritique, qui le pousse à établir des liens de contradiction esthétique vis-à-vis d'autres critiques, d'autres langages critiques ou d'autres expériences et corporalités critiques.

Pour l'art biocritique, toute poïésis plastique découlant d'une analyse scientifique comme si elle faisait partie de cette méthodologie scientifique n'est pas de l'art critique. Cela signifie que l'art biocritique ne peut – pas plus que tout autre art critique – être une simple illustration de la science, tout simplement parce que la science ne partage pas les principes ontologiques de l'esthétique de l'art critique. En effet, il est dans la nature esthétique de l'art biocritique de ne pouvoir se contenter d'être la simple illustration d'une autre critique, car l'art biocritique est un criticisme qui tend à construire une historicité à travers la critique et la contradiction esthétique, et qui ne peut par conséquent se limiter à être l'extension ou l'illustration d'une autre critique.

Les corporalités que reconnaît concrètement l'*art biocritique* et auxquelles il peut appliquer sa méthode de déconstruction de l'esthétique de l'expérience sexuelle humaine sont les suivantes :

a) *Corporalité « acritique »* poïétisée par l'individu au comportement sexuel et corporel hétéronome vis-à-vis du biopouvoir.
b) *Corporalité potentiellement esthétique* poïétisée par l'individu réel qui établit des liens de contradiction avec le comportement sexuel et corporel hétéronome vis-à-vis du biopouvoir.
c) *Corporalité esthétiquement biocritique au sein de l'art* : à travers un témoignage induit ou spontané de la *Corporalité potentiellement esthétique* (poïétisée par des individus réels aux corporalités abjectes, exclues et infériorisées par le biopouvoir hégémonique du phallogocentrisme patriarcal) elle établit des liens de contradiction esthétique avec la *corporalité hétéronome vis-à-vis du biopouvoir* et/ou avec la *corporalité potentiellement esthétique*, en produisant un mouvement esthétique au sein

de : a) *ce qu'elle* critique ; b) *ce avec quoi* elle critique ; c) la position *à partir de laquelle* elle critique ; d) *ce qui critique la même chose* qu'elle ; et d'autres liens du processus esthétique. On ne peut toutefois pas considérer qu'il s'agit là d'*art biocritique*. Dans certains cas, ces corporalités sont vouées à l'exclusion et à la non-existence, leurs actions critiques et potentiellement esthétiques donnent une visibilité à leur mode de vie considéré comme marginal, inadapté socialement, voire même nuisible à la société et à ses membres. Ces actions critiques potentiellement esthétiques sont poïétisées par des identités individuelles ou collectives « abjectes » associées aux notions de « Non-être » (Wittig, (1992)/2006) et de « non-existence » des corps qui « ne comptent pas » (Butler, (2002)/2010) au sein de l'économie sexuelle hétérosexuelle du pouvoir hégémonique et phallogocentrique. Or ces actions, loin de reproduire leur invisibilité ou leur marginalité, la nient, en imposant leur présence et en les intégrant à la réalité socio-historique à travers leur itérabilité bucolique, de manière parfois spontanée, parfois organisée. Néanmoins ces actions critiques ne se transformeront pas en actions esthétiquement critiques si elles ne parviennent pas à établir un lien entre leurs poïésis d'autocritique et leurs actions critiques. C'est ce qui arrive par exemple quand elles se limitent à poïétiser une tension esthétique vis-à-vis de la sédentarisation épistémologique qui les marginalise, mais sans analyser du point de vue du matérialisme historique le biopouvoir hégémonique qui les marginalise et les sédentarise épistémologiquement en tant qu'« extérieurs constitutifs » de l'ordre social légitime. Car seule cette reconnaissance matérialiste historique de la reproduction sociale de leur propre marginalité leur permettrait de reconnaître également la capacité de leurs actions à générer des liens de tension esthétique vis-à-vis des hégémonies et des idéologies dominantes que l'art critique. Or c'est à ce besoin esthétique de reconnaissance autocritique de l'historicité de l'épistémologie qui les marginalise, qui les exclut, les invisibilise et/ou délégitime leur existence, que l'art, la science et tout autre style cognitif ou criticisme, peuvent répondre en critiquant l'action spontanée des identités/corporalités « qui ne comptent pas » aux yeux du pouvoir hégémonique, générant ainsi un mouvement esthétique et contribuant à ce que la potentialité esthétique que génère spontanément leur existence au sein de la société se transforme en action esthétiquement critique établissant des liens de contradiction esthétique vis-à-vis d'autres criticismes.

Par ailleurs, pour l'art biocritique les corporalités potentiellement esthétiques ou esthétiquement critiques n'existent qu'en fonction de leur relation dialectique avec la corporalité hétéronome vis-à-vis du biopouvoir, car si l'on ne reconnaît pas cette *corporalité du biopouvoir* au sein de la corporalité de l'individu réel, il est impossible de créer une tension esthétique pour la critiquer. Dans cette perspective, on peut affirmer que l'application de la *Méthode de déconstruction esthétique du biocriticisme* à une expérience sexuelle ou corporelle de l'individu dépend de la reconnaissance de l'existence de la corporalité du biopouvoir. De fait, cette reconnaissance socio-historique de la corporalité et de la sexualité du biopouvoir constitue la première étape de la *Méthode de déconstruction esthétique du biocriticisme.*

Dans l'exercice critique de l'art biocritique, il existe deux genres d'idéal-type esthétiques : a) l'idéal-type inventé, souvent hyperbolique, s'inspirant des aspects potentiellement esthétiques de la réalité ; et b) l'idéal-type basé sur des témoignages d'éléments potentiellement esthétiques présents au sein de la réalité ; ce dernier est l'idéal-type de l'*art biocritique* qui critique à l'aide de témoignages corporels et biographiques dans le cadre des Œuvres multiorgasmiques. Ces deux idéaux-types ont une capacité critique, mais ce qui caractérise le second c'est l'intégration de témoignages au sein des poïésis critiques de l'art, parfois en tant que matériel esthétique du processus artistique, parfois en intégrant les poïétisateurs de ces témoignages, représentants des corporalités abjectes et des identités sexuelles exclues par le pouvoir phallique en tant que matériel et poïétisateurs potentiellement esthétiques justement parce qu'ils sont considérés par le système épistémologique phallogocentrique comme dépourvus des attributs phalliques valorisés par le patriarcat occidental.

Types de témoignages des actions biocritiques au sein de l'art biocritique.

a) **Témoignage *induit* par l'art.** Pour l'*art biocritique*, le travail ethnographique au sein du processus créatif peut être induit par l'artiste, qu'il s'agisse de sa propre corporalité ou de celle d'autres individus réels. Il s'agit d'un travail critique de l'artiste qui va bien au-delà des méthodes de récupération d'information à travers les différents entretiens, les enquêtes et les observations, et qui implique également la récupération des témoignages physiques ou oraux à l'aide desquels cet *art biocritique* est poïétisé.

   L'expérience corporelle critique potentiellement esthétique *induit* par l'art critique est une co-poïésis nihiliste de l'artiste et des volontaires qui se poïétise « jusqu'aux ultimes conséquences » de ce qui est « nécessaire ». Pour l'*art biocritique*, les témoignages ne sont pas nécessairement oraux (entrevues, histoires personnelles, enquêtes, etc.), mais ils sont nécessairement corporels. Cela a notamment été le cas avec les *Campagnes multiorgasmiques*, qui ont été menées dans l'intention de créer l'Œuvre multiorgasmique *collective*, afin de rassembler des témoignages corporels et oraux de l'affirmation subjective de sujets réels en tant que *sujets de désir* et *sujets historiques* ; des témoignages d'individus réels qui se sont solidarisés avec les revendications de l'œuvre visant à légitimer leur droit au plaisir sexuel et à l'autoérotisme.

   C'est également le cas de l'œuvre intitulée « A mi hermana. De moribundas y esperanzadas » (« *A ma sœur. Moribondes et pleines d'espoir* »), dans laquelle l'artiste a utilisé le témoignage physique et oral de l'appropriation corporelle d'une femme moribonde confrontée à la douleur psychologique et physique de la maladie. Cette œuvre a été créée à l'aide d'un témoignage corporel (des cheveux) et d'un témoignage oral, offerts par cette personne sept jours avant sa mort. Un autre exemple est celui de l'œuvre intitulée « Hémorragie collective » qui utilise des témoignages oraux et physiques (fluides corporels) d'individus réels, ces fluides considérés par le biopouvoir comme « abjects ».

Tous ces exemples reflètent le lien de l'art critique avec les identités/corporalités qui parce qu'elles sont abjectes aux yeux du phallocentrisme, pourraient être considérées comme des identités/corporalités *queers*. C'est le cas de l'Œuvre multiorgasmique collective, mais aussi de tout *art biocritique* dont les processus incluent le matériel ou la poïésis même des témoignages induits par l'art : des témoignages (physiques et/ou oraux) d'affirmations subjectives corporalisées qui représentent des identités exclues par le biopouvoir hégémonique que cet art critique, revendiquant les poïésis de l'expérience d'un individu réel en tant que « moi poïétisateur » et non plus que « moi reproducteur » ; des témoignages d'affirmations subjectives dont la potentialité esthétique réside dans le fait qu'il s'agit d'expériences poïétisées – des témoignages offert à l'art – par des représentants réels d'identités du « Non-être », dont la non-existence sociale et/ou l'exclusion est critiquée par l'art en question.

Tous ces exemples soulignent l'indispensable présence de la corporalité au sein des poïésis de l'art critique envers le phallocentrisme, tout en mettant en évidence un autre principe fondamental pour l'expérience d'esthétique des poïésis des témoignages induits : le fait qu'ils soient corporalisés, que toutes les expériences critiques potentiellement esthétique de cet art soient nécessairement des expériences corporalisées par des individus réels. Même lorsqu'elles sont induits, leur poïésis implique toujours une poïétique corporelle, soit de l'artiste, soit de l'autre quel qu'il soit et/ou de tous ceux qui sont impliqués dans le processus créatif de l'œuvre en tant que co-poïétisateurs de ces corporalités potentiellement esthétiques.

Pour reprendre l'exemple de l'Œuvre multiorgasmique *collective*, la proposition de l'artiste dans cette œuvre a consisté à inciter les participants à créer un témoignage ayant en quelque sorte valeur de preuve corporelle de leur expérience (leurs fluides séminaux ou vaginaux recueillis sur un mouchoir en papier), tout en laissant à chacun le choix de créer ce témoignage à sa manière. Il en est résulté des témoignages créés à l'aide de différentes méthodes de masturbation, certains volontaires ayant même modifié le support en lui préférant une serviette jetable, du papier hygiénique, etc. Quoi qu'il en soit, toutes ces variantes reflètent un comportement sexuel et une corporalité de l'individu réel qui ne relèvent pas d'une expérience fictive, de sorte qu'en dépit de la réprobation que cette méthodologie peut inspirer à l'orthodoxie scientifique, pour le criticisme de l'*art biocritique*, le fait de poïétiser des fenêtres ethnographiques de l'esprit poïétique de l'individu réel est un moyen esthétique permettant aux criticismes scientifiques structuralistes d'exercer une autocritique et d'observer une réalité qui échappe d'ordinaire à son angle d'observation, la réalité d'une force performative d'affirmation subjective corporalisée et d'une sexualité humaine que les criticismes radicaux et poststructuralistes (Marcuse et Reich), féministes et adeptes de la théorie critique (Butler, Wittig, Irigaray, Young, etc.) considèrent comme une capacité poïétique de l'individu à s'émanciper corporellement.

D'une manière générale, les témoignages induits par l'art peuvent porter sur la propre corporalité de l'artiste ou sur celle d'autres individus réels, qui ne sont

pas forcément des artistes mais qui sont impliqués dans le processus créatif en tant que co-poïétisateurs de l'art. Dans le cas des témoignages de corporalités abjectes induits par des artistes sur leur propre corps, on peut mentionner l'exemple de l'artiste mexicain Héctor Falcón, et particulièrement de son œuvre intitulée *Métabolisme altéré* (1999), une œuvre composée de témoignages visuels et narratifs du processus de transformation physique vécu par l'artiste qui a suivi un régime riche en protéines et en stéroïdes, accompagné d'exercices d'aérobic et de musculation dans un gymnase. Les témoignages de sa transformation corporelle sont composés de photographies et de notes quotidiennes décrivant ce processus, ainsi que de vidéos et d'une série de dessins des appareils de musculation réalisés par l'artiste lui-même d'une main tremblante juste après avoir soulevé des poids, sans oublier un carnet où il décrit ses exercices quotidiens et fait part de ses observations tout au long de ce processus qui a duré 49 jours.

[IMAGES D'AUTEUR PAS DISPONIBLES SUR LA VERSION D'INTERNET]

Un autre exemple d'expérience critique induit par l'artiste est celui des œuvres de l'artiste Orlan : en février 2005, Orlan a présenté une performance dans laquelle elle subissait pour la neuvième fois une chirurgie esthétique dans un bloc opératoire installé – à la manière d'un théâtre ouvert – au Palais de Tokyo à Paris, dans le cadre d'un processus créatif qu'elle a elle-même qualifié esthétiquement de « métamorphose culturelle », expliquant que l'objectif de sa poïésis était de devenir elle-même une œuvre d'art, en utilisant son propre corps comme matière première de sa création.

[IMAGES D'AUTEUR PAS DISPONIBLES SUR LA VERSION D'INTERNET]

L'artiste a ainsi fait « sculpter » son visage afin de ressembler à la Vénus de Botticelli ou à la Joconde, en expliquant ainsi sa démarche : « *J'ai utilisé la chirurgie esthétique pour en faire autre chose qu'une quête de rajeunissement et pour démontrer que la beauté n'a pas toujours une belle apparence… Notre corps n'appartient qu'à nous et personne d'autre n'a le droit de nous dicter quelle doit être notre apparence* »[275]. Or si l'on souhaitait déconstruire la pratique de la transformation corporelle à l'aide de la chirurgie esthétique – une pratique qu'Orlan qualifie, dans le contexte de l'art, de *métamorphose culturelle* – en tant qu'expérience esthétique critique envers le phallocentrisme, il faudrait alors faire la distinction entre le témoignage induit par l'artiste et le témoignage non induit et observé par l'artiste critique dans la vie quotidienne de l'individu réel. Théoriquement, la distinction réside dans le fait qu'une expérience d'esthétique critique induit et poïétisée dans le cadre d'un processus créatif d'*art biocritique* – qu'elle soit poïétisée par l'artiste ou par l'individu réel volontaire – établit des liens de contradiction non seulement avec la corporalité hétéronome vis-à-vis du biopouvoir, mais aussi avec la corporalité critique spontanée et non induit observée chez l'individu réel ; tandis que la corporalité critique non induit et observée dans la vie quotidienne du sujet n'établit de contradiction – non encore esthétique – qu'avec la corporalité hétéronome vis-à-vis du biopouvoir. Il convient néanmoins de souligner que pour l'*art biocritique*, la critique structurée fait partie intégrante de sa loi de mouvement, ce qui n'est pas nécessairement le cas de tout art portant sur le corps ou utilisant la corporalité comme matériel créatif. En effet, l'art biocritique considère que les expériences critiques poïétisées par de nombreux artistes ayant utilisé la poïétique corporelle afin de faire de l'art sont tout aussi inconscientes de la contradiction esthétique ou potentiellement esthétique qu'exerce leur poïétique vis-à-vis du paradigme culturel du biopouvoir, que ne le serait les expériences de n'importe quel individu réel qui utiliserait son corps en contradiction vis-à-vis de ce même biopouvoir sans véritable intention critique. En résumé, une corporalité esthétiquement critique *induit* peut s'apparenter à une corporalité esthétiquement critique *non induit* ; peu importe que cette dernière soit structurée à l'aide du langage scientifique ou non, du moment qu'elle établit un lien de contradiction esthétique et qu'elle produit une tension esthétique vis-à-vis de la critique qui la précède.

[275] Anonyme, 2005. « Une Artiste française cherche à être une œuvre d'art ». Article publié sur le site internet www.esmas.com, le 24 février 2005. Consulté le 9 décembre 2010 sur le site : http://www.esmas.com/noticierostelevisa/investigaciones/428186.html

b) Témoignage critique *induit* par un criticisme non artistique. Les témoignages induits des corporalités abjectes peuvent être utilisés par un criticisme non artistique. Cette méthode de prendre ou demander donation volontaire des témoignages corporels et oraux des corporalités (abjectes) pourrait donc être utilisée par des anthropologues, des ethnographes, des sociologues, des psychologues ou des chercheurs de tout autre domaine de la connaissance s'intéressant aux formes critiques de la corporalité humaine. Néanmoins pour ces scientifiques, utiliser la méthode de déconstruction esthétique du criticisme de l'art critique reviendrait à mener leur travail de terrain « jusqu'à ses ultimes conséquences », c'est-à-dire à aller au-delà des méthodes utilisées, légitimées et validées scientifiquement par l'hégémonie épistémologique qui structure la connaissance générée dans le cadre de leurs recherches. La proposition du criticisme de l'art biocritique consiste par conséquent à esthétiser le travail de terrain de la science: il s'agit en résumé de critiquer la méthode scientifique à l'aide d'outils créatifs et poïétisés par le chercheur.

L'esthétisation du travail de terrain implique la création de témoignages corporels et narratifs à partir de l'utilisation d'outils créatifs permettant de recueillir des informations ethnographiques sur la corporalité de l'individu réel, ou du chercheur lui-même en tant qu'individu réel. De sorte que le scientifique qui souhaite déconstruire scientifiquement la potentialité esthétique des corporalités observées devra oublier les limites méthodologiques que lui impose l'hégémonie épistémologique de son domaine de connaissance, et reconnaître que l'expérience sexuelle et corporelle de l'individu réel induit – non pas à la dérobée mais sous la forme une invitation exprimant clairement l'intention esthétique de la poïésis – est bien réelle et qu'elle peut être reconnue dans son objectivité, tout comme pourrait l'être la corporalité, le comportement sexuel ou l'expérience de l'individu réel non induit et « spontanée ». Toutes deux peuvent faire l'objet d'une observation scientifique structurée et plus encore, toutes deux peuvent être critiquées esthétiquement – c'est précisément ce qui intéresse le criticisme de l'art critique – à travers la déconstruction esthétique, afin d'établir leur degré d'esthéticité des corporalités déconstruites. On peut donc affirmer que l'attitude du critique est une attitude esthétique vis-à-vis de sa propre discipline dès lors qu'il applique la méthode proposée par le criticisme de l'esthétique critique dans la mesure où, de même que l'artiste, il doit induire l'expérience esthétique, tout en reconnaissant l'expérience ou le comportement corporel et sexuel de l'individu réel. Ainsi son travail de terrain relève d'un travail poïétique, anthropologique, sociologique, et/ou ethnographique, qui implique les principes ontologiques de l'esthétique de l'art critique.

c) Témoignage *spontané* ou ethnographique. Un témoignage spontané ou ethnographique d'expérience esthétique spontanée est une expérience de l'individu réel dont l'observateur critique reconnaît qu'elle constitue un comportement sexuel établissant des liens de contradiction esthétique vis-à-vis

du paradigme culturel du biopouvoir, sans que le poïétisateur de cette critique en soit lui-même conscient. Et un art qui fait appel à des expériences corporelles et des poïétisateurs potentiellement esthétiques dans la poïésis de son exercice critique, est un *art biocritique* dont les pratiques et les expériences corporelles potentiellement esthétiques sont des actions esthétiquement critiques co-poïétisées par l'art et par les représentants des corporalités et des identités sexuelles des volontaires ayant offert leurs témoignages à l'art. Dans ces circonstances, les expériences corporelles potentiellement esthétiques sont des expériences esthétiques à travers leur co-poïésis critique *avec* et *au sein de* l'art.

Lorsqu'un artiste critique souhaite déconstruire une expérience corporelle critique, par exemple – pour prendre un cas lié à celui du travail d'Orlan – l'opération chirurgicale du transsexuel en tant qu'individu qui subit une chirurgie afin de changer de genre, transgressant ainsi l'identification sociale enculturée par le paradigme hétérosexuel du phallocentrisme, dans ce cas, on peut effectivement supposer que cet individu réel est en train de pratiquer ou de vivre – en se soumettant à cette opération chirurgicale – une expérience de corporalité critique potentiellement esthétique et peut-être même de corporalité esthétiquement critique. Quelle serait alors, pour la méthode de déconstruction proposée par le criticisme de l'art critique, la différence entre les deux pratiques ? Les deux pratiques peuvent être considérées comme étant le fait de corporalités critiques dans la mesure où elles établissent des liens de contradiction esthétique avec la corporalité hétéronome vis-à-vis du biopouvoir.

Cependant le fait que la critique soit une expérience esthétique de l'art critique ne signifie pas pour autant que sa poïésis soit excluante de l'art ; bien au contraire, l'art critique reconnaît l'esthétique de l'expérience critique de toute corporalité, expérience ou comportement sexuel de quelque individu réel que ce soit. Et bien que dans le cas de l'Œuvre multiorgasmique il se soit agi d'expériences esthétiques induites, pour l'art critique, la poïétique de la corporalité esthétique peut aussi bien être le fruit d'une induction que de l'observation de la part de l'artiste critique. Autrement dit, l'artiste critique peut entamer un processus créatif aussi bien à partir de la reconnaissance ethnographique qu'à partir de l'induction de certaines expériences de corporalité critiques, comme cela a été le cas avec l'Œuvre multiorgasmique *collective*. Toutefois, le lien entre la création et la réalité n'est pas le même dans ces deux cas, car tandis que pour l'expérience de corporalité esthétique induite, l'art établit un lien de contradiction esthétique vis-à-vis du biopouvoir en proposant au sujet réel de poïétiser un *idéal-type*, dans le second cas de figure, où l'art reconnaît une expérience non induite de corporalité esthétique chez les sujets réels, l'art agit davantage comme un criticisme. Car il est dans la nature ontologique de l'art critique (des témoignages de corporalités abjectes ou exclues) d'établir un lien de contradiction, à travers la critique, vis-à-vis de la réalité du biopouvoir hégémonique et même vis-à-vis de ce qui critique ce biopouvoir.

Cet art qui intègre le témoignage direct des exclus dans ses poïésis exprime également une certaine vulnérabilité esthétique dans la mesure où son exercice

critique d'intention esthétique *queer* parvient à peine à visibiliser l'existence de ces identités et/ou à déconstruire ces exclusions afin d'intégrer les représentants du « Non-être » ou leurs témoignages (physiques ou oraux) comme matériel et/ou co-poïétisateurs de l'œuvre d'art. Une véritable œuvre d'art critique n'est pas une simple récitation qui se contenterait de visibiliser les exclus, mais une déconstruction esthétique du processus épistémologique à l'origine des exclusions produites par la sédentarisation épistémologique du biopouvoir hégémonique critiqué.

Or on peut dire que ces processus créatifs de l'art où interviennent les exclus en tant que co-poïétisateurs sont des processus de déconstruction esthétique, dans la mesure où ces exclus participent directement au processus poïétique de l'œuvre, en représentant indirectement au sein de l'art le pouvoir épistémologique phallique, ce même pouvoir qui les dénigre dans la réalité socio-historique que l'art critique.

Au sein de l'*art biocritique*, le témoignage spontané ou ethnographique est aussi une expérience menée par l'artiste sur son propre corps ou sur le corps de tout autre individu réel afin d'obtenir des témoignages d'expériences potentiellement esthétiques qui lui serviront de matériel créatif pour mener à bien un processus critique *à partir* et *avec* les corporalités et identités sexuelles abjectes. Un autre cas est celui de l'art biocritique lié à des identités et corporalités *queer* où ce sont les artistes eux-mêmes qui représentent ces identités du « Non-être » et qui poïétisent une œuvre critiquant la construction sociale d'une telle exclusion. Dans ce cas, les artistes doivent faire preuve d'une objectivité extra-esthétique vis-à-vis de leur identité de « Non-être », conçue en tant que classe et que catégorie philosophico-politique des exclus, afin de pouvoir déconstruire grâce à cette objectivité l'expérience personnelle qu'ils ont poïétisée dans l'œuvre d'art. Il doit alors impérativement s'agir d'une œuvre d'art ennemie mortelle d'une autre œuvre d'art, les deux œuvres renvoyant à des expériences du même artiste, la première en tant que critique de la construction sociale de son « Non-être » à partir de l'expérience personnelle-testimoniale au sein d'une œuvre d'art, et la seconde en tant qu'autocritique de son expérience personnelle de négation esthétique de ce « Non-être » et de son expérience en tant qu'artiste ayant reconnu dans le témoignage un matériel potentiellement esthétique efficace au sein de la poïésis d'une œuvre d'art critique liée au criticisme *queer*.

Cela dit, il ne faut pas perdre de vue la distinction entre les actions critiques ou potentiellement esthétiques et les actions esthétiquement critiques : toute action subversive qui poïétise son « propre moi » en contradiction et en tension esthétique vis-à-vis du « moi socialement assigné » n'est pas nécessairement l'action esthétique d'un artiste ou de l'art, elle ne l'est que dans la mesure où elle génère un mouvement esthétique au sein des différentes dimensions poïétiques liées au processus de cette critique. L'esthétisme de la critique réside dans le fait que les poïétisateurs d'une action critique potentiellement esthétique peuvent, à travers cette action, devenir les co-poïétisateurs d'un moment esthétique du criticisme *queer.*

Chapitre 3. Méthode de déconstruction esthétique de l'*art biocritique*.

Introduction au chapitre 3. Pour déconstruire une critique en tant que poïétique et esthétique de l'art biocritique, il faut déconstruire les liens de tension esthétique que produit cette critique, ainsi que la contradiction esthétique en tant que forme poïétique de l'art critique. C'est-à-dire déconstruire la tension esthétique en tant qu'effet de la vitalité de l'art biocritique, et la contradiction esthétique en tant que forme poïétique d'émancipation à l'aide de laquelle l'art établit une relation avec tout ce à quoi il est lié. Car l'art fuit la vie éternelle et n'aspire pas à la pérennité de ses critiques et de sa liberté, c'est pourquoi il crée sans cesse de nouvelles œuvres « assassines », afin de se sauver encore et encore.

Mais si l'objectif de la déconstruction est une œuvre (poïésis d'une critique) de l'*art biocritique* en tant que facteur social lié à l'hégémonie épistémologique (au symbolisme normatif et à l'économie hétérosexuelle du biopouvoir hégémonique du phallogocentrisme patriarcal critiqué par les criticismes féministes *queer* et par l'art) et à ses effets enculturants, alors il faudra non seulement déconstruire esthétiquement le processus créatif de l'œuvre, mais aussi, sur le plan sociologique, l'historicité du matériel artistique, des formes poïétiques et des (co)poïétisateurs qui caractérisent l'art en question et qui participent à l'œuvre d'art déconstruite. Et après avoir analysé l'historicité de ces éléments des processus poïétiques de l'exercice critique de l'art, il faudra reconnaître le type de liens que ces éléments et leur historicité établissent avec tout ce qui est lié à l'art, et tout particulièrement, bien sûr, avec ce que l'art entend critiquer.

Cette recherche vise à présenter une méthode déconstructive esthético-épistémologique de l'exercice critique de l'art féministe et *queer* qui critique à l'aide de témoignages sur la corporalité abjecte, même si cette méthode peut être appliquée en vue de la déconstruction de tout autre criticisme impliquant des corporalités et/ou des identités sexuelles abjectes, exclues et infériorisées par un biopouvoir hégémonique tel que biopouvoir phallogocentrique du patriarcat en Occident. Cette *Méthode de déconstruction esthétique* permet au critique – artiste, philosophe, esthète, humaniste ou scientifique – de souligner les liens de contradiction et de tension esthétique entre la critique faite par l'art et celle des autres styles cognitifs, mais elle permet également de déconstruire les liens de l'art vis-à-vis de : a) *ce qu'il* critique ; b) *ce avec quoi* il critique ; c) la position *à partir de laquelle* il critique ; d) *ce qui critique la même chose* que lui (les autres criticismes) ; et ce qui sur un plan structurel contribue à la (re)production de la sédentarisation épistémologique que l'art critique. Cette méthode permet en outre de préciser la nature des trois capacités (et besoins) esthétiques de l'art biocritique : 1) capacité et besoin esthétique de l'art biocritique à établir des liens de contradiction vis-à-vis de a, b, c, d, et/ou e ; 2) capacité et besoin esthétique de l'art biocritique à reconnaître du point de vue du matérialisme historique l'historicité de a, b, c, d et/ou e; et 3) capacité et besoin esthétique de l'art biocritique à générer un *mouvement esthétique* au sein de a, b, c, d, et/ou e). Autant de capacités que l'on peut observer dans tout exercice et toute action esthétiquement critique non seulement de l'art mais aussi de tout criticisme que l'on considère comme esthétique en raison de sa capacité à générer un mouvement esthétique

émancipateur et auto émancipateur vis-à-vis de d'une sédentarisation épistémologique et esthétique. Nous utiliserons ici cette méthode afin de déconstruite l'*art biocritique*.

Néanmoins, la méthode qui servira dans ce chapitre à déconstruire l'expérience corporelle esthétique qui se poïétise au sein du processus créatif de l'*art biocritique*, peut également servir à déconstruire la potentialité esthétique de toute expérience corporelle et sexuelle d'un individu réel.

La *Méthode de déconstruction esthétique* du biocriticisme permet de déterminer si la corporalité et la sexualité de l'individu – induit par l'art ou reconnue comme une partie de son comportement sexuel – est une expérience potentiellement esthétique, et par conséquent une corporalité critique envers le biopouvoir. D'une manière générale, la potentialité esthétique de la corporalité, de l'expérience ou du comportement sexuel de l'individu représente sociologiquement la *capacité critique* de cet individu vis-à-vis du biopouvoir, mais dans le cas précis de l'*art biocritique des corporalités abjectes*, il s'agit également d'une *capacité émancipatrice* vis-à-vis de ce biopouvoir. La première est une corporalité critique, la seconde une corporalité esthétique, et bien que toutes deux établissent des liens de contradiction vis-à-vis de la corporalité du biopouvoir, la différence entre les deux réside dans le fait que la corporalité esthétique (celle de l'art biocritique) s'inscrit dans la loi de mouvement de la spirale esthétique de l'art biocritique, c'est-à-dire qu'elle est suivie par d'autres et qu'elle cherche constamment à fuir la sédentarisation.

En résumé, l'application de la méthode de déconstruction esthétique proposée par l'esthétique biocritique part du principe que toute œuvre de cet art peut être déconstruite en tant qu'expérience corporelle potentiellement esthétique (d'autonomie corporelle poïético-performative). Dans le présent chapitre, nous allons successivement décrire les quatre étapes de cette Méthode de déconstruction esthétique, afin de déterminer la potentialité esthétique des témoignages corporels au sein de l'art.

Pourquoi déconstruire esthétiquement l'art biocritique en tant que action (corporelle/sexuelle) biocritique? Parce que dans un contexte historique de domination du biopouvoir, la décorporalisation du sujet social s'appuie sur l'enculturation chez l'individu des paradigmes culturels véhiculés par l'hégémonie épistémologique de ce biopouvoir. Dans cette perspective, pour l'art qui critique le biopouvoir phallogocentrique patriarcal en tant que paradigme culturel responsable de la décorporalisation et de la différenciation hétérosexuelle du sujet social, l'historicité des corporalités abjectes constitue, bien plus que le matériel créatif servant à réaliser la critique, l'essence même de la critique envers le biopouvoir, poussée jusqu'à ses ultimes conséquences.

Pour cet art, la corporalité « abjecte » du plaisir sexuel au sein des Œuvres multiorgasmiques (l'autoérotisme et l'orgasme) renvoie à la capacité poïétique du sujet qui remet en cause son enculturation (par le paradigme naturaliste de la médecine occidentale et constructionniste des sciences sociales modernes) à

travers des expériences d'autopoïésis de resignification de ces corporalités abjectes. En effet, il s'agit d'un enchaînement entre le langage originel du corps – le langage biologique du plaisir orgasmique faisant partie du *ça*, le langage culturel inculqué au sujet social et la performativité de la volonté théâtralisée, itérable et répétée qui permet aux sujets de matérialiser et produire sexuellement ce qu'ils désirent resignifier à l'aide d'un langage « abject » correspondant à leurs identités sexuelles performatives et leurs corporalités exclues par le biopouvoir hégémonique phallogocentrique du patriarcat occidental et le symbolisme normatif et l'économie sexuelle de ce biopouvoir hétérosexuel excluant.

Dans cette perspective, la potentialité esthétique d'une corporalité abjecte est étroitement liée à l'historicité de la pseudo subjectivité articulatrice du paradigme culturel hégémonique, qu'Adorno qualifie de *fausse conscience*, et qui détermine les usages et les formes cognitives que le sujet reproduit sous la forme de pratiques et de comportements sexuels qui l'identifient au paradigme culturel dominant. Car le *moi* du sujet social peut être plus ou moins décorporalisé. Selon cette vision, la corporalité renvoie au *moi*, instance psychique médiatrice entre les exigences normatives du *surmoi* (normes, règles et interdictions parentales intégrées et dimension intime du processus d'enculturation cognitive) et les intérêts et désirs subconscients du *ça*.

Dans la perspective psychologique e Wilhelm Reich, c'est au sein du *moi* que s'enchaînent les pulsions primaires (biologiques) et secondaires (culturelles) du sujet sous la forme d'usages cognitifs du sujet social corporellement hétéronome, à partir de la sexualité et de la corporalité de ses expériences. Or un *moi* soumis au *ça* ou au *surmoi* est un *moi* psychologiquement hétéronome, et par conséquent non esthétique. Ainsi, pour l'esthétique de l'art biocritique féministe et *queer*, une corporalité ou une sexualité dominée psychologiquement par le *surmoi* ou par le *ça* est une corporalité non esthétique. Car pour être esthétique, l'expérience sexuelle doit fonctionner comme un *moi* corporel et critique, capable de poïétiser corporellement ses critiques, et donc de s'opposer au *ça* et au *surmoi*. L'*art biocritique* reconnaît l'expérience ou le comportement sexuel et corporel du sujet comme une expérience cognitive qui exprime une historicité, un raisonnement moral et communicationnel à partir duquel le sujet social – en tant que sujet cognitif – peut établir un lien de contradiction vis-à-vis du paradigme du biopouvoir en attribuant de nouveaux sens esthétiques et critiques à ses pratiques corporelles « abjectes ». Pour reprendre la terminologie de Reich, il s'agit de critiquer non seulement le réductionnisme hétérosexuel phallogocentrique du paradigme naturaliste de la médecine occidentale, mais aussi le constructionnisme des sciences sociales modernes, car dans la perspective de l'*art biocritique* et les biocriticismes des théories féministes *queer* (de Monique Wittig et particulièrement de Judith Butler), la production sociale du *sujet de désir* repose sur un mélange non seulement de pulsions biologiques (pulsions primaires) et culturelles (pulsions secondaires), pour reprendre les termes de Reich, mais aussi de pulsions poïétiques liées à la capacité biologique, psychologique et culturelle à ressentir du plaisir sexuel au sein de ce processus de reproduction sociale ; des pulsions poïétiques qui peuvent correspondre à une *fausse conscience* hétéronome vis-à-vis du biopouvoir hégémonique, lorsque les sujets agissent comme des reproducteurs épistémologiques de ce biopouvoir, mais qui peuvent également

devenir des pulsions poïétiques performatives esthétiquement critiques, lorsqu'elles génèrent un mouvement esthétique qui transforme leur moi socialement assigné en resignifiant le symbolisme normatif d'un biopouvoir soucieux d'éviter que ce moi ne devienne « producteur » de sa propre identité sexuelle et cesse d'être un simple « reproducteur » d'une pensée hétérosexuelle et d'une épistémologie phallogocentrique patriarcale qui cherche à l'exclure et à l'infériorisier.

La corporalité abjecte est ainsi considérée par l'*art biocritique* comme une fenêtre d'observation ethnographique permettant de reconnaître la capacité poïétique du sujet social comme une capacité émancipatrice de ce sujet – en tant que sujet cognitif – vis-à-vis du processus de reproduction sociale qui en avait fait l'articulateur du paradigme culturel du biopouvoir.

Pour l'esthétique biocritique, la tendance à classifier les pratiques et les comportements sexuels selon des typologies hétérosexuelles est réductrice et empêche de reconnaître une identité performative et plurielle de la sexualité et/ou de la corporalité du sujet social, qui par définition est toujours *en construction*. En effet, la corporalité et la sexualité d'un sujet social doit être abordée et étudiée comme un processus de production de connaissance inachevé et en mouvement ; c'est pourquoi l'*art biocritique* critique les méthodologies qui tendent à interpréter la corporalité et la sexualité humaine comme le fruit d'une production sociale achevée, car de telles méthodologies se traduisent bien souvent par des attitudes qui invisibilisent les capacités et les besoins poïético-cognitifs susceptibles de représenter la corporalité aux yeux du sujet lui-même. Cette interprétation de la corporalité en tant que capacité et besoin poïético-cognitif des sujets est celle qui permet le mieux de reconnaître le corps et son langage comme étant les principales cibles du contrôle social dans un contexte socio-historique marqué par l'hégémonie des styles épistémologiques du biopouvoir.

Dans cette perspective, le contrôle social d'un biopouvoir hégémonique peut être interprété comme le contrôle des capacités et des besoins poïético-cognitifs d'un sujet social enculturé par le paradigme culturel de ce biopouvoir. Par conséquent, afin d'éviter l'invisibilisation/exclusion de la potentialité esthétique des expressions performatives de cette capacité cognitive du sujet social au sein de la poïésis d'une critique envers ce contrôle social, la méthode de l'art biocritique propose de déconstruire de manière spécifique l'esthéticité des liens entre les corporalités abjectes impliquées dans la poïésis des témoignages artistiques et le biopouvoir hégémonique que cet art critique.

Méthode de déconstruction esthétique de l'art biocritique. Voici les différentes étapes de la Méthode de déconstruction esthétique de l'*art biocritique* :

I. Première étape. **Description (structurée, semi-structurée et non structurée) des vécus et actions corporels et sexuels utilisées par l'art.** Afin d'identifier une expérience corporelle ou une pratique sexuelle potentiellement esthétique, il faut d'abord déconstruire le lien qui existe entre *ce avec quoi* l'art critique (les corporalités abjectes) et *ce que* l'art critique (le biopouvoir phallogocentrique

patriarcal). Le critique doit ensuite déterminer si l'expérience corporelle, la pratique sexuelle ou l'usage du corps potentiellement esthétique est poïétisée dans le cadre d'un processus de création artistique ou s'il s'agit d'une expérience observée par le critique et faisant partie de la vie quotidienne d'un individu réel, c'est-à-dire s'il s'agit a) d'une poïésis corporelle critique induite par l'artiste critique ; ou b) d'une poïésis corporelle critique non induite et reconnue comme faisant partie de la vie quotidienne du sujet.

II. Deuxième étape. **Déconstruction (psychologique, sociologique et/ou philosophico-épistémologique) de la potentialité esthétique des vécus et actions corporels et sexuels utilisées par l'art.** Cette étape de la déconstruction correspond à l'interprétation du contexte socio-historique au sein duquel est poïétisée l'expérience dont on suppose qu'elle relève de l'esthétique biocritique. Pour interpréter ce contexte socio-historique, l'esthétique biocritique propose d'utiliser une constellation théorique ayant recours à tous les langages structurés dont le critique estime qu'ils peuvent lui être utiles pour décrire le contexte social au sein duquel est réalisée la poïésis, et qui se trouve être un contexte socio-historique marqué par le paradigme culturel d'un biopouvoir. Dans le cas spécifique de la présente recherche, l'esthétique biocritique *de corporalités abjectes* a développé deux constellations théoriques afin de décrire structurellement l'expérience corporelle des individus réels ayant participé à l'Œuvre multiorgasmique dans le cadre d'un contexte socio-historique caractérisé par l'hégémonie épistémologico-culturelle du biopouvoir : l'une qui fait appel à la sociologie et à l'histoire, et l'autre à la psychologie.

III. Troisième étape. **Déconstruction épistémologique du mouvement esthétique revitalisé par les corporalités abjectes (de l'art biocritique).** Il s'agit de la déconstruction poïétique des liens de contradiction/négation et de tension esthétique entre l'art et les paradigmes épistémologiques des discours, styles cognitifs ou criticismes qui critiquent la même chose que lui.

La déconstruction philosophico-épistémologique de la potentialité esthétique des corporalités abjectes en tant qu'« extérieurs constitutifs » de l'épistémologie phallogocentrique de la production de connaissance occidentale, implique la reconnaissance de la racine philosophico-politique de cette vision abjecte des corporalités, au sein d'une économie organisationnelle et biologisante dénigrant les capacités et les besoins des membres d'une société. Il s'agit ici de déconstruire la production historique de *la vision abjecte* de certaines corporalités afin de souligner la potentialité esthétique que leur confère leur condition d'« extérieurs constitutifs » au sein de cette économie d'exclusion corporelle héritée de la philosophie phallogocentrique de la Grèce antique.

La potentialité esthétique des corporalités « abjectes », répudiées, illégitimes ou interdites réside précisément dans le « pouvoir créateur de ce qui est interdit », dès lors que cette abjection est reconnue non seulement comme une matière mais aussi comme une praxis capable de transformer socialement (par la négation esthétique) les dimensions épistémologiques qui la reproduisent comme une

catégorie philosophique matérialisatrice des limites épistémologiques d'une corporalité considérée comme « légitime » par la pensée hégémonique occidentale.

Les liens de tension épistémologique qu'établit l'art lorsqu'il corporalise ses critiques à l'aide témoignages sur la vision abjecte de la corporalité, sont des liens entre le sens philosophique de la corporalité sédentarisée de l'économie épistémologique phallogocentrique et le sens de mouvement esthétique (nihiliste) attribué par l'art à ces corporalités « abjectes », en leur qualité de poïésis « bousculant » la normativité phallogocentrique sédentarisée et sédentarisatrice, qu'elles théâtralisent pour s'y identifier et qu'elles bousculent pour s'en affranchir et se désaliéner.

La déconstruction historico-philosophique de l'*historicité* des corporalités abjectes en tant que « potentialité esthétique » de ces corporalités implique les étapes méthodologiques suivantes : premièrement, il faut déconstruire l'historicité des paradigmes philosophiques qui reproduisent la sédentarisation épistémologique de la vision abjecte des corporalités impliquées dans les poïésis de l'*art biocritique* ; deuxièmement, il faut reconnaître les liens de tension esthétique entre cet art et d'autres criticismes (arts, styles cognitifs, domaines d'action et de connaissance) critiquant le paradigme épistémologique du biopouvoir qui reproduit cette vision abjecte de certaines corporalités en tant qu'« extérieurs constitutifs » d'une économie sexuelle excluante épistémologiquement sédentarisée.

Pour mener à bien la déconstruction de la potentialité esthétique des corporalités abjectes au sein de l'art, il convient d'analyser concrètement la fonction épistémologique de ces corporalités liées au plaisir sexuel – et particulièrement à l'autoérotisme et à l'orgasme (représentants du plaisir sexuel) – au sein de l'économie phallogocentrique occidentale, en tant que fonction épistémologique attribuée aux corporalités qui remettent en cause la sédentarisation de cette économie hégémonique au sein de la production de connaissance en Occident. Cela nous permettra d'observer la tension épistémologique que l'*art biocritique* établit non seulement vis-à-vis du paradigme philosophico-politique du phallogocentrisme occidental, mais aussi vis-à-vis d'autres criticismes qui critiquent également ce paradigme et d'autres styles cognitifs ou domaines de connaissance qui le reproduisent, car l'art établit également des liens intrinsèques de tension esthétique vis-à-vis de la fonction reproductrice de ces derniers. La question à laquelle cherche à répondre ce type de déconstruction de la tension épistémologique en tant que tension esthétique est la suivante : quels types de liens épistémologiques l'*art biocritique* établit-il avec les autres criticismes (styles cognitifs, arts, domaines de connaissance, etc.) ? Nous verrons qu'il s'agit de liens de tension *esthétique*, *potentiellement esthétique* et *esthétiquement critique*.

Éléments psychologiques pour la déconstruction de la potentialité esthétique des corporalités abjectes. Au sein de l'*art biocritique*, le degré d'autonomie poïétique peut être évalué à l'aune des expériences, des pratiques et des comportements sexuels du sujet. On reconnaîtra une corporalité potentiellement esthétique à travers les usages du corps auxquels l'individu

participe pleinement avec une autonomie poïétique, enchaînant ses expériences en contradiction esthétique vis-à-vis du biopouvoir. Cette attitude méthodologique permet ainsi d'éviter de réduire le sujet à l'expérience et l'expérience au sujet.

Les descriptions en question mettent en évidence que ce qui détermine la nature de l'expérience – ou du comportement sexuel et corporel – c'est le lien que le sujet établit vis-à-vis du paradigme culturel du biopouvoir (ou de ses représentants sociaux) à travers son corps, et partant, le lien que ce sujet établit vis-à-vis de son propre corps. Car l'esthétique biocritique *de corporalités abjectes* reconnaît que le corps du sujet devient une autreté pour le sujet lui-même dès lors que celui-ci ne reconnaît pas sa propre corporalité comme une capacité et un besoin poïético-cognitif, ce qui le pousse à considérer son corps comme étranger à lui-même et à exercer – à un degré plus ou moins avancé – une corporalité hétéronome qui fonctionne – dans une plus ou moins grande mesure – comme un élément articulateur du paradigme culturel du biopouvoir et de l'hégémonie des styles cognitifs qui véhiculent ce paradigme.

De la même manière, l'esthétique biocritique considère que dans la mesure où le sujet reconnaît et exerce sa corporalité en tant que capacité et besoin poïético-cognitif, il peut s'approprier cette corporalité, ce qui signifie qu'il se reconnaît comme un agent poïétique du processus de production sociale de sa propre sexualité performative ainsi que des principes et des valeurs morales en fonction desquels sont évalués les usages du corps, aussi bien dans la sphère publique que privée. Un sujet s'étant ainsi approprié performativement son corps est en mesure d'exercer une corporalité composée d'expériences et de comportements exprimant des moments d'autonomie ou d'émancipation vis-à-vis du biopouvoir.

La critique de l'*art biocritique* considère que l'autonomie poïético-cognitive exprimée à travers la corporalité du sujet est une manifestation de l'expérience corporelle et sexuelle performative, et que cette expérience corporelle performative ne peut être esthétique que lorsqu'elle est poïétisée dans un contexte socio-historique dominé par l'hégémonie épistémologique du paradigme culturel du biopouvoir. Ainsi, cette critique part elle du principe que les expériences corporelles et les comportements sexuels potentiellement esthétiques sont des expériences à travers lesquelles s'exprime corporellement la performativité de la réflexivité critique du sujet et sa biologie du plaisir, enchaînées dans un lien de contradiction esthétique avec la *fausse conscience* ou pseudo subjectivité du biopouvoir. De sorte que la méthode ainsi proposée cherche à déconstruire la potentialité esthétique de l'expérience en tant qu'expression de la contradiction entre la corporalité performative des témoignages sur des corporalités abjectes et la subjectivité découlant de la *fausse conscience* enculturée par le biopouvoir.

Élements sociologiques pour la déconstruction de la potentialité esthétique des corporalités abjectes. En ce qui concerne la déconstruction de l'Œuvre multiorgasmique collective, la reconnaissance sociologique de ce que construit socialement le biopouvoir phallogocentrique et de l'expérience non esthétique du sujet permettra d'affirmer *objectivement* que l'expérience que poïétise l'*art biocritique des corporalités abjectes* est esthétique, et pas seulement d'observer

subjectivement l'intention esthétique de la poïésis de l'artiste, qu'il affirme intuitivement sans avoir besoin de démonstrations sociologiques ni scientifiques.

Dans le cas concret de l'*art biocritique des corporalités abjectes* de l'Œuvre multiorgasmique, il est donc indispensable d'affirmer objectivement – à l'aide du langage structuré de la sociologie – que dans le contexte socio-historique au sein duquel est poïétisée cette Œuvre multiorgasmique, il existe des conditions culturelles qui rendent difficile ou tendent à inhiber l'appropriation corporelle du sujet en construisant socialement une expérience corporelle de *reproduction* d'un paradigme dominant, et non de transgression, de négation ou de critique vis-à-vis de sa propre construction sociale, de celle de son moi, de son identité, de son corps, de son expérience cognitive corporelle et sexuelle, etc.

Affirmer objectivement à partir de la sociologie ce que l'*art biocritique des corporalités abjectes* affirme de manière intuitive, perlocutoire et indirecte à travers son processus poïétique, n'implique pas que l'on fasse une description complète des caractéristiques du biopouvoir des sociétés au sein desquelles s'est développée l'Œuvre multiorgasmique, mais il s'avère néanmoins indispensable d'identifier objectivement certaines catégories sociologiques permettant de reconnaître que l'esthétique de l'*art biocritique* (qui consiste à poïétiser ses œuvres à l'aide de témoignages corporels et oraux de corporalités abjectes) est une esthétique critique, dans la mesure où elle établit un lien de contradiction esthétique vis-à-vis des capacités poïétiques inhibées ou dominées d'un sujet hétéronome chosifié, déshumanisé et décorporalisé, qui a le plus grand mal à se reconnaître et à se poïétiser comme un *sujet avec des droits sexuels*.

En résumé, un art biocritique est un art sociologiquement déconstructible. Par conséquent l'art biocritique, en critiquant un contexte socio-historique déterminé et en se situant en contradiction esthétique vis-à-vis d'un ou plusieurs aspects de ce contexte, établit par là-même une relation avec le mouvement historique de ce contexte, faisant de l'art une philosophie de l'histoire. Dans cette perspective, pour pouvoir reconnaître que l'art biocritique est un art biocritique parce qu'il établit un lien de contradiction esthétique vis-à-vis de certaines caractéristiques du biopouvoir au sein de sociétés telles que la mexicaine ou la française, il a d'abord fallu reconnaître sociologiquement – même si cela aurait aussi bien pu se faire d'un point de vue anthropologique, ethnologique, psychologique ou de toute autre science sociale – que l'*expérience non esthétique* que l'*art biocritique* reconnaissait intuitivement comme une caractéristique du biopouvoir chez le sujet appartenant à ces sociétés, correspond effectivement à une condition socio-historique que l'on peut observer sociologiquement à travers la construction sociale du biopouvoir phallogocentrique, et qui peut être présentée et identifiée objectivement à l'aide de catégories similaires – malgré d'évidentes divergences – au sein de sociétés aussi apparemment différentes que la mexicaine et la française. En effet, il s'agit de catégories du biopouvoir objectivement reconnaissables dans n'importe quelle société, qui renvoient à des conditions socio-historiques du sujet social davantage liées à un moment historique qu'à une société particulière.

Il est vrai que la société mexicaine ne présente pas les mêmes conditions socio-historiques de biopouvoir phallogocentrique que la société française, et c'est pour

cette raison que l'on utilise les caractéristiques sociologiques définissant un moment historique comme des catégories sociologico-descriptives générales, qui permettent de reconnaître non pas que les sociétés mexicaine et française présentent les mêmes caractéristiques de biopouvoir, mais plutôt qu'elles présentent chacune à leur manière certaines caractéristiques du phallogocentrisme qui, bien que différentes, ont en commun d'inhiber ou d'empêcher l'appropriation corporelle du sujet social exprimée à travers la pratique de l'autoérotisme et du plaisir sexuel, construisant un type de sujet hétéronome *reproducteur* de l'expérience corporelle et des identités sexuelles « légitimes », et non un sujet *co-poïétisateur* de cette expérience et d'une identité sexuelle propre, ce qui met en évidence le lien indissociable qui existe entre le contexte historique et la construction sociale du sujet.

Or toute déconstruction structurée de l'*art biocritique* faite avec langages structurées tels que celui de la sociologie permet d'observer structurellement la potentialité esthétique des corporalités abjectes utilisées et des actions de l'art déconstruit en tant qu'actions esthétiquement critiques. Cette déconstruction sociologique est nécessaire car le fait d'affirmer intuitivement – ou subjectivement – qu'un art est un art critique parce qu'il établit à travers sa poïésis un lien de contradiction esthétique vis-à-vis de la réalité sociale qu'il critique, n'est pas un argument légitime pour des langages structurés tels que l'esthétique critique ; il est donc indispensable de démontrer objectivement – à l'aide de l'un des langages structurés des sciences sociales – que l'expérience corporelle du sujet social que l'art considère comme non esthétique existe bel et bien.

Paramètres psychologico-cognitifs pour la déconsrruction psychologique et sociologique de la potentialité esthétique des corporalités abjectes. Déconstruire psychologiquement la contradiction/négation et la tension esthétique du lien entre ce que critique l'art et les corporalités abjectes qu'il utilise pour sa critique, revient à déconstruire les témoignages sur ces corporalités abjectes en tant qu'« expériences corporelles d'autonomie » des volontaires vis-à-vis du symbolisme normatif qui cherche à les exclure et à les infériorisér épistémologiquement.

La déconstruction psychologique de l'expérience corporelle abjecte en tant qu'expérience corporelle d'autonomie performative et potentiellement esthétique au sein de l'art, est une interprétation de la corporalité liée à un courant de recherches sur le développement cognitif de l'individu, le raisonnement moral et les niveaux éthiques du discours moral dans l'histoire de l'humanité, dont les précurseurs ont été les psychologues Lawrence Kohlberg (1927-1987) et Jean Piaget. Kohlberg a également été abondamment cité dans l'œuvre de Jürgen Habermas et Karl Otto Apel, en rapport aux niveaux d'éthique de la communication ou « éthique du discours ».

Habermas a développé, en collaboration avec Apel, une intéressante réflexion sur l'« éthique de la communication » et l'« éthique du discours », en s'inspirant de la théorie psychologique évolutive de Kohlberg sur le développement de la

conscience morale.[276] Dans son analyse historique de l'évolution humaine, Habermas (1985, 1989 et 1991) souligne les grandes étapes du développement de l'humanité, établissant un parallélisme avec les étapes du *paramètre psychologique*[277] proposé par Kohlberg (1971) concernant le développement moral de l'individu. Dans la perspective de l'éthique de la communication discursive analysée aussi bien par Apel (1985 et 2009) que par Habermas (1985, 1989 et 1991), ce dernier compare les aspects psychologiques et discursifs des niveaux de communication au sein d'une société aux niveaux de raisonnement moral individuel de chacun de ses membres, analysé par Kohlberg.

Bien que l'analyse d'Habermas soit exclusivement centrée sur l'Europe, il est intéressant d'utiliser ce paramètre psychologico-discursif car il s'agit d'un effort visant à relier les discours personnels ou individuels à la production des formes hégémoniques de communication au sein d'une société. En s'inspirant de ce parallélisme entre les niveaux de raisonnement moral de l'individu et les « capacités » communicationnelles hégémonique sur le plan collectif, cette recherche entend interpréter les corporalités de l'individu tout d'abord comme étant le fruit d'un raisonnement moral corporalisé, puis comme un facteur politico-social et l'expression d'une culture cognitive hégémonique au sein d'une société, afin d'observer et de rendre observable scientifiquement le niveau de communication entre la dimension corporelle subjective et même biologique (la pulsion bioénergétique de Reich) et la dimension politico-environnementale. Car l'observation des corporalités d'une société ouvre une fenêtre sur l'interprétation du *macro* à partir du *micro*, de la pensée épistémologique hégémonique au sein d'une société à partir du raisonnement moral corporalisé de l'individu. En effet, si l'on analyse sur un plan structurel, et dans la perspective poststructuraliste de construction sociale du corps, les discours sur le corps contribuant à la production sociale du sujet social, c'est-à-dire les discours phallocentriques institutionnalisés produits par les styles cognitifs hégémoniques au sein d'une société, on s'aperçoit qu'aussi bien les discours du *macro* (styles cognitifs et institutions sociales) que ceux du *micro* (le corps, sa biologie, l'individu et sa corporalité) participent à la production et reproduction sociale du corps. Or ce que critiquent à la fois les poststructuralistes, le matérialisme historique de Marx et Engels, les féminismes, la théorie *queer*, l'art biocritique et d'autres pensées biocritiques envers le phallocentrisme occidental, c'est le fait que cette production sociale et cognitive du corps soit dominée par les discours du biopouvoir hégémonique qui ne reconnaissent pas ou délégitiment la participation critique du *micro* et le caractère changeant de l'identité corporelle et sexuelle de l'individu.

Dans le cadre de cette recherche, on utilisera donc la perspective théorico-communicationnelle d'Habermas (1985, 1989 et 1991) et celle épistémique et morale de Kohlberg (1971) afin d'interpréter l'autonomie/hétéronomie des liens que le sujet corporalise en rapport avec l'ordre social ou le paradigme culturel du

[276] Entretien à Karl Otto Apel faite par Ricardo Maliandi consulté sur Internet le 30 decembre 2009 : http://www.aabioetica.org/entrev/entrev3.htm

[277] Bien que ni Habermas ni Apel (1985) n'aient utilisé le terme de *paramètre* pour désigner les niveaux de conscience morale de l'individu (Kohlberg, 1971) ou les niveaux de communication de l'humanité (Habermas, 1985, 1991, 2003), nous avons décidé de le faire dans cette rechercher en raison de la fonctionnalité de ce terme pour notre analyse.

biopouvoir phallocentrique. On peut considérer que pour Kohlberg, les degrés de conscience exprimés dans l'expérience servent à évaluer la dimension rationnelle de l'autonomie performative de cette expérience, que l'on peut associer au degré de communication chez Habermas, et aux types d'attitude communicationnelle ou de lien communicationnel – exprimé corporellement – entre le sujet et le paradigme culturel, ou entre l'individu et la structure d'un modèle de construction sociale ou de production artistique.

Cette recherche entend néanmoins réinterpréter la théorie des niveaux de communication ou « éthique du discours » (Habermas 1985) et celle des niveaux de raisonnement moral de la personne (Kohlberg, 1971) en fonction des discours des styles cognitifs et institutionnels qui participent à la production sociale du sujet social. Dans une perspective de la biocritique poststructuraliste, féministe et *queer*, on observe tout d'abord que le modèle de corporalité hégémonique au sein du discours épistémologique phallogocentrique est celui de la différenciation hétérosexuelle binaire et du paramètre de bestialité corporelle, une culture cognitive qui délégitime les corporalités et identités sexuelles d'affirmation subjective ; il s'ensuit que les niveaux de raisonnement moral légitimés par les discours du phallocentrisme institutionnalisé sont les représentants d'une fausse conscience et d'une pseudo subjectivité corporelle qui se limite à la reproduction de cette différenciation hétérosexuelle binaire et de ce paramètre de bestialité corporelle. Dans cette perspective, tous les niveaux de communication ou d'éthique discursive répertoriés par Habermas et tous les niveaux de raisonnement moral de l'individu répertoriés par Kohlberg (1971) peuvent fonctionner comme reproducteurs de la différenciation phallogocentrique, y compris ceux qui correspondent aux niveaux post-conventionnels orientés vers le respect d'un contrat social et de principes éthiques « universels », si l'on entend par universel ce qui concerne les intérêts de l'humanité interprétés à partir des paradigmes hétérosexuels et abstraits de la pensée phallocentrique occidentale ; dans ce cas même les niveaux de raisonnement moral considérés par Habermas comme l'étape la plus avancée de la conscience morale des personnes dans l'histoire de l'humanité (eurocentriste) peuvent fonctionner comme des reproducteurs de l'ordre établi. En effet, la réinterprétation par l'esthétique de l'art biocritique des niveaux de raisonnement moral et de l'éthique du discours montre les limites de ces paramètres, même s'ils sont fonctionnels pour interpréter de manière structurée les niveaux d'hétéronomie corporelle exprimés par les discours corporalisés de l'individu ainsi que les niveaux d'hétéronomie exprimés en tant que culture cognitive légitimée par les discours des styles cognitifs hégémoniques participant à la (*re*)production sociale du corps et des corporalités différenciées par le phallocentrisme. Or si cette réinterprétation des paramètres d'Habermas et de Kohlberg montre les limites de ces paramètres, c'est précisément parce que les corporalités considérées comme critiques et potentiellement esthétiques dans la perspective de l'*art biocritique* sont celles qui s'opposent à toute *reproduction* morale et éthique du phallocentrisme. De sorte que s'il fallait les répertorier, il faudrait les situer au-delà du niveau post-conventionnel, peut-être à un niveau *ecto-conventionnel*[278] de l'éthique du discours ; nous nous

[278] On utilise ici le préfixe « ecto » en fonction de la définition qu'en donne le dictionnaire de l'Académie royale espagnole : « en dehors de ». Ainsi, si on l'applique au paramètre des niveaux de raisonnement, le terme « ecto-conventionnel » signifie « en dehors de toute conventionnalité »,

contenterons néanmoins ici de considérer ces corporalités critiques comme celles qui montrent la plus grande autonomie corporalisée de l'individu vis-à-vis de tout niveau d'éthique discursive et raisonnement moral reproducteur du phallocentrisme ; c'est la raison pour laquelle nous avons ajouté la corporalité biocritique et esthético-politique aussi bien au paramètre de Kohlberg-Habermas qu'au paramètre cognitif de William Perry (1970), repris par les chercheuses féministes Mary Field Belenky, Blythe McVicker Clinchy, Nancy Rule Goldberger (1986), et Jill Mattuck Tarule, afin de déconstruire de manière structurée la potentialité esthétique des corporalités abjectes utilisées comme matériel créatif par l'art ou intégrées en tant que co-poïétisatrices aux processus artistiques d'un art critiquant ce biopouvoir hégémonique qui tend à les exclure.

Certaines recherches féministes ont par ailleurs mis en évidence l'importance des conditionnements sociaux qui limitent épistémologiquement l'appropriation du corps par le sujet et l'apprentissage que celui-ci pourrait faire à travers ce corps. Parmi ces recherches, on peut citer celles de Mead, Kristeva, Jodelet et Sontog, qui se situent probablement dans la lignée du courant phénoménographique, tandis que celles de Young correspondent davantage à une perspective métacognitive. Dans le travail de Young, il me semble intéressant de retenir le concept d'« abjection », afin de le relier analytiquement aux connaissances qui sont socialisées structurellement et considérées comme « abjectes », ainsi qu'aux formes de construction de la connaissance qui sont ainsi délégitimées à partir de la structure sociale en tant que croyance épistémologiques intégrées par le sujet. Dans cette perspective phénoménographique, le criticisme de l'art biocritique considère qu'il existe différents niveaux socialisés d'« abjection », c'est-à-dire de rejet de certaines connaissances que l'*art biocritique* situe dans le corps et associe à l'expérience corporelle, un rejet que Giddens qualifie de « séquestration de l'expérience », et que l'on peut définir dans une perspective féministe comme une séquestration poïétique des individus, c'est-à-dire à une séquestration de la subjectivité.

Dans la ligne des travaux de Kohlberg et d'Habermas, on peut mentionner la typologie de formation morale du sujet proposée par William Perry (1970) repris par les chercheuses féministes Mary Field Belenky, Blythe McVicker Clinchy, Nancy Rule Goldberger (1986), que celui-ci a appliquée dans ses recherches sur la construction de l'éthique chez les adolescents, et qui a été reformulée dans une perspective féministe par les chercheurs Belenky, Clinchy, Goldberger, et Tarule afin de classifier les formes de construction de la connaissance chez la femme. Des formes cognitives que leur criticisme a relié aux usages cognitifs de la corporalité de l'individu réel en tant que *sujet social*, afin d'explorer les voies de la connaissance féminine, comme l'indique le titre de leur livre : *Women's ways of knowing*.[279]
Ces deux courants ont axé leurs recherches sur les différentes manières dont les individus réels abordaient les situations d'apprentissage. Dans la perspective métacognitive, ce sont les croyances épistémologiques qui déterminent la nature de la connaissance et de l'apprentissage, en fonction de modèles qui expliquent le

dans la mesure où il s'agit d'une négation esthétique de la sédentarisation épistémologique et cognitive qui produit les conventions.
[279] Field Belenki, M., Clinchy B., Goldberger N., Tarule, J., 1986 : 15-16.

rapport entre ces croyances épistémologiques et les différents aspects de l'apprentissage. De son côté, la perspective phénoménographique est axée sur l'analyse de la conception subjective de l'apprentissage, en reliant les aspects épistémologiques aux évènements et aux situations d'apprentissage de la vie quotidienne, afin de décrire et de systématiser les manières dont les individus conçoivent, comprennent, appréhendent les multiples phénomènes auxquels ils sont confrontés dans la réalité. Contrairement à la perspective phénoménographique, les méthodes d'analyse du courant méta-cognitiviste ont plutôt été développées sur la base d'observations quantitatives et descriptives. La perspective phénoménographique s'intéresse davantage à la construction individuelle de la connaissance et de l'expérience, et notamment aux « *différentes manières dont les apprenants vivent, comprennent et donnent sens à l'apprentissage en général* ». Les recherches des courants méta-cognitiviste et phénoménographique ont permis de confirmer l'existence de formes et de modes d'apprentissage et de perception de la connaissance socialement déterminés. Ces deux tendances s'inscrivent dans le cadre d'une perspective scientifique qui s'interroge sur les modes structurels que partagent les sujets sociaux afin de participer ou non à la construction sociale de la connaissance, qui est synonyme de construction sociale de la réalité. Une perspective poststructuraliste sur la production sociale-cognitive du corps (par exemple féministe, *queer*, esthétique, etc.) analyse également les modes de participation du sujet à ce que nous avons qualifié dans cette recherche de *processus de production et de reproduction sociale du sujet.*

Le criticisme de l'*art biocritique* propose d'identifier, par exemple, la pratique corporelle ou le comportement et l'expérience sexuelle potentiellement esthétiques en tant qu'expression d'autonomie performative vis-à-vis de l'enculturation du sujet identifié au paradigme culturel du biopouvoir hégémonique, reflétant le lien de tension esthétique corporel du sujet vis-à-vis de l'ordre social phallocentrique. Un lien qui peut exprimer différents degrés d'autonomie poïétique dans chaque expérience corporelle, pratique sexuelle ou usage que le sujet fait de son corps. Pour interpréter l'expérience corporelle afin de déterminer le degré d'autonomie poïético-cognitive du sujet, l'esthétique biocritique propose d'utiliser ces deux paramètres permettant de mesurer l'autonomie-hétéronomie poïétique, le premier découlant de l'épistémologie et de la psychologie de Kohlberg reprise par la théorie critique d'Habermas, le second de la psychologie de William Perry réinterprétée par Belenky, Clinchy, Goldberger, et Tarule. Ces deux paramètres peuvent fonctionner de manière combinée, dès lors que l'on est bien conscient que le paramètre Perry-Belenky-Clinchy-Goldberger-Tarule vise à interpréter le lien corporalisé du sujet avec l'ordre social en tant que degré et que forme d'appropriation corporelle, tandis que le paramètre Kohlberg-Habermas vise à interpréter le même lien, mais en tant qu'élément de communication où le corps est l'instrument d'une autonomie construite plus rationnellement. Il semble que dans le cas du premier paramètre, l'autonomie découle de la reconnaissance de l'autonomie performative (ou de l'action poïétique), tandis que dans le cas du second, elle découle plutôt de la reconnaissance d'une autonomie plus rationnelle (ou de l'action rationnelle).

Dans cette perspective, pour affirmer qu'une expérience est potentiellement esthétique, il est nécessaire de reconnaître que cette corporalité – en tant qu'expression du *moi* (affirmation subjective corporalisée) du sujet social – établit des liens de contradiction esthétique – comme niveau de communication, forme cognitive et raisonnement éthico-moral – vis-à-vis de l'ordre social à travers son propre corps, et par conséquent vis-à-vis du sens attribué par le biopouvoir à son propre corps, et aux différentes corporalités et identités sexuelles.

L'esthétique biocritique propose d'appliquer ces typologies -en tant que typologies des usages cognitifs et esthétiques du corps- à la déconstruction de la corporalité ou de l'expérience sexuelle de l'individu réel reflétée dans les témoignages de l'art biocritique, afin de répondre par exemple à cette question : la corporalité, l'expérience et/ou le comportement sexuel observés à travers les témoignages de l'art déconstruit sont-ils ou non l'expression d'une reconnaissance de ce sujet comme un sujet poïétiquement cognitif , c'est-à-dire un *sujet de désir* et un *sujet historique* ? Il s'agit-là du principe de base de l'autonomie poïético-performative : le fait que le sujet se reconnaisse comme un agent poïétique/performatif du processus de production sociale de son *moi*, de sa sexualité, de ses comportements et de ses expériences sexuelles, qui ont certes un lien socio-historique avec le paradigme culturel du biopouvoir, mais qui ne dépendent pas pour autant de la *fausse conscience* ou pseudo-subjectivité que ce paradigme lui assigne afin d'en faire un articulateur dénué de sens critique. La méthode de déconstruction de la corporalité ou de l'expérience sexuelle consiste à appliquer les cinq étapes suivantes afin de déterminer le degré d'autonomie exprimé par le comportement sexuel ou l'expérience corporelle d'un sujet donné, ainsi que la dialectique négative – ou loi de mouvement – entre l'affirmation du sujet en tant que *sujet de désir* (qui s'approprie corporellement son corps) et son affirmation en tant que *sujet historique* à travers le processus de production sociale de la sexualité du sujet social.

À travers l'application de ces typologies, on observe que les catégories en question permettent d'interpréter la corporalité (l'expérience ou le comportement sexuel) comme des « chemins vers la connaissance » ou des « formes cognitives », qui peuvent s'entremêler au sein d'un même sujet ; par conséquent ces catégories ne peuvent être considérées comme des catégories universelles. On peut même les définir comme des concepts abstraits, notamment parce qu'il s'agit de catégories de connaissance qui ne répondent pas exclusivement à la perspective de genre.

La proposition de la *Méthode de déconstruction esthétique* du criticisme de l'*art des témoignages des corporalités abjectes* consiste à appliquer ces classifications à la déconstruction des expériences ou des comportements corporels et sexuels potentiellement esthétiques présentés dans les témoignages de cet art. Cette déconstruction s'appliquera aux témoignages oraux des volontaires ayant participé à l'Œuvre multiorgasmique sur l'expérience qu'ils ont vécue, des témoignages recueillis au cours d'entretiens enregistrés dans le cadre de cette œuvre.

Comme résultat de cette première étape de la déconstruction de l'Œuvre multiorgasmique collective, l'artiste critique pourra reconnaître un idéal-type de corporalité potentiellement esthétique à travers la déconstruction de l'expérience

d'autoérotisme du témoignage induit par les Campagnes multiorgasmiques. Il en va de même dans le cas de la déconstruction critique d'une expérience corporelle spontanée ou d'une corporalité biocritique ou esthético-politique.

(Version résumée des paramètres appliques aux usages cognitifs et esthétiques du corps)[280]

Paramètre de l'autonomie-hétéronomie corporelle Perry-Belenky-Clinchy-Goldberger-Tarule	**Paramètre de l'autonomie-hétéronomie corporelle Kohlberg-Habermas**
Hétéronomie poïétique enculturée par le biopouvoir	**Hétéronomie poïétique enculturée par le biopouvoir**
1. *Corporalité du silence* 2. *Corporalité cognitive ou de connaissance reçue* 3. *Corporalité cognitive subjective* 4. *Corporalité cognitive processuelle* 5. *Corporalité de la connaissance construite et potentialement esthétique* 6. *Corporalité biocritique ou corporalité esthético-politique*	**Niveau *pré-conventionnel* de corporalité** 1. *Corporalité pré-conventionnelle orientée vers le châtiment et l'obéissance.* 2. *Corporalité pré-conventionnelle d'orientation relativiste instrumentale.* **Niveau *conventionnel* de corporalité** 3. C*orporalité conventionnelle de concordance interpersonnelle*. 4. *Corporalité conventionnelle orientée vers la loi et l'ordre.* ***Niveau post-conventionnel* de corporalité** 5. *Corporalité post-conventionnelle liée au contrat social* 6. *Corporalité post-conventionnelle orientée vers des principes éthiques universels et potentialement esthétique* ***Niveau ecto-conventionnel* de corporalité** 7. *Corporalité biocritique ou corporalité esthético-politique*
Autonomie d'une corporalité autopoïétique	**Autonomie d'une corporalité autopoïétique**

[280] Il convient toutefois de préciser qu'on a décidé de remplacer les concepts "niveau de communications" et "raisonnement" de laversion originale du paramètre Kolberg-Habermas par le mot "corporalité" à fin de préciser l'usage précis de deux paramètres en tant que paramètres de l'esthétique biocritique appliques aux usages du corps.

(Version complèt des paramètres)

Paramètre de l'autonomie-hétéronomie corporelle du sujet social Perry-Belenky-Clinchy-Goldberger-Tarule (ou Paramètre de la potentialité esthétique du raisonnement moral-cognitif corporalisé)	**Paramètre de l'autonomie-hétéronomie corporelle du sujet social Kohlberg-Habermas** (ou Paramètre de la potentialité esthétique du niveau de communication et de raisonnement moral corporalisé)
Hétéronomie poïétique enculturée par le biopouvoir	**Hétéronomie poïétique enculturée par le biopouvoir**
La ***Corporalité du silence*** est *« a position in which the persons experience themselves as mindless and voiceless and subject to the whims of external authority ».*[281] Si l'on admet que le biopouvoir représente poïétiquement le contrôle de la bioénergie, on peut considérer le silence poïétique de la bioénergie comme la forme la plus absolue du contrôle du biopouvoir sur le corps du sujet. Dans cette perspective, la *corporalité cognitive du silence* est l'usage cognitif du corps qui représente le plus haut degré d'hétéronomie corporelle ; car cette corporalité cognitive du silence représente la négation hétéronome de la corporalité en tant que capacité et besoin cognitif, et la négation hétéronome de la subjectivité du biopouvoir. Lorsque le sujet social exerce la *corporalité du silence*, il ne reconnaît pas sa corporalité et sa sexualité comme une capacité et un besoin cognitif, il estime au contraire qu'elles sont ou doivent être irrémédiablement soumises aux normes morales de l'autorité sociale externe qui encourage la reproduction sociale d'un sujet articulateur du paradigme culturel du biopouvoir. Ainsi, l'emprise du biopouvoir se traduit généralement par le silence de la capacité poïétique et performative du sujet. L'ontologie de la corporalité cognitive du silence s'oppose – de manière non esthétique – aux principes	La **Corporalité pré-conventionnelle** représente pour le sujet une corporalité d'identification au paradigme culturel du biopouvoir et à la construction sociale du « système de sécurité épistémologique » que cette identification lui apporte. La corporalité de ce niveau pré-conventionnel implique que la décision de l'usage du corps soit prise par l'individu réel – en voie d'enculturation en tant que sujet social par la normativité culturelle dichotomique de l'épistémologie philosophique phallogocentrique de l'ordre patriarcal en Occident qui identifie le pouvoir phallique ou capacité poïétique épistémologique aux corps masculins, infériorise les corps féminins en tant que matière de la création et exclut le reste des corporalités/corps et identités sexuelles performatives), une normativité qui considère les pulsions bioénergétiques ou biologiques du plaisir sexuel comme abjectes (et malsaines) et qui les soumet à des considérations physiques ou hédonistes (châtiment-récompense ou échange de faveurs par exemple). Selon Habermas et Kohlberg, il existe deux grandes orientations, que l'esthétique biocritique interprète comme : a) l'usage du corps en tant que corporalité pré-conventionnelle orientée vers le châtiment et l'obéissance, et b) l'usage du corps en tant que corporalité également pré-conventionnelle, mais instrumentalisée. **1ère Niveau de Corporalité pré-conventionnelle : *Corporalité orientée vers le châtiment et l'obéissance*.** Pour ce type de corporalité pré-conventionnelle, les usages

[281] Field Belenki, M., Clinchy B., Goldberger N., Tarule, J., 1986 : 15.

ontologiques de l'esthétique biocritique de la manière suivante :

a) *Principe poïético-performatif.* La corporalité du silence peut être synonyme d'abaissement, d'asservissement, d'abandon, de mépris envers le plaisir sexuel, le corps du sujet ou les identités sexuelles performatives, de la part du sujet lui-même. L'expérience ou le comportement corporel du silence poïético-performatif reflète le fait que le sujet ne reconnaît pas sa corporalité comme une capacité ou un besoin cognitif, pas plus qu'il ne reconnaît que sa sexualité répond à un processus de formation sociale. Il ne se reconnaît donc pas comme un sujet poïétique capable d'être un agent producteur de connaissance sur le corps ou transformateur des valeurs ou des principes du biopouvoir. Normalement, ce type de corporalité fonctionne comme articulatrice d'un paradigme culturel du biopouvoir.

b) *Principe dialectique ou de contradiction et de négation esthétique.* L'expérience corporelle ou comportement sexuel du silence bioénergétique n'exerce pas de négation ou de contradiction esthétique vis-à-vis des expressions du paradigme culturel du biopouvoir : en effet, le silence poïético-performatif ne peut pas être considéré comme une négation en tant que telle, il s'agit plutôt d'une reproduction du paradigme hégémonique de la culture du biopouvoir.

c) *Principe de tension esthétique*. La corporalité du silence poïético-performative n'exerce pas de tension esthétique vis-à-vis du symbolisme normatif du biopouvoir phallogocentrique et patriarcal.

d) *Principe d'autreté ou d'« extérieur constitutif ».* Au sein de l'expérience corporelle ou du comportement sexuel du silence bioénergétique, la principale que fait le sujet social de son corps sont l'expression d'une obéissance face la menace d'un châtiment. Les pulsions bioénergétiques et les capacités poïético-performatives du sujet sont soumises grâce à la peur du châtiment, et la réprobation enculturée de ces pulsions est déterminée par les conséquences physiques ou le châtiment représentant une menace pour tout sujet qui oserait vivre une corporalité performative ou celle de ses pulsions bioénergétiques. Dans un contexte d'hégémonie du biopouvoir, ce type de corporalité s'exprime lorsque le sujet évite d'utiliser son corps comme une source de connaissance, afin de sauvegarder son intégrité physique et d'être accepté par la société qui l'entoure ; il n'existe pas d'« au-delà » du corps, en raison de cet instinct de conservation ou de survie.

a) *Principe poïético-performatif.* À ce niveau de corporalité pré-conventionnelle orientée vers le châtiment et l'obéissance, les usages du corps dépendent des stimuli de prévention du châtiment, de sorte qu'il s'agit d'un niveau de raisonnement pré-moral dépendant du contexte dans lequel le sujet est enculturé. Le sujet refoule ses pulsions bioénergétiques et sa subjectivité performative. Le sujet est capable de reconnaître les pulsions bioénergétiques de son corps et les besoins et les capacités cognitives poïético-performatives de sa corporalité, mais il les refoule sous l'effet d'une enculturation basée sur la peur du châtiment. Ce type de corporalité donne également lieu à des expériences corporelles et des comportements sexuels que l'individu réel – en voie d'enculturation – poïétise afin d'obtenir la reconnaissance des personnes de son entourage chargées de le socialiser et l'identifier, comme c'est le cas, par exemple pour l'enfant, des éducateurs ou des parents. Ainsi, la corporalité est reconnue par l'individu réel comme une capacité poïético-performative orientée vers le châtiment ou aspirant à la reconnaissance physique. Il s'agit d'une corporalité domestiquée.

b) *Principe de contradiction/négation esthétique.* À ce niveau de corporalité pré-conventionnelle orientée vers le châtiment et l'obéissance, les expériences corporelles et les comportements sexuels

autreté du sujet est le corps, qu'il ne le reconnaît pas comme étant sien et encore moins comme une capacité et un besoin cognitif. En effet, l'usage du corps caractéristique de ce type de corporalité du silence est celui qui représente le mieux l'emprise du biopouvoir : le silence des capacités poïético-performatives, un silence également appliqué aux comportements corporels des autres, étant également considérées comme illégitimes. Ce type d'usage du corps empêche le sujet de reconnaître sa corporalité comme une forme cognitive, dans la mesure ou sa dimension bioénergétique est ignorée ou disqualifiée par le biopouvoir qui la considère comme illégitime. e) *Principe du matérialisme historique.* À travers l'expérience corporelle de silence poïético-performatif, le sujet reconnaît l'existence d'un lien historique – mais pas dialectique – avec les styles cognitifs du paradigme du biopouvoir qui imposent le silence bioénergétique en tant que besoin individuel et moral. f) *Principe d'autonomie.* L'expérience ou le comportement sexuel caractéristique d'une corporalité du silence poïético-performatif n'exprime aucun besoin d'autonomie de la part du sujet, tout simplement parce que celui-ci ne se pose pas de questions et ne semble pas gêné par la dépendance ou l'hétéronomie corporelle enculturée par le paradigme culturel du biopouvoir. L'expérience ou le comportement sexuel du silence corporel performatif implique également que le sujet accepte d'utiliser son corps comme un articulateur du paradigme du biopouvoir ; c'est pourquoi il s'agit de l'expression corporelle reflétant le plus haut degré d'hétéronomie poïético-cognitive exprimée par les sujets. Dans ce type de corporalité, le	de l'individu sont l'expression du contrôle normatif de la corporalité en tant que capacité cognitive poïético-performative, et aussi de la domestication des pulsions bioénergétiques. Et si cette corporalité n'est pas esthétique, c'est précisément parce qu'elle est le fait d'un sujet qui ne s'est pas encore approprié son corps. c) *Principe de tension esthétique.* Ce type de corporalité n'exprime aucun lien de tension esthétique vis-à-vis du biopouvoir phallogocentrique, même s'il établit des liens de tension (non esthétique) vis-à-vis des corporalités poïético-performatives. d) *Principe d'autreté ou d'« extérieur constitutif ».* À ce niveau de corporalité pré-conventionnelle orienté vers le châtiment et l'obéissance, le corps et la corporalité des individus réels identifiés comme inférieurs ou exclus par la hiérarchisation épistémologique hétérosexuelle binaire *phallus-matière,* s'inscrivent dans un processus de décorporalisation, un processus au sein duquel le corps qui à l'origine leur appartenait commence à devenir une autreté pour le sujet identifié au paradigme du biopouvoir. Car dans tout processus d'enculturation au sein d'un contexte socio-historique dominé par des styles épistémologiques socialisés par le biopouvoir phallogocentrique patriarcal, les sujets identifiés aux identités sexuelles du « Non-être » ou à « des corps qui ne comptent pas », commencent à considérer leur corps comme quelque chose d'étranger, comme une autreté qui ne leur appartient plus en tant que forme et source de connaissance. e) *Principe du matérialisme historique.* À ce niveau de corporalité pré-conventionnelle orienté vers le châtiment et l'obéissance, le raisonnement moral du sujet s'appuie sur (et s'exprime à travers) un usage du corps découlant d'une reconnaissance/identification de son lien avec le contexte historique immédiat – ou son intimité – dominé par les autorités représentantes du biopouvoir, auxquelles le sujet concède le pouvoir de le punir et le droit d'orienter les usages de son corps. À ce niveau de corporalité, il n'existe pas de reconnaissance ou de véritable conscience de l'historicité matérialiste historique

sujet ne réfléchit pas et ne remet pas en cause sa sexualité et son corps, qu'il ne conçoit qu'en fonction de l'interprétation que fait du silence corporel le style cognitif qu'il considère comme producteur de vérité (qu'il s'agisse de Dieu, de l'État, de la science, etc.). Dans ce type de corporalité du silence corporel poïético-performatif, le sujet ne considère comme vraies que les connaissances assignées par les autorités sociales externes, la « vérité » et la « réalité » de la connaissance sur le corps ne pouvant à ses yeux provenir de l'expérience poïético-performative. Ce type de corporalité se distingue de la *corporalité cognitive* ou *de la connaissance reçue* dans la mesure où la *corporalité du silence* implique une attitude de rejet vis-à-vis de la corporalité poïético-performative. Car si le paradigme culturel du biopouvoir réprouve et dénigre les pulsions bioénergétiques et performatives, la corporalité du silence reproduit cette réprobation et ce dénigrement, en corporalisant le silence de sa subjectivité du plaisir. Le sujet s'avère alors, je le répète, corporellement hétéronome vis-à-vis du biopouvoir. g) *Principe nihiliste.* La corporalité du silence corporel poïético-performatif n'est pas nihiliste dans la mesure où elle n'est pas critique mais reproductrice du biopouvoir.	ayant produit l'exclusion et la différenciation phallogocentrique chez l'individu. Ce niveau d'expérience n'en constitue pas moins le processus fondamental d'enculturation de tout style cognitif soutenant le paradigme culturel du biopouvoir. Car en tant qu'enculturation, ce niveau pré-conventionnel orienté vers le châtiment et l'obéissance implique que le sujet se retrouve sous l'emprise d'un processus de socialisation et de reproduction sociale de la normativité symbolique du biopouvoir phallogocentrique et de l'économie hétérosexuelle excluante, au sein d'un contexte socio-historique où le paradigme culturel du biopouvoir en question exerce une socialisation autoritaire basée sur la peur – *à partir de*, *dans* et *vers* l'intimité de l'individu réel – et visant à annuler, invisibiliser et étouffer la corporalité en tant capacité cognitive poïético-performative chez les sujets sociaux. f) *Principe d'autonomie.* À ce niveau de corporalité pré-conventionnelle orienté vers le châtiment et l'obéissance, les usages du corps dépendent avant tout des stimuli de prévention du châtiment. g) *Principe nihiliste.* À ce niveau de corporalité, les usages du corps sont associés à la reproduction sexuelle, et pas au plaisir sexuel. Il n'y a pas de dialectique vis-à-vis d'une corporalité de subjectivité poïétique et performative.
La ***Corporalité cognitive* ou *de la connaissance reçue*** est *« a perspective from which the persons conceive of themselves as capable of receiving, even reproducing, knowledge from the all-knowing external authorities but not capable of creating knowledge on their owen ».*[282] Cette corporalité est caractéristique d'un sujet identifié	**2ème Niveau de Corporalité pré-conventionnelle : *Corporalité d'orientation relativiste instrumentale.*** Ce type de corporalité considère le corps comme un instrument et ses usages sont évalués en fonction de leur capacité à satisfaire de manière instrumentale les besoins du *moi* et accessoirement les besoins des autres, mais jamais ceux de la subjectivité bioénergétique

[282] Field Belenki, M., Clinchy B., Goldberger N., Tarule, J., 1986 : 15.

comme articulateur du paradigme culturel du biopouvoir. Le sujet qui exerce cette corporalité considère son corps comme un « instrument du devoir » et se positionne face au biopouvoir comme un reproducteur des principes et des valeurs morales qui socialisent les sujets sociaux en tant qu'articulateurs du paradigme culturel de ce biopouvoir. L'ontologie de la corporalité de la connaissance reçue est l'expression d'une corporalité hétéronome du sujet social qui s'oppose – bien qu'elle ne le fasse pas esthétiquement – aux principes ontologiques de l'esthétique d'une corporalité poïético-performative de l'identité sexuelle.

a) *Principe poïético-performatif.* La corporalité de la connaissance reçue ne considère pas la corporalité comme une capacité et un besoin cognitif ; le sujet n'accorde aucune légitimité cognitive à ses expériences corporelles performatives liées à une identité sexuelle propre. En revanche, il considère sa corporalité comme une capacité à reproduire la connaissance des autorités de la connaissance, de sorte que le sujet se reconnaît comme articulateur du paradigme culturel du biopouvoir, comme c'est le cas avec la corporalité du silence. La différence entre les deux réside dans le fait que, bien que toutes deux fonctionnent comme des articulatrices du paradigme culturel du biopouvoir, la corporalité de la connaissance reçue exprime une hétéronomie de la connaissance identifiée à un style cognitif spécifique du biopouvoir, tandis que la corporalité du silence est l'expression d'une corporalité pouvant être considérée comme « *a position in which subjects experience themselves as mindless and voiceless and subject to the whims of external authority* ».[283]

ou de la subjectivité poïético-performative. Au sein de toute expérience de corporalité pré-conventionnelle d'orientation instrumentale-relativiste, le corps est utilisé comme une marchandise ou comme une monnaie d'échange dans le cadre des liens corporels du sujet avec l'autreté, lui permettant d'acquérir une identité groupale.

a) Principe poïético-performatif. Au sein de la corporalité pré-conventionnelle d'orientation instrumentale, le sujet ne reconnaît pas sa corporalité comme une capacité cognitive et un besoin poïético-performatif ; tout au plus la considère-t-il comme un objet et un instrument lui permettant de satisfaire les besoins de son *moi* dans un processus de construction d'identité au sein duquel le corps n'est que l'outil qui lui permet de corporaliser une identité enculturée. Cette corporalité constitue également une réponse au processus d'enculturation du biopouvoir phallogocentrique : le sujet contribue ainsi à identifier son corps et sa corporalité à un rôle phallique, à un rôle de matière inférieure au phallus ou à un rôle d'invisibilité et d'existence niée, tout en instrumentalisant le corps comme articulateur du paradigme culturel de ce biopouvoir.

b) Principe de contradiction/négation esthétique. Au sein de la corporalité pré-conventionnelle d'orientation instrumentale, comme c'était le cas avec la corporalité orientée vers le châtiment et l'obéissance, l'expérience corporelle joue le rôle d'articulatrice du paradigme culturel du biopouvoir phallogocentrique.

h) *Principe de tension esthétique.* Ce type de corporalité n'exprime aucun lien de tension esthétique vis-à-vis du biopouvoir phallogocentrique même s'il établit des liens de tension (non esthétique) vis-à-vis des corporalités poïético-performatives.

c) Principe d'autreté ou de l' « extérieur constitutif ». Au sein de la corporalité pré-conventionnelle d'orientation instrumentale, l'autreté étrangère est la capacité d'une corporalité de subjectivité poïético-performative ; l'évaluation des usages du corps – dans un contexte socio-

[283] Ibid.

b) *Principe dialectique ou de contradiction et de négation esthétique.* La corporalité de la connaissance reçue n'établit aucun lien de négation ou de contradiction vis-à-vis du biopouvoir, c'est au contraire une corporalité articulatrice de ce dernier. c) *Principe de tension esthétique.* Cette corporalité n'établit aucun lien de tension esthétique vis-à-vis du biopouvoir. d) *Principe d'autreté ou d'« extérieur constitutif ».* Pour ce type de corporalité, l'autreté principale du sujet est le corps en tant que propriété qui ne lui appartient pas : en effet, il ne se l'approprie pas, et c'est l'autorité extérieure qui le lui fait reconnaître comme un instrument, lui transmet cette information et le cantonne au rôle de *reproducteur*. e) *Principe du matérialisme historique.* À travers la corporalité de la connaissance reçue, le sujet n'exprime ni ne reconnaît aucun lien historico-dialectique vis-à-vis du contexte socio-historique qui l'enculture, il ne conçoit qu'un lien historico-*reproducteur*. Car pour ce type de corporalité, le corps est un instrument identifié aux usages cognitifs du corps légitimés par le paradigme culturel du biopouvoir, et un articulateur de ce paradigme. f) *Principe d'autonomie.* La corporalité de la connaissance reçue ne fait preuve d'aucune autonomie, car le sujet ne considère comme légitimes que la connaissance sur le corps et les usages de son corps ayant été dictés par des autorités externes (des styles cognitifs tels que la religion, la culture, la science, etc.). g) *Principe nihiliste.* L'expérience sexuelle caractéristique de la corporalité de la connaissance reçue n'est pas nihiliste car elle fonctionne comme articulatrice de la tendance sédentarisatrice du paradigme culturel du biopouvoir.	historique dominé par le biopouvoir phallogocentrique – correspond également à un processus de décorporalisation phallique et hiérarchisée du sujet ; un sujets décorporalisé par la normativité hétérosexuelle excluante et par une épistémologie phallique et patriarcale ; à ce niveau de corporalité, le sujet qui ne s'est pas encore approprié son corps le reconnaît néanmoins comme une autreté objectivée – un corps instrumentalisé en vue de la reproduction sexuelle ou du plaisir sexuel – en échange d'une identité ou d'une *fausse conscience* de groupe socialisée par le paradigme du biopouvoir. *a) Principe du matérialisme historique.* Au sein de la corporalité pré-conventionnelle d'orientation instrumentale, il n'y a pas de reconnaissance du processus de production de l'historicité phallogocentrique des corps et corporalités abjectes, et encore moins de l'expérience corporelle des identités sexuelles performatives. Il s'agit plutôt d'un lien de négociation entre le sujet et les représentants de l'enculturation du biopouvoir, pour laquelle le corps est l'instrument que le sujet utilise afin de satisfaire son besoin d'appartenance identitaire sexuelle. Les expériences corporelles et pratiques sexuelles de ce type de corporalités instrumentales sont des expériences vécues et revendiquées par le sujet – en voie d'identification au biopouvoir – afin de s'intégrer au groupe social auquel il souhaite appartenir. *b) Principe d'autonomie.* Les expériences corporelles ou comportements sexuels caractéristiques d'un niveau corporel pré-conventionnel d'orientation instrumentale n'expriment pas d'autonomie poïético-cognitive de la part du sujet, car les usages du corps correspondent à une utilisation objectivée de celui-ci. On pourrait certes considérer que le sujet utilise son corps comme s'il se l'était approprié, mais en réalité il évalue l'utilisation objectivée de son corps à partir d'une pseudo-objectivité de *fausse conscience*. Dès lors, les usages du corps ne sont pas l'expression d'une subjectivité bioénergétique, et ils n'offrent pas la possibilité d'une autonomie poïético-

	cognitive chez un sujet qui n'est pas encore en mesure d'éprouver la dimension subjective de cette corporalité afin de véritablement s'approprier son corps. *c) Principe nihiliste.* Ce type de corporalité n'exprime aucun criticisme nihiliste, ni bioénergétique, ni réflexif.
La ***Corporalité cognitive subjective*** est « *a perspective from which truth and knowledge are conceived of as personal, private, and subjectively known or intuited ».*[284] Cette corporalité s'exprime lorsque le sujet croit que la vérité et la connaissance sur le corps sont une affaire personnelle qui relève de la sphère privée, fruit d'un apprentissage ou d'une intuition subjective ; or cette subjectivité sur laquelle repose l'évaluation des usages du corps peut aussi bien être une *subjectivité* découlant des *pulsions bioénergétiques* qu'une *subjectivité enculturée* ou une *fausse conscience* découlant du biopouvoir. Ainsi les usages du corps peuvent-ils être ou non des expériences d'autonomie poïétique chez un sujet. La corporalité de subjectivité cognitive est une corporalité inconsciemment critique ou potentiellement esthétique grâce au lien de contradiction/négation esthétique qu'elle établit spontanément vis-à-vis d'autre corporalités dont la subjectivité découle d'une *fausse conscience* et qui sont par conséquent entièrement hétéronomes. L'ontologie de la corporalité cognitive subjective est l'expression d'une corporalité d'autonomie corporelle poïético-cognitive spontanée. Quoi qu'il en soit, une corporalité de subjectivité des pulsions bioénergétiques ne parviendra jamais à devenir une expérience esthétique si elle ne fait pas son autocritique grâce à une réflexivité performative de resignification de son sens abject. Cette corporalité de subjectivité bioénergétique, celle qui s'oppose effectivement au paradigme culturel du biopouvoir, le fait de la manière suivante :	**La *Corporalité conventionnelle*** représente, pour le sujet qui la vit, un « bon comportement » qui lui vaut une approbation et une gratification sociale, dans la mesure où il assure la continuité de la sécurité épistémologique en pratiquant les usages du corps légitimés par le biopouvoir, qui identifient l'individu socialisé en tant que sujet social. Par exemple, dans certaines cultures le fait qu'une femme se présente vierge à son mariage peut être interprété comme relevant de la culture de corporalité conventionnelle interpersonnelle. Un autre exemple est celui du sens que le mariage peut revêtir dans la vie d'un individu, aussi bien sur le plan privé que public. Le *niveau corporel conventionnel* est basé sur le lien entre le sujet social identifié au biopouvoir et l'ordre social normatif de ce biopouvoir phallocentrique. L'expérience corporelle et le comportement sexuel d'un sujet à ce niveau de corporalité conventionnelle tendent à renforcer son identité sociale et son identification au biopouvoir, de manière comparable au niveau épistémologique d'une « science normale » au sein de la science (Kuhn, 1962/2007). Chez le sujet qui vit une corporalité conventionnelle, les attentes personnelles se réduisent à la satisfaction de ressembler à l'identité enculturée par l'ordre social, d'« être comme les autres », ces « autres » régis par la normativité des rôles imposés par l'économie sexuelle excluante du pouvoir phallique, représentant de la normalité hétérosexuelle et épistémologiquement phallogocentrique. À ce niveau conventionnel de corporalité, la peur d'être différent du groupe au sein duquel le sujet a été enculturé, ainsi que la sécurité que représente l'identification et l'appartenance au groupe originel (normalement articulateur de ce biopouvoir)

[284] Field Belenki, M., Clinchy B., Goldberger N., Tarule, J., 1986 : 15.

a) Principe poïético-performatif. L'expérience ou comportement sexuel d'une corporalité de subjectivité bioénergétique est une expression poïétique, mais pas nécessairement réflexive ou de communication post-conventionnelle (ou non conventionnelle) de la reconnaissance de la corporalité en tant que capacité et besoin poïético-cognitif du sujet. Pour qu'une expérience ou un comportement sexuel représente une corporalité potentiellement esthétique, le sujet doit d'abord poïétiser performativement sa propre identité sexuelle à travers la resignification de sa corporalité en tant que critique du biopouvoir, puis en tant qu'autocritique réflexive de cette même corporalité abjecte. *b) Principe dialectique ou de contradiction et de négation esthétique.* L'expérience ou le comportement sexuel d'une *corporalité de subjectivité bioénergétique* est la négation poïétique littérale des usages du corps légitimés par le biopouvoir. Toutefois, cette négation ou cette contradiction poïétique vis-à-vis du biopouvoir n'est pas nécessairement esthétique, elle ne l'est que dans la mesure où l'expérience de subjectivité bioénergétique est suivie d'une critique esthétique de la potentialité esthétique de cette corporalité. Quant à l'expérience corporelle de la *fausse conscience*, elle n'exprime pas la moindre négation ou contradiction vis-à-vis du biopouvoir, et encore moins une négation ou une contradiction esthétique. *c) Principe de tension esthétique.* L'expérience ou le comportement sexuel d'une corporalité de subjectivité bioénergétique génère une tension vis-à-vis du biopouvoir mais cette tension n'est pas nécessairement esthétique, elle ne l'est que dans la mesure où l'expérience de subjectivité bioénergétique est suivie d'une	peuvent constituer des raisons inconscientes chez le sujet, déterminant son adhésion à cette expérience de corporalité conventionnelle. Au sein de cette corporalité conventionnelle, on peut distinguer deux formes de raisonnement moral : un raisonnement où le renforcement identitaire se réduit à l'évaluation et à la reconnaissance culturelle au niveau interpersonnel ou à celui des représentants du biopouvoir dans l'intimité de chaque sujet ; et un autre où les usages du corps, instrumentalisés afin de renforcer l'identité du sujet, sont évalués en fonction de la reconnaissance publique et sociale du biopouvoir, projetant ainsi la reconnaissance morale et le renforcement identitaire du domaine personnel et privé vers les conventions sociales du domaine public. **1er Niveau de corporalité conventionnelle : *Corporalité de concordance interpersonnelle***. Les raisonnements moraux ou évaluations des usages du corps à ce niveau conventionnel reflètent un sujet hétéronome utilisant son corps afin de reproduire les paradigmes du biopouvoir. En effet, les usages du corps à ce niveau visent à renforcer l'identification du sujet au paradigme culturel du biopouvoir, particulièrement dans le domaine intime et privé, et parfois aussi – bien que ce ne soit pas toujours le cas – dans le domaine public. *a) Principe poïético-performatif.* À ce niveau corporel de concordance interpersonnelle, le sujet ne reconnaît pas sa corporalité en tant que capacité ou besoin poïético-cognitif, ni en tant que force performative de ses expériences corporelles, mais plutôt en tant que reproductrice des usages cognitifs du biopouvoir. Cette reproduction lui procure une sécurité épistémologique et se traduit par une sédentarisation ou par une absence de réflexivité. *d) Principe de contradiction/négation esthétique.* L'expérience corporelle et le comportement sexuel de concordance interpersonnelle ne se traduisent pas par une négation corporelle du biopouvoir, mais par une reproduction de la négation

critique esthétique.

d) Principe d'autreté ou d'« extérieur constitutif ». L'expérience d'une corporalité bioénergétique ne considère pas le corps comme une autreté ni comme un instrument étranger au sujet, contrairement à l'expérience de subjectivité découlant de la *fausse conscience*, qui ne réfléchit pas à l'autreté du corps, et le considère comme un instrument reproducteur des usages légitimés par le paradigme culturel du biopouvoir. La principale faiblesse esthétique de toute expérience sexuelle bioénergétique, est qu'elle n'exprime pas d'intérêt poïético-cognitif pour l'aspect ethnico-groupal de la corporalité et de la sexualité humaine, dans la mesure où elle réduit l'évaluation et la poïétisation de ses décisions et comportements corporels et subjectifs aux besoins de son corps. Ainsi, une expérience sexuelle découlant d'une corporalité de subjectivité bioénergétique exprime non seulement la négation extrême du biopouvoir, mais aussi la négation de la dimension sociale du sujet, qui est ainsi réduit à un individualisme tout aussi extrême. Toutefois, la corporalité de subjectivité bioénergétique ne s'exprime bien souvent qu'à travers certaines expériences corporelles ou comportements sexuels spécifiques, de sorte qu'une même expérience de subjectivité bioénergétique peut aussi bien mener à l'individualisme non identitaire qu'à l'autopoïésis émancipatrice, en fonction du degré d'autocritique corporel du sujet qui la poïétise. Ce qui est sûr, c'est que la dimension esthétique d'une expérience découlant de la subjectivité bioénergétique dépend du fait que celle-ci soit suivie ou non d'une critique.

e) Principe du matérialisme historique. L'expérience ou le comportement sexuel caractéristique d'une corporalité de subjectivité bioénergétique exprime un lien de contradiction vis-à-vis du contexte de la corporalité et de la subjectivité bioénergétique, dans l'espoir de renforcer l'identification et l'appartenance du sujet à travers une fausse conscience personnalisée, qui fait office de pseudo-objectivité.

e) Principe de tension esthétique. À ce niveau corporel de concordance interpersonnelle, le sujet ne génère pas de liens de tension esthétique entre sa capacité poïétique de corporalité performative et l'identité que le phallogocentrisme attribue à son corps et aux usages de ce corps.

f) Principe d'autreté ou d'« extérieur constitutif ». À ce niveau de corporalité, les usages du corps et les comportements sexuels expriment une identité groupale du corps du sujet et de ses raisonnements moraux sur les usages du corps. Le corps et ses usages répondent à une fonction sociale déterminée : reproduire et maintenir la sécurité épistémologique interpersonnelle ; or la sécurité épistémologique est le fruit d'un syncrétisme et/ou d'une adaptation du discours du paradigme culturel du biopouvoir aux particularités d'un groupe social restreint, sociologiquement qualifié de « noyau familial » ; de sorte que, bien qu'à ce niveau de corporalité le corps soit étranger au sujet identifié au biopouvoir, celui-ci ne le perçoit pas comme étranger mais comme lui appartenant, dans la mesure où la *fausse conscience* – enculturée par le biopouvoir – lui fait croire que les usages de son corps articulateurs du biopouvoir et sédentarisateurs sont des usages qui, loin de le décorporaliser, le dignifient corporellement. Il n'est pas en mesure de voir que ces usages se traduisent par un renforcement identitaire de sa décorporalisation dans le domaine interpersonnel et privé. Dans cette perspective, les usages du corps à ce niveau conventionnel et interpersonnel n'impliquent pas chez le sujet de reconnaissance de son corps en tant qu'autreté étrangère ; en revanche, le sujet distingue clairement les usages « légitimes » (fonctionnant comme des articulateurs du paradigme culturel du biopouvoir) et les usages « illégitimes ».

g) Principe du matérialisme historique. Pour

socio-historique et du paradigme culturel du biopouvoir, mais ce lien n'est pas automatiquement un lien esthétique. Ainsi, le lien établi entre le sujet et l'ordre social au sein d'une expérience ou d'un comportement sexuel découlant d'une fausse subjectivité n'est pas en mesure de créer un lien esthétique entre le corps et l'esprit ou entre l'expérience et le paradigme culturel du biopouvoir.

f) Principe d'autonomie. L'expérience ou le comportement sexuel caractéristique d'une corporalité subjective bioénergétique peut être l'expression d'un type de négation, ou d'un lien de contradiction esthétique inconscient vis-à-vis du paradigme culturel du biopouvoir, à condition que cette expérience ou ce comportement sexuel soit le fruit d'une évaluation réalisée à partir de la subjectivité pulsionnelle bioénergétique du sujet. Dans ce cas, la corporalité de subjectivité des pulsions bioénergétiques peut devenir une contradiction, mais pas nécessairement critique vis-à-vis du paradigme du biopouvoir. En revanche, lorsque l'expérience ou le comportement sexuel du sujet découle d'une pseudo-subjectivité ou d'une fausse conscience enculturée par le biopouvoir, elle n'exprime aucune autonomie poïétique : le fait que l'évaluation subjective des usages du corps relève du domaine intime et personnel ne signifie pas nécessairement que le sujet ait établi un lien corporel de contradiction esthétique vis-à-vis du paradigme culturel du biopouvoir, et encore moins lorsque ce domaine intime est gouverné par le biopouvoir en question ; dans ce dernier cas, la corporalité n'est autre que l'expression de l'hétéronomie du sujet.

g) Principe nihiliste. Dans le cas de l'expérience découlant de la *fausse conscience*, cela est tout simplement inenvisageable, car seule la critique esthétique encourage une attitude nihiliste dans les liens de des raisons interpersonnelles de satisfaction et de gratification, dans ce type de corporalité conventionnelle, le sujet déjà identifié à un rôle épistémologique de l'ordre hétérosexuel, considère qu'il *fait partie* d'un groupe qui respecte les valeurs et les normes morales du paradigme phallogocentrique, et se reconnaît volontiers comme un articulateur de ce dernier.

h) Principe d'autonomie. Les expériences corporelles ou le comportement sexuel du niveau corporel de concordance interpersonnelle n'exercent pas d'autonomie, mais une hétéronomie et un consentement moral de la part du sujet qui se perçoit comme l'articulateur et le reproducteur des usages du corps « légitimes » ou « convenables », en vue d'un renforcement interpersonnel de son identification aux autres personnes appartenant à son groupe social, et ce jusque dans son intimité.

i) Principe nihiliste. L'expérience corporelle et le comportement sexuel de concordance interpersonnelle ne reflètent aucun nihilisme de la corporalité poïético-performative, mais plutôt une sédentarisation au service de la reproduction des rôles légitimes pour l'économie hétérosexuelle et le paradigme culturel du biopouvoir phallogocentrique.

contradiction entre *les usages (performatifs) du corps qui sont une décision du sujet* et *les usages du corps assignés au sujet* par le biopouvoir. La corporalité de subjectivité bioénergétique court également le risque d'une sédentarisation de l'expérience bioénergétique, or afin d'éviter cette sédentarisation de la potentialité esthétique spontanée que le sujet a réussi à créer avec cette poïésis, il est indispensable qu'il fasse une autocritique réflexive de sa corporalité bioénergétique.	
La ***Corporalité cognitive processuelle*** est « *a position in which the persons are invested in learning and applying objective procedures for obtaining and communicating knowledge* ».[285] L'esthétique biocritique définit cette corporalité par le fait que l'individu jauge sa sexualité en fonction d'un système d'évaluation ou *style cognitif* qui privilégie l'« objectivité », à l'instar du paradigme de la science positiviste et des rationalismes scientifiques ; c'est-à-dire par le fait que la corporalité du sujet exprime une identification à l'évaluation des usages du corps correspondant aux paradigmes rationalistes. *a) Principe poïético-performatif.* Au sein de l'expérience ou du comportement sexuel caractéristique d'une *corporalité processuelle*, le sujet assume également le rôle de reproducteur d'une sexualité basée sur une objectivité culturelle, à la fois rationnelle et scientifique, de sorte qu'il ne reconnaît pas nécessairement sa corporalité comme étant une capacité et un besoin cognitif ; il réserve cette reconnaissance à sa raison, qui peut s'avérer être une *fausse conscience* rationnelle. *b) Principe dialectique ou de contradiction et de négation esthétique.* L'expérience ou le comportement sexuel	**2ème Niveau de corporalité conventionnelle *: Corporalité orientée vers la loi et l'ordre.*** Ce type de corporalité conventionnelle correspond à un usage du corps conforme aux normes légales et culturelles qui articulent – depuis l'intimité du sujet – le maintien de l'ordre social du biopouvoir phallogocentrique. La différence entre la corporalité conventionnelle interpersonnelle et celle orientée vers la loi réside dans le fait que, bien que toutes deux jouent le rôle d'articulateurs du paradigme culturel du biopouvoir, avec la première, le sujet évalue les usages du corps en fonction des « us et coutumes », des valeurs et des principes des groupes sociaux familiers et des liens interpersonnels à travers lesquels le sujet communique afin de renforcer son identification au système de sécurité épistémologique enculturé en tant que pseudo-subjectivité par le paradigme culturel du biopouvoir ; tandis qu'avec la seconde, le sujet évalue les usages du corps en fonction de principes et de valeurs morales dont la légitimité est avant tout juridique, des principes que les styles cognitifs du biopouvoir promeuvent afin de conserver, de préserver et de sédentariser l'ordre social et juridique établi. À ce niveau de *corporalité conventionnelle orientée vers la loi et l'ordre social*, les expériences sexuelles et les usages du corps sont évalués en fonction d'une justice déterminée par le biopouvoir, qui dénigre tout usage bioénergétique et poïético-performatif du corps ne jouant pas le rôle d'articulateur du paradigme culturel de ce biopouvoir phallogocentrique, et pouvant

[285] Field Belenki, M., Clinchy B., Goldberger N., Tarule, J., 1986 : 15.

caractéristique d'une corporalité processuelle n'est pas l'expression d'une négation/contradiction du sujet vis-à-vis du paradigme culturel du biopouvoir ; elle ne le deviendra que dans la mesure où les usages bioénergétiques du corps et/ou la corporalité performative établiront un lien de contradiction vis-à-vis des usages rationnels de corps. c) *Principe de tension esthétique.* Ce type de corporalité peut établir un lien de tension esthétique si les usages bioénergétiques du corps et/ou la corporalité performative établissent un lien de négation vis-à-vis de l'hétéronomie des normativités phallogocentriques et objectivistes qui excluent et infériorisent la capacité poïético-performative des sujets. d) *Principe d'autreté ou d'« extérieur constitutif ».* L'expérience de corporalité processuelle reflète un lien étroit avec les styles épistémologiques du biopouvoir qui prônent une « appropriation » rationnelle du corps basée sur l'objectivité scientifique. L'expérience ou le comportement sexuel de la corporalité processuelle ne reconnaît que la connaissance sur le corps produite par des processus rationnels d'apprentissage. Par conséquent, le sujet est étranger à son propre corps, qu'il considère comme une autreté dont il ne peut s'approprier que par le biais de l'objectivité rationnelle. Pour sa part, le criticisme biocritique considère ces processus rationnels d'apprentissage comme des processus de décorporalisation prônés par le biopouvoir scientifique. e) *Principe du matérialisme historique.* L'expérience ou le comportement sexuel caractéristique d'une *corporalité processuelle* peut impliquer la reconnaissance d'un lien avec le contexte socio-historique du biopouvoir, un lien	par conséquent être qualifié de « danger social » ; en revanche, ce type de corporalité conventionnelle orientée vers la loi reconnaît et valorise au plus haut point les usages du corps qui fonctionnent comme des articulateurs du paradigme du biopouvoir, dans la mesure où ils assurent sa sédentarisation comme s'il s'agissait d'un « bien social ». a) *Principe poïético-performatif.* À ce niveau de corporalité conventionnelle orientée vers la loi et l'ordre, le sujet ne se reconnaît pas comme un sujet poïétisateur de sa corporalité et de sa sexualité performative. Il ne reconnaît pas sa corporalité comme une capacité et un besoin poïético-cognitif, mais comme un instrument d'identification sociale qui lui procure une sécurité épistémologique à la fois sur le plan public et privé. b) *Principe de contradiction/négation esthétiques.* À ce niveau de corporalité conventionnelle, les usages du corps n'expriment pas de négation ni de contradiction vis-à-vis du paradigme culturel du biopouvoir et encore moins vis-à-vis des autorités sociales ou des styles cognitifs qui le représentent. Ce niveau de corporalité s'abstient particulièrement d'exprimer la moindre contradiction vis-à-vis des styles cognitifs qui soutiennent le biopouvoir à l'aide de discours basés sur une « objectivité légale ». c) *Principe de tension esthétique.* À ce niveau corporel, le sujet ne génère pas de liens de tension esthétique. d) *Principe d'autreté ou d'« extérieur constitutif ».* Le sujet qui s'identifie à ce niveau de corporalité reconnaît consciemment comme une *autreté sociale* tout groupe social n'utilisant pas le corps conformément aux normes juridiques qui sédentarisent et assurent la reproduction de l'ordre social sur lequel repose son système de sécurité épistémologique. e) *Principe matériel-historique.* À ce niveau de corporalité conventionnelle, les usages du corps établissent vis-à-vis des styles épistémologiques, des discours et des autorités sociales représentant le paradigme culturel du biopouvoir, un lien essentiellement basé sur la *reproduction*

qui peut devenir dialectique dans la mesure où le sujet permet cette dialectique à partir de sa subjectivité bioénergétique ou sa capacité performative. *f) Principe d'autonomie.* L'expérience ou le comportement sexuel caractéristique d'une corporalité processuelle reconnaît avant tout les connaissances et les usages du corps légitimés par des styles cognitifs privilégiant une certaine objectivité, et répondant à des critères quantitatifs liés à la « normalité », la « réalité » ou la « vérité » au sein d'une culture donnée, ou déterminés par la raison. Les usages du corps au sein de la corporalité processuelle ne sont pas nécessairement une expression d'autonomie de la part du sujet, notamment si les normes dictant les usages du corps découlent d'une objectivité qui relève à sa manière d'une forme de biopouvoir. *g) Principe nihiliste.* L'expérience ou le comportement sexuel caractéristique d'une corporalité processuelle peut être nihiliste si à partir de la négation rationnelle de certaines formes d'un biopouvoir non rationnel, le sujet vit une corporalité non seulement critique mais aussi autocritique à travers la subjectivité bioénergétique ou celle de la corporalité des identités performatives.	de ce paradigme. La corporalité instrumentalisée comme articulatrice du paradigme culturel du biopouvoir n'établit aucun lien dialectique – à ce niveau conventionnel – vis-à-vis de l'ordre social, car sa relation avec le biopouvoir repose sur une identité dirigée, normée, régulée, hiérarchisée et surveillée par les styles cognitifs et par les représentants légaux chargés de l'application de la justice et des normes juridiques que le système hégémonique du biopouvoir a matérialisées sous la forme de lois, de règles et de préceptes, et enculturées sous la forme de conventions sociales déterminant les usages du corps considérés comme légitimes et ceux considérés comme illégitimes. *f) Principe d'autonomie.* À ce niveau de corporalité conventionnelle orientée vers la loi et l'ordre, les usages du corps ne reflètent pas d'autonomie, mais une hétéronomie de l'exercice corporel du sujet en tant qu'articulateur du paradigme culturel du biopouvoir. Car bien que le sujet qui vit sa corporalité à ce niveau se considère comme autonome, il s'agit en fait d'une autonomie enculturée par la fausse conscience du paradigme du biopouvoir, qui lui assigne une liberté cantonnée à l'utilisation du corps en tant qu'instrument articulateur des rôles hétérosexuels de l'économie de différenciation épistémologique du phallogocentrisme. *g) Principe nihiliste.* À ce niveau de corporalité, les usages du corps n'expriment aucun nihilisme, car ces usages du corps sont victimes de la sédentarisation qui caractérise les paradigmes hégémoniques des styles épistémologiques qui soutiennent le biopouvoir en tant qu'ordre social légitime et légal.
	La ***Corporalité de niveau post-conventionnel*** repose sur l'utilisation du corps en tant qu'expression d'une quête morale – qui peut être critique d'un point de vue strictement rationnel mais aussi devenir une quête poïético-phénoménologique du sujet social –, visant à définir des principes moraux permettant d'évaluer les usages du corps, aussi bien dans le domaine public que

	dans l'intimité. La corporalité post-conventionnelle n'implique pas d'identification du sujet aux styles cognitifs qui promeuvent le paradigme culturel du biopouvoir, mais au contraire une réflexion critique et une contradiction vis-à-vis de la fausse conscience de ce paradigme. À ce niveau de corporalité, les usages du corps ne jouent pas le rôle d'articulateurs ou d'identificateurs du sujet au biopouvoir, mais de représentants d'une quête poïético-performative corporelle, sexuelle et de genre, parfois plus rationnelle que corporelle, mais s'inscrivant toujours dans une relation de dialectique négative entre la conscience morale et la fausse conscience du biopouvoir, ce qui permet au sujet – même s'il n'est pas toujours conscient du niveau corporel – d'élaborer une véritable réflexion. La corporalité de niveau post-conventionnel ne repose pas sur la reproduction du système de sécurité épistémologique du biopouvoir (éthique du dénigrement de la bioénergie). Il existe trois formes de corporalités postconventionnelles : la première est liée au contrat social, la seconde est orientée vers des valeurs éthiques universelles et la troisième relève de la poïétique performative. Cette dernière présente la plus forte opposition dialectique entre la subjectivité poïético-performative et le contrat social, tandis qu'au sein des deux premières, la subjectivité bioénergétique et performative reste soumise à des fonctions – à ce niveau post-conventionnel – d'articulation de la cohésion sociale. **1er Niveau de corporalité post-conventionnelle :** ***Corporalité liée au contrat social.*** Elle s'appuie sur un usage du corps déterminé en fonction du contrat social. Dans ce type de corporalité post-conventionnelle, le sujet évalue les usages du corps en fonction du rôle que leur a attribué l'enculturation en tant qu'usages contribuant à la sédentarisation, à la conservation ou à la reproduction du système de sécurité épistémologique phallogocentrique de l'économie hétérosexuelle sur lequel repose l'appartenance du sujet à une société donnée. Les usages du corps renforcent ainsi l'identité sociale du sujet en tant qu'agent et rouage important de la construction ou de la reproduction d'un objectif social qui consiste

	à maintenir cette forme de lien et d'organisation sociale entre les individus. Les usages du corps caractéristiques de ce type de corporalité découlent d'un « devoir être » réflexif et conscient d'un « bien commun » qualifié de « contrat social ». *a) Principe poïético-performatif.* Dans ce type de corporalité post-conventionnelle orientée vers le contrat social hétérosexuel, le sujet ne reconnaît pas sa corporalité comme une capacité et un besoin cognitif poïético-performatif de son identité sexuelle ; de sorte que la dimension poïético-réflexive de ce niveau de corporalité dépend étroitement du paradigme culturel du biopouvoir. *b) Principe de contradiction/négation esthétique.* À ce niveau de corporalité, les usages du corps reflètent avant tout un lien d'obéissance vis-à-vis de la normativité hétérosexuelle et de l'épistémologie phallogocentrique. *c) Principe de tension esthétique.* À ce niveau corporel, le sujet ne génère pas de liens de tension esthétique. *d) Principe d'autreté ou d'« extérieur constitutif ».* L'autreté ou « extérieur constitutif » de ce niveau de corporalité post-conventionnelle liée au contrat social hétérosexuel peut correspondre à toutes les identités sexuelles ou corporalités performatives. *e) Principe du matérialisme historique.* À ce niveau de corporalité, les usages du corps reflètent un lien épistémologiquement hétérosexuel. *f) Principe d'autonomie.* Les usages du corps liés au contrat social hétérosexuel sont avant tout ceux de la reproduction sexuelle. Or le sujet qui oriente les usages de son corps vers les besoins de reproduction hétérosexuelle ou de maintien du contrat social exerce sur lui-même une décorporalisation qui limite son autonomie au niveau de la subjectivité bioénergétique et de sa capacité cognitive poïético-performative. g) *Principe nihiliste.* À ce niveau de corporalité, les usages du corps peuvent refléter un nihilisme esthétique si, en tant qu'articulateur du paradigme culturel du biopouvoir qui légitime un contrat social hétérosexuel, le sujet utilise son corps et vit sa subjectivité bioénergétique et sa

	capacité poïético-performative d'une manière qui n'entre pas dans le cadre d'une corporalité légitimée par le contrat social.
La ***Corporalité de la connaissance construite*** est « *a position in which the persons view all knowledge as contextual, experience themselves as creators of knowledge, and value both subjective and objective strategies for knowing* ».[286] Cette corporalité est l'expression de la subjectivité d'un sujet qui reconnaît sa corporalité comme une connaissance « objective », mais aussi comme une connaissance qu'il peut poïétiser à partir de sa subjectivité bioénergétique et de sa capacité poïético-performative, évaluant ainsi les processus aussi bien objectifs que subjectifs de sa corporalité et de son expérience sexuelle en tant que sujet cognitif. Ce type de corporalité est l'expérience ou la forme corporelle cognitive qui reflète la plus grande autonomie poïétique chez l'individu réel en tant que sujet cognitif dans le paramètre de l'autonomie-hétéronomie corporelle formulé par la psychologie de Perry-Belenky-Clinchy-Goldberger-Tarule ; et ce type de corporalité est l'unique -entre ceux des deux paramètre ici cités – potentialement esthético-biocritique.	**2ème Niveau de corporalité post-conventionnelle : *Corporalité orientée vers des principes éthiques universels.*** Au sein de ce type de corporalité post-conventionnelle, les usages du corps expriment l'adhésion du sujet à une éthique universelle. Les expériences corporelles et les comportements sexuels de ce niveau de corporalité renforcent l'identification du sujet à une éthique universelle, ce qui lui permet de prendre ses distances par rapport à la morale du biopouvoir. Cette corporalité post-conventionnelle se différencie de la corporalité liée au contrat social hétérosexuel par le fait que, tandis que les usages du corps articulateurs du contrat social servent à maintenir ou à sédentariser ce contrat en identifiant ce sujet social comme citoyen ou responsable moral d'un groupe à partir de son intimité, les usages du corps orientés vers des principes éthiques universels sont des usages moins sédentarisateurs et plus « humains », bien que cette humanisation de la corporalité dépende de ce que le paradigme épistémologique, hégémonique et culturel d'une société considère comme étant « objectivement » et « universellement » « humain ». Car il existe des styles cognitifs du biopouvoir qui enculturent des objectivités rationalistes chosificatrices de l'être humain et de son corps, comme c'est le cas par exemple de la science positiviste. Or il n'est pas rare que la corporalité post-conventionnelle orientée vers des principes universels corresponde à des principes éthiques proposés par ce genre de styles cognitifs liés au paradigme culturel du biopouvoir, reproducteurs d'une épistémologie phallogocentrique. a) *Principe poïético-performatif.* La corporalité de niveau post-conventionnelle orientée vers des principes éthiques universels se caractérise par des usages du corps qui n'impliquent pas nécessairement de reconnaissance par le sujet de sa

[286] Field Belenki, M., Clinchy B., Goldberger N., Tarule, J., 1986 : 15.

	corporalité en tant que capacité performative et besoin poïético-cognitif. Cette reconnaissance n'a lieu que lorsque l'éthique universelle en fonction de laquelle les usages du corps sont évalués n'est un pas biopouvoir déguisé en objectivité scientifique. Ainsi, plus la dialectique entre la subjectivité bioénergétique et la subjectivité culturelle détermine la formation des principes éthiques universels, plus il y a de chances que le sujet reconnaisse sa corporalité comme une capacité et un besoin poïético-corporel. *b) Principe de contradiction/négation esthétique.* Les usages du corps à ce niveau post-conventionnel ne reflètent pas de négation ni de contradiction vis-à-vis du biopouvoir lorsqu'ils répondent à une éthique pseudo-universelle ou qu'ils sont le fruit d'une fausse conscience correspondant à une éthique « universelle » découlant du biopouvoir. La médecine positiviste est un exemple d'éthique de fausse conscience universelle, sur laquelle s'est appuyé un système juridique pour justifier un cadre de légitimité orthodoxe limitant la marge de manœuvre corporelle de la subjectivité performative. *c) Principe de tension esthétique.* À ce niveau corporel, le sujet ne génère pas de liens de tension esthétique. *d) Principe d'autreté ou d'« extérieur constitutif ».* La reconnaissance de l'autreté dans ce type de corporalité post-conventionnelle dépend du type d'« universalité » légitimé par un style cognitif donné ou par le paradigme hégémonique d'une éthique « universelle » donnée, des styles et des paradigmes que l'on pourrait distinguer en fonction de leur tendance philosophique à mettre en avant les *différences* ou l'*égalité* entre les êtres humains. L'autreté ou « extérieur constitutif » de ce niveau de corporalité post-conventionnelle correspond à toutes les identités sexuelles ou corporalités performatives non reconnues ou exclues. *e) Principe du matérialisme historique.* Dans ce type de corporalité, les usages du corps reflètent une conscience morale qui privilégie l'acceptation et l'inclusion de la diversité par rapport aux distinctions entre autretés au sein du contexte socio-historique du biopouvoir.

	f) Principe d'autonomie. La capacité d'autonomie de l'expérience corporelle ou du comportement sexuel à ce niveau post-conventionnel de corporalité correspond à la reconnaissance par le sujet du besoin d'autonomie autopoïétique (de subjectivité performative) en tant que principe éthique universel ; c'est-à-dire à la reconnaissance de la subjectivité bioénergétique en tant que dimension fondamentale de la capacité et du besoin poïético-cognitive de tout être humain. Toutefois, le système de sécurité épistémologique peut aussi bien reposer sur des valeurs morales issues d'une fausse conscience universelle, comme par exemple celle de la science occidentale reproductrice d'une épistémologie phallogocentrique. Dans ce cas, le sujet peut atteindre dans sa corporalité un certain degré d'autonomie vis-à-vis d'un type de style cognitif lié au biopouvoir, dès lors que le paradigme culturel de ce biopouvoir est représenté par différents styles cognitifs qui enculturent la *fausse conscience du biopouvoir*. Un sujet peut alors évaluer les usages de son corps à partir d'une fausse conscience, par exemple lorsqu'il existe plusieurs styles épistémologiques du biopouvoir enculturant cette fausse conscience d'autonomie poïétique chez le sujet social : ainsi, lorsque le sujet est enculturé par un style épistémologique « A » qui s'oppose à la fausse conscience du style épistémologique « B », dans la mesure où il s'agit de deux styles épistémologiques du biopouvoir, le sujet peut ressentir un niveau d'autonomie vis-à-vis de style épistémologique « B », sans que ce soit nécessairement le cas vis-à-vis du style épistémologique « A », également lié au biopouvoir. On peut citer à titre d'exemple le cas d'un sujet qui, ayant été enculturé par l'idéologie du biopouvoir patriarcal catholique, commencerait un jour à évaluer les usages de son corps à partir du paradigme scientifique positiviste de la médecine, pour ne citer que cet exemple. *g) Principe nihiliste.* Les usages du corps dans ce type de corporalité post-conventionnelle ne sont pas nécessairement nihilistes, mais ils peuvent l'être si l'éthique universelle avec laquelle le sujet les évalue légitime les identités sexuelles performatives et la performativité

	corporelle d'identités sexuelles en constante mutation.
[Fin du paramètre de Perry…]	**[Fin du paramètre d'Habermas…]**
Corporalité biocritique esthético-politique (par la priorité et taille de cet définition celle est incluet dehors cette table)	**« Niveau » ecto-conventionnel et/ou trans-conventionnel de la corporalité :** ***Corporalité biocritique esthético-politique*** (par la priorité et taille de cet définition celle est incluet dehors cette table)
Autonomie d'une corporalité autopoïétique	**Autonomie d'une corporalité autopoïétique**

Corporalité biocritique ou d'esthétique biocritique : *Corporalité esthético-politique ecto-conventionnel ou trans*-conventionnelle. La corporalité biocritique esthético-politique est très proche de la corporalité de la connaissance construite (paramètre de l'autonomie-hétéronomie corporelle formulé par la psychologie de Perry-Belenky-Clinchy-Goldberger-Tarule) dans la mesure dont toutes les deux *sont* « *a position in which the persons view all knowledge as contextual, experience themselves as creators of knowledge, and value both subjective and objective strategies for knowing* ».[287] Tous les deux sont types de corporalité qui reflètent la plus grande autonomie poïétique chez l'individu réel en tant que sujet cognitif. Cependant, on dirais que la corporalité biocritique esthético-politique est « *a position in which the persons view all knowledge as contextual, experience themselves as [aesthétic] creators of [aesthétic] knowledge, and value both subjective and objective aesthétic strategies for knowing [: la dialectique négative]*».[288] La corporalité biocritique esthético-politique implique poïétiser l'action corporelle/sexuelle avec l'inténtion esthétique de critiquer *avec* les « langages » bioénergétiques et/ou socialement abjectes du corps au sein d'un contexte socio-historique culturellement hégémonique du biopouvoir phallocentrique. En termes de l'esthétique biocritique, « tout art et toute action critique corporalisé qui se prétend esthétiquement (bio)critique doit observer :

a. capacité esthétique d'établir des liens de contradiction esthétique avec :
    - ce que l'art ou action corporelle et sexuelle critique ;
    - ce *avec quoi* l'art ou action corporelle et sexuelle critique ;
    - avec la position historique *à partir de laquelle* l'art ou action corporelle et séxuelle critique ;
    - ce qui critique la même chose que l'art ou action corporelle et sexuelle (les autres (bio)criticismes) ; et
    - ce qui sur le plan épistémologique structurel contribue à la (re)production de la sédentarisation épistémologique que l'art ou action corporelle et sexuelle critique ;
b. la capacité (et le besoin) esthétique d'une reconnaissance historique de *a, b, c, d* et/ou *e* ; et

[287] Field Belenki, M., Clinchy B., Goldberger N., Tarule, J., 1986 : 15.
[288] Ibid.

c. la capacité (et le besoin) esthétique de générer un mouvement historique au sein de : a *a, b, c, d* et/ou *e.*

La corporalité biocritique esthético-politique est une action esthétique corporalisée et critique envers tout biopouvoir hégémonique. Elle repose avant tout sur la contradiction esthétique entre la corporalité et sexualité subjective/subjectivante du sujet humain et toute autre expression épistémologique ou forme poïético-cognitive du biopouvoir exercée sur la sphère sociale et sur l'individu dans le contexte socio-historique au sein duquel cette critique est poïétisée. Cependant, il convient de faire la différence entre la « corporalité biocritique de potentialité esthético-politique» et la « corporalité biocritique esthético-politique». Les deux sont essentiellement une contradiction entre la biocritique et le biopouvoir, une action critique corporalisée potentiellement esthétique dans un contexte socio-historique hostile à sa légitimation.

La premier (celle *biocritique de potentialité esthético-politique*) est seulement une action critique de contradiction tandis que la seconde (celle *biocritique esthético-politique*) est à la fois critique et autocritique, une action de critique esthétique corporalisée (même envers d'elle même): elle n'est pas excluante de l'art ni d'un quelconque style cognitif, mais elle se doit de critiquer le biopouvoir et de faire son autocritique. Toutes deux peuvent être poïétisées par n'importe quel sujet humain, de sorte que l'on peut facilement trouver dans la vie quotidienne de sujets appartenant à différentes sociétés de multiples manifestations exprimant une contradiction (corporelle et sexuelle) vis-à-vis des normes établies et légitimées par la société concernant le corps et l'usage du corps. Néanmoins, ces expressions de rébellion ne sont qu'une version basique de la contradiction et la potentialité esthétique présent dans la réalité socio-historique produite par lxs sujets et ne sont pas nécessairement des actions biocritiques esthético-politiques, même si elles peuvent l'être.

La « corporalité biocritique potentiellement esthético-politiques » se poïétise *dans* et *par* la corporalité et l'affirmation subjective/subjectivante corporalisée d'un sujet social qui se rebelle face aux normes corporelles légitimées par un biopouvoir qui cherche à inhiber et réduire au silence sa corporalité et sa subjectivité bioénergétique en tant que capacité et besoin poïético-cognitif, et à imposer les pulsions culturelles au détriment d'un «propre Moi », au détriment du pouvoir poietisateur d'une biopolitique antagonique des corporalités et sexualités abjectes, subjectives et subjectivantes de la production social de la réalité ; et au détriment des pulsions bioénergétiques du sujet. En d'autres termes, la corporalité biocritique de potentialité esthético-politique exprime une rébellion corporelle du sujet humain corporalisée par le sujet social face à des normes étouffantes qui ignorent ses besoins et ses capacités à créer de la connaissance à partir de son propre corps.

Par contre, la « corporalité biocritique esthético-politique » est en soi synonyme d'appropriation corporelle (*corporal empowerment* des individus). Cependant, il est indispensable que la poïésis s'appuie sur une « prise de conscience de soi-même », qu'il s'agisse d'une prise de conscience de la part du sujet qui poïétise lui-

même cette contradiction, ou d'une prise de conscience du sujet social poïétisée par un style cognitif qui la reconnaisse en tant que telle. Pour qu'une pratique corporelle de rébellion vis-à-vis du biopouvoir poïétisée par l'individu soit considérée comme une action/corporalité biocritique esthético-politique, il faut que le sujet qui poïétise la contradiction vis-à-vis du biopouvoir avec sa corporalité « prenne conscience » de cette corporalité en tant que pouvoir et capacité et besoin poïético-cognitif de tout sujet humain. Dans cette prise de conscience de soi-même, le « soi-même » est la corporalité humaine en tant que capacité et besoin cognitif non seulement du sujet poïétisateur, mais aussi de tout autre sujet humain affirmé subjectivement en tant que *sujet de désir* (Foucault, 1976 et 1984) et *sujet historique* (Wittig, (1992)/2006) ; le premier étant un sujet qui s'approprie « soi-même » à travers l'affirmation de sa subjectivité corporalisée, et tous les deux un sujet qui se reconnaît en tant que co-poïétisateur de l'histoire ; les deux sens associent les dimensions *personnelle* et *politique* de l'existence corporelle du sujet social. C'est pourquoi il s'agit d'un acte d'humanisation esthético-politique du sujet social, qui se reconnaît ainsi dans n'importe quel autre sujet humain.

Dans la perspective d'une éthique marxiste, la « prise de conscience » est un acte de reconnaissance de « soi-même » et de « l'autre » en tant que sujets dont la corporalité a été « abaissée, asservie, abandonnée, méprisée » ; dans la perspective féministe de Wittig, c'est un acte de « conscience de l'oppression » :

> *« La conscience de l'oppression n'est pas seulement une réaction (une lutte) contre l'oppression. C'est aussi une totale réévaluation conceptuelle du monde social, sa totale réorganisation conceptuelle à partir de nouveaux concepts développés du point de vue de l'oppression. C'est ce que j'appellerais la science de l'oppression, la science par les opprimé(e)s.* [...] [il s'agit de] *la pratique subjective ultime, une pratique cognitive du sujet*. ».[289]

De sorte que la « prise de conscience de l'oppression de soi-même » implique également un discernement des qualités épistémologiques, styles cognitifs, formes poïétiques et/ou discours représentatifs et articulateurs du paradigme culturel du biopouvoir hégémonique dans son contexte socio-historique, un biopouvoir délégitimant les capacités poïético-cognitives de l'action subjective et les pulsions bioénergétiques du sujet humain en tant que formes poïétiques abjectes et bestiales et donc menaçantes pour la pensée qui les considère comme abjectes.

D'autre part, si le sujet poïétisateur de l'acte corporel de rébellion esthétique n'est pas celui qui « prend conscience de l'oppression de soi-même », il est possible que cette contradiction corporelle soit co-poïétisée en tant que biocritique esthético-politique, par un style cognitif (quel qu'il soit) reprenant le fait réel de la rébellion poïétisée par le sujet humain, et la dévoilant en tant que contradiction esthétique vis-à-vis du biopouvoir à travers le langage du style cognitif en question.

Il existe de nombreux exemples de styles cognitifs ayant participé à ce type de co-poïétisation de la corporalité biocritique potentiellement esthético-politique à l'aide de leur langage spécialisé caractéristique : les arts, la littérature, la poésie, les sciences, etc. De manière plus spécifique, on pourrait mentionner les

[289] Wittig, (1992)/2006: 41.

recherches en épistémologie, en sciences sociales, en sociologie, en anthropologie, en psychologie, en sciences politiques, etc., et notamment les perspectives épistémologiques poststructuralistes, matérialistes, féministes, *queer* et dialectiques telles que l'esthétique de l'art biocritique, portant sur les questions des corporalités abjectes, sur le genre et sur la sexualité et revendiquant la corporalité humaine subjectivante (parfois bioénergétique) en tant que capacité poïético-cognitive d'affirmation subjective du sujet humain en tant que sujet social.

Dans le cas des sciences, il s'agit d'une co-poïétisation interprétative de la rébellion corporelle ; dans celui des arts, d'une co-poïétisation artistique de cette rébellion. Dans le cas de l'*art biocritique*, l'expérience de corporalité rebelle est poïétisée par le sujet humain « conscient de l'oppression de lui-même » dans le contexte historique d'un bipouvoir hégémonique et conscient de sa pouvoir de poïétisateur corporel d'une biopolitique antagonique à travers d'une œuvre d'art qui critique le biopouvoir hégémonique (le phallocentrisme), générant aussi une « prise de conscience de soi-même » chez le spectateur de l'œuvre d'art qui se reconnaît co-poïétisateur d'un mouvement historique impulsé par cette œuvre.

On peut donc en conclure que la corporalité biocritique esthético-politique n'est pas seulement une contradiction vis-à-vis du biopouvoir hégémonique, c'est aussi et surtout un mouvement esthétique de dialectique negative *esthétique* au niveau historique, ce qui signifie qu'elle (l'action biocritique esthético-politique) est à la fois critique et autocritique et genere un mouvement dans l'histoire même (de l'art ou de la société) à travers la vitalisationdes tensions entre biopouvoir et actions biocritiques et biopolitqiues antagoniques. Un exemple d'action biocritique esthético-politique poïétisée par l'*art biocritique* est une biocritique dont les qualités bioénergétiques entrent en contradiction avec les qualités épistémologiques privilégiées par le biopouvoir dans un contexte socio-historique réprouvant ou soumettant les pulsions bioénergétiques et l'affirmation subjective du sujet social qui vitalise la co-poïésis d'un ideal-type de *sujet esthético-politique.* Outres exemples spécifiques sont ceux des actes de révolte des personnages littéraires dans l'œuvre de Borges :

> « Par leurs actes de révolte, Emma et Tadeo donnaient vie au sujet esthétique dans la mesure où ces actes impliquaient – nécessairement – une « action matérielle ou immatérielle menée avec effort et vigueur qui semble surpasser les forces naturelles [et sociales ; leur capital social et culturel] »... »[290]

Principes esthétiques de la corporalité biocritique ou d'esthétique biocritique. La corporalité biocritique esthético-politique peut être définie par les sept principes ontologiques de l'*art biocritique* découlant de l'esthétique dialectique adornienne : 1) *principe poïético-performatif ; 2) Principe dialectique ou de contradiction et de négation esthétique ; 3) Principe de tension esthétique ; 4) Principe d'autreté ou de l'« extérieur constitutif » ; 5) Principe du matérialisme historique ; 6) Principe d'autonomie ; 7) Principe nihiliste :*

[290] Tomo I, p.: 198. (pour une aprofondisement sur l'ideal type de *sujet esthétique* dans l'art biocritique, conseillé de visiter les pages 647-694 et les pages 725-766 du Tome III).

Principe poïético-politique ou poïético-performatif dans la corproalité biocritique. Au sein de l'expérience ou du comportement sexuel caractéristique de la corporalité biocritique esthético-politique, le sujet poïétisateur se reconnaît comme un agent *poïético-performative* et critique vis-à-vis du processus de production sociale des principes et des valeurs morales qui servent à évaluer les usages du corps. Or si le sujet se reconnaît comme un agent critique et non comme un reproducteur ou un articulateur du paradigme culturel du biopouvoir, c'est bien parce qu'au départ il reconnaît dans sa corporalité la capacité et le besoin cognitif de tout sujet par poïétiser une réalité antagonique au biopouvoir. L'expérience ou comportement sexuel caractéristique de la corporalité biocritique esthético-politique est l'expression de l'esthétique de dialectique négative entre esprit performatif, pulsions bioénergétiques et culture corporelle, liés entre eux mais autocritiques.

Au sein de la corporalité biocritique esthético-politique les usages du corps sont clairement esthético-politiques et d'affirmation subjective, aussi bien dans le domaine public que dans la sphère privée, et ils sont le fruit de la force performative du discours d'un « moi » propre et de la conscience de l'oppression (dont l'expérience personnelle est politique) de tout « extérieur constitutif » produit par la sédentarisation épistémologique des (bio)pouvoirs hégémoniques ; une conscience de l'individu en tant que *sujet historique* et *sujet du désir*. En tant que *sujet historique,* dans ce type de corporalité, l'expérience et le comportement sexuel du sujet reflètent clairement une reconnaissance par ce sujet de sa corporalité en tant que besoin et capacité poïétique-cognitive ; en tant que *sujet de désir,* dans ce type de corporalité, l'expérience et le comportement sexuel du sujet reflètent plutôt une conscience de l'individu en tant que fraction du cosmos, de la nature en tension esthétique avec l'anthropocentrisme de la pensée occidentale, y compris celui du poststructuraliste. Étant donné que pour l'esthétique de l'*art biocritique*, la corporalité biocritique est une manifestation de la capacité poïético-cognitive et d'affirmation de la subjectivité du sujet – qui enchaîne l'imagination (l'idée), la matière (le corps) en langage (la corporalité) –, il en résulte que déconstruire une corporalité potentiellement esthétique implique que l'on parte du principe que cette expérience ou corporalité de l'individu réel constitue la *forme* épistémologique de participation poïétique de l'individu à son processus de production rebelle vis-à-vis du rôle d'articulateur et de reproducteur de la sédentarisation épistémologique des paradigmes du biopouvoir hégémonique ; le principe poïético-politique de la corporalité biocritique esthético-politique est donc la caractéristique d'un sujet critique, d'un sujet esthétique naturellement enclin à manifester ses capacités et/ou ses besoins poïético-cognitifs comme des affirmations subjectives corporalisées.

Principe dialectique ou de contradiction et de négation esthétique dans la corproalité biocritique. La corporalité biocritique esthético-politique nie non seulement les usages assignés au corps par le paradigme culturel du biopouvoir, mais aussi les usages découlant de la subjectivité bioénergétique, il s'agit donc d'une corporalité composée d'expériences qui critiquent et font leur autocritique, liées entre elles et vis-à-vis du biopouvoir par une contradiction esthétique.

Au sein de la corporalité biocritique esthético-politique les usages du corps d'un niveau post-conventionnel de corporalité poïético-performative impliquent une négation et une contradiction vis-à-vis du paradigme culturel du biopouvoir phallogocentrique, dès lors qu'il s'agit d'usages découlant d'une subjectivité performative potentiellement esthétique qui permet au sujet de s'approprier son corps. Au sein de cette corporalité, l'expérience d'esthétique biocritique est un processus de production de connaissance antagonique, une connaissance qui s'oppose, qui nie, contredit et critique le processus de production de connaissance hétéronome au sein duquel la participation et la fonction légitime et morale du sujet social est réduite à celle d'*articulateur* du paradigme culturel du biopouvoir. Par exemple, les témoignages des œuvres de l'*art biocritique* qui invitent des participants volontaires à offrir ces témoignages physiques et oraux de leur plaisir sexuel reflétant leur appropriation corporelle, constituent une critique esthétique du modèle épistémologique dominant de sexualité en Occident, dans la mesure où ils proposent et prônent une poïésis corporelle de la contradiction esthétique entre la subjectivité bioénergétique et la *fausse conscience* ou pseudo subjectivité du biopouvoir, générant une tension vis-à-vis de a) *ce que* critique l'art critique ; b) *ce avec quoi* l'art critique ; c) la position *à partir de laquelle* l'art critique ; d) *ce qui critique la même chose* que l'art (les autres criticismes) ; et f) ce qui sur le plan structurel *contribue à la (re)production de la sédentarisation épistémologique* que l'art critique.

Principe de tension esthétique dans la corproalité biocritique. La corporalité politico-esthétique établit des liens de tension esthétique vis-à-vis de la normativité du biopouvoir à travers une biopolitique antagonique corporalisée par les corps et les sexualités subjectivantes et abjectes. La corporalité biocritique esthético-politique établit des liens de tension esthétique vis-à-vis de la normativité du biopouvoir (*ce que* critique l'art) mais aussi vis-à-vis d'elle-même (*ce avec quoi* l'art critique), de la critique subjectivée (la position *à partir de laquelle* l'art critique), ainsi que vis-à-vis d'autres critiques, actions critiques individuelles ou criticismes collectifs, styles cognitifs, langages structurés ou non qui critiquent également le biopouvoir phallocentrique (*ce qui critique la même chose* que l'art); elle établit également des liens de tension esthétique vis-à-vis de certaines actions acritiques individuelles ou criticismes collectifs, styles cognitifs, langages structurés ou non, qui articulent, légitiment, reproduisent et sédentarisent épistémologiquement les paradigmes du biopouvoir phallocentrique (ce qui sur le plan structurel *contribue à la (re)production de la sédentarisation épistémologique* que l'art critique).

Principe d'autreté ou d'« extérieur constitutif » dans la corproalité biocritique. L'expérience ou comportement sexuel caractéristique de la corporalité politico-esthétique exprime une reconnaissance par le sujet de toute autreté sociale et corporelle, que celle-ci découle ou non du biopouvoir. Il s'agit d'une corporalité au sein de laquelle le sujet s'approprie son corps en tant que forme cognitive ou moyen d'exploration et de production de connaissance, ce qui ne signifie pas pour autant que le sujet croie tout connaître de son corps. C'est pourquoi l'expérience ou le comportement de la corporalité politico-esthétique est l'expression de

l'appropriation de la *corporalité comme moyen de connaissance*, plutôt que de la *connaissance du corps* ; ainsi, le sujet qui la vit reconnaît partiellement son corps comme une autreté, dans la mesure où il se propose de continuer à le découvrir et d'apprendre à le connaître à travers sa propre expérience corporelle, réflexive et performative.

Au sein de la corporalité biocritique esthético-politique les usages du corps reflètent l'affirmation subjective corporalisée des identités sexuelles en tant qu'appropriation corporelle performative de « soi-même ». L'autreté ou « extérieur constitutif » de ce niveau de corporalité trans-conventionnelle correspond à toute identité sexuelle ou corporalités non esthétiquement performatives, et/ou reproductrices de la différence phallogocentrique et de l'exclusion de l'économie hétérosexuelle. Pour l'esthétique de l'*art biocritique*, la corporalité – observée dans chaque comportement ou pratique sexuelle et corporelle du sujet social – implique un certain niveau de communication entre le sujet et son corps, ainsi qu'entre le sujet corporel et l'autreté matérielle, corporelle et symbolique. Dans le phallocentrisme hégémonique de la pensée occidentale (y compris chez les reproducteurs involontaires de sa sédentarisation épistémologique tels que l'épistémologie structuraliste) les « extérieurs constitutifs » sont les identités sexuelles d'affirmation subjective, celles du « Non-être » (la femme et « les corps qui ne comptent pas », considérés comme inférieurs) ou celles du « Non-être exclu » : les identités LGBTYTI (Lesbienne, Gay, Bisexuel, Transsexuel, Transgenre, Travesti et Intersexuel) « les corps qui ne comptent pas considérés comme des « extérieurs constitutifs » de l'économie hétérosexuelle phallocentrique. Pour les pensées critiques envers le modèle phallocentrique (par exemple les féminismes ou les poststructuralismes et parfois l'*art biocritique*), l'« extérieur constitutif » peut être le produit d'une vision anthropocentriste, pas toujours résolue.

Ainsi, pour l'esthétique biocritique esthético-politique, les corporalités abjectes d'une biopolitique antagonique liées au plaisir autoérotique sont, en tant qu'expériences corporelles biocritiques esthético-politiques critiques envers l'anthropocentrisme, l'expression d'un lien d'appropriation corporelle entre le sujet et son propre corps ainsi que d'une forme de rencontre entre son corps et les autres corps de la nature (en dehors des constructions sociales), tels que ceux des animaux, des plantes, du cosmos ; de sorte que moins la corporalité paraîtra étrangère au sujet, plus celui-ci la reconnaîtra comme a) une capacité et un besoin poïético-cognitif personnel critique envers la construction sociale de la *fausse conscience* de subjectivité hétéronome ; b) une capacité et un besoin poïético-cognitif de *l'autreté* vivante (la nature) ; c'est dans cette mesure et à cette condition que le corps semblera moins « autre » pour le sujet, et que le concept de « bête » revêtira un sens d'égalité entre être humain et être animal, végétal ou astrologique, l'humain n'étant qu'une petite fraction de la nature et du cosmos. Cela signifie qu'au sein d'une expérience biocritique esthético-politique, le sujet s'approprie sa corporalité en tant que forme poïético-cognitive grâce à laquelle il peut atteindre un certain degré d'autonomie dans son rapport à son corps et à celui de la construction sociale phallocentrique.

Principe du matérialisme historique dans la corproalité biocritique. Au sein de la corporalité biocritique esthético-politique – correspondant au type de rationalité trans-conventionnelle – les usages performatifs potentiellement esthétiques du corps reflètent une conscience de l'historicité de la performativité du corps et de la normativité phallogocentrique, ou tout au moins une conscience de l'historicité de l'abjection envers certaines corporalités et identités sexuelles. Pour l'esthétique biocritique, les corporalités abjectes sont des corporalités biocritiques esthético-politiques en raison de l'historicité de l'abjection dont elle font l'objet, une abjection construite socialement : « *La définition de ce qu'est* [la corporalité (sexuelle) biocritique esthético-politique] *est toujours donnée à l'avance par ce qu'*[elle] *fut autrefois* [l'historicité et la construction sociale des corporalités abjectes]*, mais n'est légitimée que par ce qu'*[elle] *est devenu(e), ouvert(e) à ce qu'*[elle] *veut être et pourra peut-être devenir* ».[291]

Principe d'autonomie dans la corproalité biocritique. Le comportement sexuel caractéristique de la *corporalité biocritique esthético-politique* est une expérience performative d'appropriation corporelle du sujet. À travers cette expérience poïético-performative de sa sexualité, le sujet exerce sa corporalité en tant que capacité et besoin cognitif qui lui permet d'être un sujet autopoïétique assumant les identités performatives liées aux usages de son corps. Ces expériences d'autopoïésis au sein desquelles le sujet reconnaît le corps comme une voie et une source de connaissance, et sa corporalité et subjectivité bioénergétique comme un besoin et une capacité poïético-cognitive, sont des expériences qui permettent au sujet d'exercer une véritable autonomie poïétique vis-à-vis du paradigme culturel du biopouvoir. Toutefois, cette autonomie ne représente qu'un moment dans la vie du sujet poïétisateur et non un état poïétisé et acquis une fois pour toutes, car l'autonomie poïétique et les identités performatives esthétiques impliquent une autocritique et une négation de la sédentarisation, de sorte que cette corporalité ne peut être considérée comme une création totale et définitive, ni comme une libération ou une indépendance absolue et/ou définitive du sujet vis-à-vis de l'ordre social du biopouvoir.

En tant que rationalité trans-conventionnelle, la corporalité biocritique esthético-politique est l'expression de la capacité émancipatrice du sujet social en tant que sujet poïétiquement esthétique, un type de *sujet de désir* affirmé subjectivement, et en même temps de *sujet historique* (co-poïétisateur de la transformation sociale) ; il s'agit par conséquent de l'expression corporelle exerçant le plus haut niveau d'autonomie poïétique caractéristique des identités sexuelles fruit de l'affirmation subjective. La problématique d'autonomie poïétique chez le sujet social identifié au phallocentrisme est une problématique d'aliénation épistémologique de l'individu enculturé par un paradigme culturel du biopouvoir plaçant le sujet dans une situation de soumission épistémologique qui l'empêche de participer à la production sociale de son *propre moi* en délégitimant la voie épistémologique expérimentale et phénoménologique, ainsi que la réflexivité acquise à travers l'expérience subjective, corporelle et issue des pulsions bioénergétique. Pour Adorno, la poïésis de l'autonomie ou la poïétique de l'émancipation à travers la

[291] Adaptation de la citation d'Adorno concernant l'art, (1970)/2004 : 11.

critique esthétique renvoie à une émancipation du sujet par le sujet, à laquelle celui-ci aspire poïétiquement à travers une dialectique nécessaire vis-à-vis de la réflexivité de l'esprit. Dans cette optique, toute expérience sexuelle ou corporelle biocritique esthético-politique représente chez le sujet la capacité corporelle de poïétiser des expériences d'autonomie ou d'émancipation vis-à-vis de l'hétéronomie poïétique enculturée par le biopouvoir, des expériences qui permettent au sujet social de sentir qu'il est un sujet *esthétique*, *de désir* et *historique* (co-poietisateur de l'histoire dès son propre corporalité et sexualité subjectivantes). Si l'on se souvient que pour Adorno, l'esthétique de l'art est synonyme de critique, et que le criticisme dans l'art est synonyme de spiritualisation de la dialectique négative entre praxis et esprit, on peut en déduire – par analogie – que le sujet esthétique est un sujet critique, dont l'esthétique dépend de sa capacité critique au sein du processus de production et de reproduction sociale de son identité. Car tout sujet est une construction épistémologique et cultural-sociale, et son émancipation repose sur sa participation poïétique au processus en question, à travers des usages du corps qui reflètent une corporalité poïétiquement autonome vis-à-vis de la sédentarisation épistémologique ou cognitive.

Ainsi, le principe d'autonomie poïétique appliqué au sujet social est-il, comme dans l'art, une aspiration poïétique et une incessante quête de liberté, un objectif poïétique susceptible de générer une loi de mouvement formée d'expériences esthétiques enchaînées. Mais alors, l'autonomie poïético-cognitive est-elle une expérience rationnelle ou corporelle ? Ni l'une ni l'autre, ou plutôt les deux (parfois à la fois), en tant qu'expériences enchaînées par des liens de contradiction esthétique. On pourrait conclure en faisant un parallèle avec d'autres autonomies renvoyant à ce type d'esthétique critique, telles que le *sujet réflexif* de Castoriadis (1990 y 1997), le concept de *lecteur critique* de Derrida[292], le *sujet discontinu et inachevé* de Butler, le *sujet de désir* de Foucault (1976 et 1984), le *sujet historique* de Wittig, le *Prométhée* de Marx, l'interprétation que fait Hinkelammert (2005) du concept marxiste du *sujet corporel avec des besoins,* ou encore le *sujet esthétique* de l'*art biocritique* offrant son témoignage de corporalité biocritique esthético-politique.

Principe nihiliste dans la corproalité biocritique. L'expérience ou comportement sexuel caractéristique de la *corporalité biocritique esthético-politique* est nécessairement nihiliste en soi et dans ses liens de contradiction vis-à-vis de l'autreté. En tant qu'un type de rationalité trans-conventionnelle, la corporalité biocritique esthético-politique est l'expression des usages du corps établissant de véritables liens de négation et de contradiction esthétique vis-à-vis du biopouvoir, mais il faut avant tout que les usages en question établissent des liens de contradiction *entre eux*. Cette forme de communication entre les expériences et les comportements sexuels du sujet constitue la loi de mouvement de toute corporalité biocritique potentiellement esthétique dans un contexte de biopouvoir

[292] Le *lecteur critique* de Derrida est une version du sujet autonome, faisant preuve d'une qualité poïétique d'émancipation esthétique, un interlocuteur compétent pour la discussion et la communication post-conventionnelle, capable de se considérer comme un sujet épistémologiquement poïétique. (Cohen & Dilon, 2007).

hégémonique ou de sédentarisation épistémologique. Pour expérimenter la corporalité biocritique esthético-politique, non seulement il est nécessaire d'établir un lien de contradiction corporelle vis-à-vis du biopouvoir – ce qui implique une attitude critique vis-à-vis de ce paradigme –, mais il est aussi ontologiquement nécessaire que l'expérience postérieure à cette contradiction soit une nouvelle critique, autrement dit que la critique soit une loi de mouvement de dialectique négative qui s'alimente du criticisme parce qu'elle est produite par le criticisme, ce qui donne une continuité à la spirale dialectique à travers une constante contradiction esthétique. En revanche, une loi de mouvement sans négation esthétique serait une loi de mouvement sans autocritique, qui mènerait – que ce soit dans le domaine de l'art ou dans le processus de production sociale du sujet ou de l'esprit – à l'annulation totale du processus esthétique.

Le nihilisme esthétique de la corporalité biocritique esthético-politique renvoie à une émancipation esthétique qui cherche à échapper à la chosification. La chosification de l'esthétique adornienne appliquée au sujet social se traduit par une *fausse conscience*, quelque chose comme une vie spirituellement étrangère, une sorte d'artefact au sein de l'art ou de « faux soi-même » chez le sujet. Car bien que les contenus se transforment au fil de l'histoire, les formes corporelles de construction demeurent : ce sont les outils sociaux les plus dangereux de la chosification (décorporalisation) du sujet, des formes épistémologiques (les usages du corps) qui finissent par être construites socialement en tant que culture cognitive que l'art et les sujets traînent comme un boulet, dans l'illusion que ces formes de création leur permettront un jour de se réaliser et d'atteindre la liberté. De telles expériences laissent généralement une sensation de vide chez le sujet après la praxis ; c'est par exemple le cas de l'imaginaire collectif contemporain des sociétés occidentales consuméristes, qui confondent le bonheur avec la capacité et l'exercice d'une consommation prédéterminée dans sa forme et son contenu, ou encore d'une vision du plaisir sexuel en tant que possession de l'autre dans l'esprit des sociétés patriarcales phallocentriques.

Le principe nihiliste appliqué à la corporalité et à la sexualité du sujet social des sociétés de la modernité tardive implique la reconnaissance par le criticisme de l'art biocritique du fait que la sexualité et la corporalité d'un sujet n'est ni une conquête ni une construction cognitive définitive pouvant être évaluée quantitativement par le nombre d'expériences critiques ou esthétiques du sujet ou de l'art concerné. Car l'esthétique biocritique esthético-politique se définit par le fait qu'une expérience esthétique est toujours l'ennemie mortelle d'une autre. Ainsi, pour l'esthétique biocritique de l'art biocritique, le nihilisme en tant qu'esthétique d'une expérience corporelle et sexuelle repose sur le fait que celle-ci ne correspond pas à un état ou à une caractéristique que le sujet attribue à sa corporalité une fois pour toutes, bien au contraire : une expérience biocritique esthético-politique n'est qu'un *moment poïétique* dans la vie du sujet, fruit de la critique envers le biopouvoir ou de l'autocritique.

Dans le même ordre d'idées, un sujet esthétique ne vit pas un cycle de vie mais une spirale de vie ; car « *au propre concept d'art est mêlé le ferment de sa*

suppression ».[293] Ainsi, la formule de George Brassens : « *Et c'est la mort, la mort toujours recommencée* » semble faire écho à cette logique des moments de mort nécessaires à l'ontologie du sujet esthétique. Il en va de même de l'existence de l'art biocritique et du sujet esthétique : tout *idéal-type* qui répond à l'esthétique critique (dialectique négative adornienne) s'alimente nécessairement de moments de mort, qui ne constituent jamais la mort de l'ensemble du processus, mais la mise à mort de moments esthétiques par d'autres moments esthétiques.

Le principe nihiliste du sujet esthétique repose sur les trois observations suivantes :

1) *Le nihilisme esthétique du idéal-type de sujet esthétique dans l'art biocritique renvoie au nihilisme de ses critiques*, en tant que moments d'autonomie, de liberté et d'émancipation obtenus grâce au criticisme. Le nihilisme esthétique de la dialectique négative est, pour l'art biocritique comme pour le sujet esthétique, une nature et une source de dynamisme ; il ne correspond ni à la disparition totale de l'art ni à la mort corporelle su sujet, mais bien à l'acceptation mortelle de l'action critique par une autre action critique, de la potentialité esthétique des actions et des corporalités critiques.

2) *La mort esthétique de l'action biocritique dans l'art est un processus de chosification qui commence avec la chosification de la contradiction et tension vitalisées par l'action biocritique même ; se propage ensuite au reste des éléments du processus artistique, et finit par chosifier tout le criticisme.* Jorge Luis Borges n'a-t-il pas écrit : « *La mort est une vie vécue. La vie est une mort qui arrive* » : le nihilisme esthétique de la dialectique négative est en accord avec cette définition poétique du processus absolu de l'existence d'un individu, et particulièrement dans cette perspective qui souligne le caractère ontologique expérimental de l'individu : la mort est une critique *vécue (un moment d'émancipation, de liberté et d'autonomie, la victoire de la critique esthétique, la poïétique d'un esprit rebelle qui exerce le criticisme). Donc, l'émancipation est toujours une critique qui arrive*. Puis dans l'art biocritique, un art fait des actions biocritiques de l'artiste ou sujets sociaux, la vie esthétique de l'art est la vie de l'expérience esthétique du sujet social. Adorno lui-même qualifie littéralement de « mortelles » les critiques représentées sous la forme d'œuvres d'art : « *Les œuvres d'art, qui sont des produits humains et mortels, disparaissent d'autant plus rapidement qu'elles s'acharnent à perdurer*. »[294]

Le nihilisme esthétique de la dialectique négative est, en tant que moment, périssable, ce qui confère un caractère périssable à l'esthétique des critiques corporalisées à travers le criticisme. Pour Adorno, il n'existe tout simplement pas d'art sans criticisme au sein du processus artistique, il s'agit donc d'une caractéristique fondamentale pour comprendre le caractère vital qu'insuffle la thanatologie des critiques au processus lui-même. Cela ne signifie en aucun cas que le processus artistique soit un processus cyclique : en effet, lorsqu'un processus artistique commence à montrer les signes d'un mouvement cyclique, on peut au contraire considérer qu'il est en voie de chosification.

[293] Adorno, (1970)/2004 : 13
[294] Adorno, (1970)/2004 : 237.

Il apparaît clairement que le processus artistique d'u art critique (comprenant celui biocritique) est un processus composé de moments formant une spirale sans orientation précise, mais en constante dialectique négative, ce qu'Adorno qualifie dans le domaine de l'art d'existence « in actum », en action, en mouvement : « *Les œuvres d'art ne sont ce qu'elles sont que "in actum", car leur tension ne conduit pas à l'identité pure vis-à-vis de tel ou tel pôle* »[295]. De sorte qu'aussi bien les moments de mort que les moments de liberté ou d'autonomie ne sont que cela : des moments, tout simplement, que l'art biocritique ne doit ni désirer ni essayer de conserver une fois pour toutes. Car la sédentarisation et le désir de s'approprier ces moments constituent le premier germe de la choséité. On peut également trouver dans la citation d'Adorno trois éléments fondamentaux pour comprendre par analogie l'épistémologique esthétique qui émancipe le sujet esthétique avec ses actions esthétique (il comprenant celles biocritiques) : l'action, la tension et l'existence de pôles au sein du processus d'émancipation.

En ce qui concerne le sujet esthétique, de même que l'art esthétique et celui biocritique, il renonce à son existence esthétique dès lors qu'il renonce au criticisme esthétique de dialectique negatuve entre actions esthétiquement (bio)critiques. Car l'émancipation d'une (bio)critique est toujours une autonomie poïético-cognitive périssable chez le sujet, à laquelle le processus épistémologique devra répondre ou essayer de répondre avec une autre (bio)critique, afin d'assurer la continuité de l'humanisation esthétique, et de continuer à être un processus émancipateur du sujet, c'est-à-dire un processus d'émancipation esthétique.

3) Seul le nihilisme esthétique de la dialectique négative, celui de la critique-autocritique, libère l'art critique et biocritique de la chosification de ses critiques actuelles et de celles qui l'ont émancipé par le passé ; ce qui, appliqué à la production épistémologique d'un sujet esthétique, se traduirait dans les termes suivants : seul le nihilisme esthétique de la dialectique négative – mortalité des critiques du sujet – peut éviter au sujet émancipé de se sédentariser dans son émancipation. Il en ressort que la nature périssable que partagent les moments de biocritique et les expériences de liberté et d'autonomie est précisément ce qui leur permet de s'inscrire – sous l'impulsion de leur propre tendance périssable – dans un processus de décomposition susceptible de les contredire. Ainsi, face à cette tendance, à cette nature périssable des moments d'autonomie produits par les actions biocritiques émancipatrices, il n'existe pas d'autre antidote qu'une autre biocritique. Car la sédentarisation d'un esprit commence lorsque le sujet croit naïvement, par exemple, qu'une action bio critique ou un type d'action biocritique peut conserver sa capacité émancipatrice parce qu'elle a démontré son efficacité une fois pour toutes.

Elle implique la réflexivité du sujet, et reflète une capacité de critique corporalisée. Les usages du corps qui caractérisent cette corporalité du niveau ecto-conventionnel o trans-conventionnel de la corporalité sont toujours un choix du sujet conscient de ses capacités et de ses besoins poïético-corporels. Ce niveau de corporalité reflète la capacité et le besoin poïético-cognitif du sujet de déconstruire le système de sécurité épistémologique qui l'a identifié au paradigme culturel du

[295] Adorno, (1970)/2004: 236.

biopouvoir. Cette corporalité est l'expression de l'affirmation subjective et de l'appropriation corporelle du sujet, et elle se différencie de la corporalité subjective par le fait que les usages du corps sont évalués par le sujet sur la base d'une éthique esthétique qui reconnaît l'usage esthético-politique prépondérant de sa subjectivité et de ses pulsions bioénergétiques « abjectes » en tant que capacité poïético-cognitive et esthético-politique de forger sa propre identité sexuelle et en tant que force politico-performative de transformation sociale (mouvement esthétique).

CHAPITRE 4. Déconstruction esthétique de l'Œuvre multiorgasmique collective.

Introduction au chapitre 4. L'objectif de cette déconstruction esthétique de l'Œuvre multiorgasmique collective est de mettre en évidence d'une manière structurée que l'*art biocritique* est un art critique, dans la mesure où ses poïésis génèrent des liens de tension esthétiques entre elles et vis-à-vis de leur contexte socio-historique, artistique et épistémologique.

La principale hypothèse sur l'*art biocritique* de l'Œuvre multiorgasmique peut être résumée de la manière suivante :

Au niveau structurel, les poïésis corporelles de l'*art biocritique* sont constituées de différents enchaînements de critiques envers les aspects sociaux, artistiques et épistémologiques impliqués dans la construction sociale de la séquestration épistémologique et de l'abstraction de l'expérience. Cet art génère une tension artistique car en plus d'être critique, il est autocritique, c'est-à-dire qu'il s'émancipe y compris de sa propre poïétique émancipatrice.

Au niveau de l'expérience individuelle recueillie dans les témoignages des corporalités abjectes de l'Œuvre multiorgasmique, cet art génère une tension épistémologique vis-à-vis de la vision abjecte de certaines corporalités véhiculée par le paradigme philosophique du phallogocentrisme occidental, dont il critique la sédentarisation épistémologique et la logique de différenciation hétérosexuelle excluante, comme il critiquerait n'importe quel paradigme issu de n'importe quel style cognitif qui en participant à la construction sociale du sujet social tendrait à le dominer et à lui imposer son hégémonie culturelle afin de contrôler ses capacités et ses besoins poïético-cognitifs corporels et sexuels.

Le présent chapitre permettra d'analyser les résultats de l'application de la déconstruction psychologique des liens de tension esthétique au sein de l'Œuvre multiorgasmique.

I. **RECUEIL D'INFORMATION ET DESCRIPTION GENERALE DE l'Œuvre multiorgasmique collective.** Le procédé qui consiste à recueillir de l'information en vue de la déconstruction esthétique de l'Œuvre multiorgasmique collective se contente de rassembler des descriptions du processus poïétique et des témoignages déjà créés ou co-créés par l'artiste au cours du processus créatif de l'œuvre d'art à déconstruire. Dans ce type de déconstruction, le critique ou déconstructeur de l'œuvre ne s'occupe à aucun moment de la création des témoignages ni de la recherche de volontaires à cette fin : la première étape du travail déconstructif se réduit à identifier les moments esthétiques qui composent le processus créatif de l'expérience et à recueillir les témoignages (oraux ou corporels) qui ont été utilisés comme matériel créatif par cette œuvre.

a) Les campagnes multiorgasmiques. La poïésis artistique et esthétique de l'Œuvre multiorgasmique collective ne commence pas avec l'élaboration du matériel créatif comme telle, mais avec l'*intention* même d'utiliser (pour l'artiste) et d'offrir (pour le public de la Campagne multiorgasmique) des témoignages sur l'appropriation corporelle de corporalités « abjectes », à des fins esthétiques mais aussi et surtout afin de critiquer le phallogocentrisme qui les dénigre.

La première Campagne multiorgasmique a été réalisée à Paris au cours du printemps et de l'été 2006. La seconde a eu lieu à Guadalajara, au Mexique, au cours de l'année 2007. La troisième a donné lieu à une exposition et à une conférence à l'occasion du Congrès latino-américain et caribéen de Sciences sociales organisé à Quito en 2007 par la Faculté latino-américaine de Sciences sociales en Équateur. La quatrième campagne a été réalisée à l'occasion d'un Congrès international organisé à Strasbourg en avril 2008 par l'Association inter-hospitalo universitaire de Sexologie (AIHUS) et par la Société française de Sexologie clinique (SFSC). Ces campagnes incluaient des expositions de témoignages de l'Œuvre multiorgasmique collective et étaient relayées par différents moyens de diffusion tels que des affiches et des dépliants distribués dans des lieux publics (bars, campus et cités universitaires, centres de conventions, bureaux de poste, etc.) ; certaines de ces campagnes ont également fait l'objet d'une diffusion sur Internet, à l'aide de courriers électroniques, de blogs, etc. (à l'exception de celles réalisées dans le cadre des Congrès, en raison de leur courte durée). Voici quelques exemples des premiers dépliants et affiches utilisés dans le cadre de ces campagnes :

IMAGE. 107. Affiche en espagnol de la Campagne multiorgasmique réalisée à Guadalajara (Mexique, 2007).

IMAGES 108 ET 109. Recto et verso du dépliant en espagnol distribué à l'occasion de la Campagne multiorgasmique réalisée à Guadalajara (Mexique, 2007).

[IMAGES D’AUTEUR PAS DISPONIBLES SUR LA VERSION D’INTERNET]

[IMAGES D'AUTEUR PAS DISPONIBLES SUR LA VERSION D'INTERNET]

Les campagnes ont permis de recueillir la participation de 41 volontaires, chacun d'entre eux ayant fourni au moins un témoignage physico-corporel (un échantillon de sperme ou de fluide vaginal) et un témoignage oral portant sur son histoire personnelle et sur la poïésis de son expérience en tant que volontaire participant à l'Œuvre multiorgasmique collective.

b) Les témoignages corporels de l'Œuvre multiorgasmique collective. Les différents appels de la Campagne multiorgasmique ont ainsi permis de recueillir plus de 50 témoignages corporels (car certains participants ont offert plus d'un témoignage physique à l'artiste) présentant différentes caractéristiques : certains étaient présentés dans des flacons de verre réutilisés comme récipients afin de recueillir un peu de sperme ; d'autres – la grande majorité – étaient constitués de mouchoirs ou de serviettes en papier, ou encore de papier-toilette provenant de toilettes publiques ou d'un domicile, tous ces papiers jetables ayant servi à recueillir du sperme ou du fluide vaginal, la plupart du temps sous la forme d'une tâche au centre. Il y eut également quelques supports différents tels que des bas en nylon (sans tâche de sperme) présentés comme des objets fétiches ayant servi à provoquer l'excitation sexuelle.

La plupart des témoignages physico-corporels ont été remis à l'intérieur d'une enveloppe en papier, certains dans des enveloppes postales de taille standard (environ 10 x 23cm), d'autres dans de plus grandes enveloppes (environ 34 x 23cm), d'autres enfin dans des enveloppes improvisées confectionnées à l'aide de feuilles de cahiers. Tous ces témoignages ont été remis et présentés à l'occasion de l'entretien oral et utilisés par la suite comme matériel créatif dans l'élaboration plastique de l'Œuvre multiorgasmique collective, qui est composée de différentes peintures à l'huile réalisées au pinceau sur les différents papiers jetables. Dans tous les cas, l'artiste a peint autour de la tâche, en prenant soin de ne pas peindre par-dessus, laissant même une aura autour de celle-ci. Cette information iconologique appliquée par l'artiste sur la composition déterminée dans un premier temps par le volontaire ou volontaire du témoignage fait par la suite l'objet d'une discussion dans le cadre de la déconstruction du moment poïétique correspondant à la création des témoignages de la part des volontaires.

L'artiste critique et déconstructive de l'Œuvre multiorgasmique collective a ainsi réalisé près d'une cinquantaine d'images, de nombreux volontaires ayant remis plus d'un témoignage physico-corporel. De plus, l'artiste a inclus quelques-uns de ses propres témoignages physiques. Certains témoignages comprennent par ailleurs des images réalisées sur des fragments de papier jetable qui ne faisaient pas partie – à l'origine – des témoignages physico-corporels remis par les volontaires. L'Œuvre multiorgasmique collective est ainsi composée d'un nombre de fragments plus important que les 41 témoignages de base remis par les volontaires. Tous ces fragments additionnels ont été ajoutés par l'artiste au moment de son intervention picturale sur les témoignages remis par les volontaires, afin d'obtenir la composition souhaitée à partir de chacune de ses interventions. Les témoignages physico-corporels qui composent l'Œuvre multiorgasmique Collective sont donc intégrés à des peintures à l'huile. Parfois, lors de l'exposition de cette œuvre picturale, l'enregistrement audio des

témoignages oraux sert de fond sonore et de contexte auditif. Le résultat visuellement perceptible de l'œuvre multiorgasmique collective et campagnes multiorgasmiques sont 5 sériés picturales crées sur et avec les témoignages corporelles. Les noms des sériés sont : Série « Vía crucis de la mano » (« Chemin de croix de la main ») (2006) ; Série « Acuarela » (« Aquarelle ») (2006) ; Série « Paisaje » (« Paysage ») (2006) ; Série « Aves » (« Oiseaux ») (2006) ; et Série « Prometeos » (« Prométhées ») (2011).

c) Images des témoignages physiques et portraits à crayon des entretiens (témoignages oraux) *avant* d'être intervenus artistiquement.

IMAGES 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119 120, 121, 122, 123, 124. Mouchoirs, serviettes en papier, papier-cuisine et papier-toilette provenant de toilettes publiques ou d'un domicile, tous ces papiers jetables ayant servi à recueillir du sperme et/ou du fluide vaginal, la plupart du temps sous la forme d'une tâche au centre ; Témoignage physique d'objet : bas en nylon (sans tâche de sperme) présentés comme des objets fétiches ayant servi à provoquer l'excitation sexuelle du donateur ; quelques petits textes, lettres et messages des donateurs à l'artiste mis dans les enveloppes avec les témoignages physiques.

[IMAGES D’AUTEUR PAS DISPONIBLES SUR LA VERSION D’INTERNET]

[IMAGES D’AUTEUR PAS DISPONIBLES SUR LA VERSION D’INTERNET]

[IMAGES D’AUTEUR PAS DISPONIBLES SUR LA VERSION D’INTERNET]

[IMAGES D’AUTEUR PAS DISPONIBLES SUR LA VERSION D’INTERNET]

[IMAGES D'AUTEUR PAS DISPONIBLES SUR LA VERSION D'INTERNET]

[IMAGES D'AUTEUR PAS DISPONIBLES SUR LA VERSION D'INTERNET]

[IMAGES D'AUTEUR PAS DISPONIBLES SUR LA VERSION D'INTERNET]

[IMAGES D'AUTEUR PAS DISPONIBLES SUR LA VERSION D'INTERNET]

[IMAGES D'AUTEUR PAS DISPONIBLES SUR LA VERSION D'INTERNET]

[IMAGES D'AUTEUR PAS DISPONIBLES SUR LA VERSION D'INTERNET]

IMAGE 132. Sérié intitulée « Prométhéxs » - Année : 2006 – 2011 - Technique: peinture à l'huile et témoignages physiques (fluides physiques sur papiers jetables donnés à l'art par des donnants volontaires) sur papiers jetables. - Taille : 103.5 x 184 cm.

c) Les témoignages oraux de l'Œuvre multiorgasmique collective. Les témoignages oraux sont des entretiens en profondeur d'une durée d'entre deux et six heures chacun. Soixante-six entretiens ont ainsi été réalisés, le jour même de la remise à l'artiste, par chaque volontaire, de son témoignage physico-corporel. Seuls 15 audios n'ont pu être enregistrés. Et bien que la grande majorité des entretiens aient donné lieu à un enregistrement audio et vidéo, dans la plupart des cas, les volontaires ont souhaité que leur image vidéo soit enregistrée sous un angle fermé ou réduit.

Quant au questionnaire appliqué au cours des entretiens, il n'a cessé d'évoluer tout au long du processus créatif de l'Œuvre multiorgasmique collective. Toutefois, les questions des différentes versions de ce questionnaire correspondent à une structure constante visant à mettre en lumière les liens de tension entre la construction sociale de la sexualité et les moments de négation cognitive (autonomie poïético-performative) de la normativité corporelle au cours de la vie de chaque volontaire, ainsi que son expérience de la poïésis corporelle du témoignage physico-corporel et les modes de raisonnement moral qui lui permettent d'évaluer les usages de son corps et les expériences corporelles et sexuelles personnelles et avec les autres.

II. DÉCONSTRUCTION ESTHÉTIQUE DU PROCESUS POÏÉTIQUE DE L'ŒUVRE MULTIORGASMIQUE EN FONCTION DE SES MOMENTS ESTHÉTIQUES.

Cette étape de la déconstruction vise à reconnaître la contradiction esthétique exprimée par chacun des moments considérés comme potetialement esthétiques et dont l'enchaînement constitue le processus poïétique de l'Œuvre multiorgasmique collective.

Les moments potentiellement esthétiques de l'Œuvre multiorgasmique collective. Les moments potentiellement esthétiques de cette œuvre sont ceux qui permettent d'identifier les volontaires et l'artiste comme des représentants du *sujet social*, et leur corps comme les représentants du corps de ce sujet social. Ainsi, ces sujets sociaux étant enculturés *par* et identifiés *au* paradigme culturel du biopouvoir phallogocentrique, l'expérience consistant à utiliser esthétiquement leur corporalité les amène à s'assumer comme des *sujets esthétiques* à travers des moments d'autonomie poïético-cognitive. Dans le cas qui nous occupe, l'expérience potentiellement esthétique en tant qu'action esthétiquement critique est celle des témoignages corporels et oraux de corporalités « abjectes » de l'Œuvre multiorgasmique collective.

La poïésis esthétique de l'Œuvre multiorgasmique collective n'est autre que la poïésis esthétique de la critique envers le biopouvoir phallogocentrique ; cette œuvre est composée d'une série de moments esthétiques – poïétisés par l'artiste et les volontaires – qui établissent des liens de contradiction esthétique vis-vis du paradigme culturel de ce biopouvoir phallogocentrique. Or ce sont ces liens qui confèrent à l'expérience corporelle « abjecte » sa potentialité esthétique. Mais quels sont ces moments concrets qui s'entremêlent et s'enchaînent au sein de l'Œuvre multiorgasmique collective en tant que processus esthétiques et poïésis d'une action esthétiquement critique ? Et quel est le sujet poïétisateur de ces moments qui composent l'Œuvre multiorgasmique en tant qu'expérience esthétique ?

Le processus esthétique dans lequel s'inscrit l'Œuvre multiorgasmique collective – en tant que moment et expérience d'esthétique biocritique – est composé de neuf moments esthétiques, dont plusieurs sont liés aux témoignages oraux et physico-corporels remis par les participants de l'Œuvre multiorgasmique collective. Ces témoignages physiques et oraux sont eux-mêmes liés à la poïésis plastique et artistique de l'œuvre, tout comme ils sont liés *textuellement* à sa poïésis esthétique.

Les moments esthétiques identifiés comme faisant partie de la poïésis esthétique de la *critique corporalisée de l'Œuvre multiorgasmique collective* envers le biopouvoir phallogocentrique sont les suivants :

- *Premier moment.* Création de l'Œuvre multiorgasmique individuelle.
- *Second moment.* L'artiste développe la Campagne multiorgasmique.
- *Troisième moment.* Le volontaire décide d'y participer et prend contact avec l'artiste.
- *Quatrième moment.* Le volontaire crée son témoignage physico-corporel.

- *Cinquième moment.* Le volontaire crée son témoignage oral et remet personnellement son témoignage physico-corporel à l'artiste. L'artiste réalise l'entretien.
- *Sixième moment.* L'artiste réalise une intervention plastique sur les témoignages physico-corporels.
- *Septième moment.* Autocritique à l'aide d'un langage structuré de la potentialité esthétique des témoignages de corporalités abjectes au sein de l'Œuvre multiorgasmique (application de la Méthode de déconstruction esthétique).
- *Huitième moment.* l'Œuvre multiorgasmique dans les congrès scientifiques. La science légitime/délégitime la potentialité esthétique des témoignages de corporalités abjectes au sein de l'Œuvre multiorgasmique.
- *Neuvième moment.* Trois *récits création* de l'Œuvre multiorgasmique collective.

En ce qui concerne les moments esthétiques qui composent la poïésis artistique et plastique de l'Œuvre multiorgasmique collective, la déconstruction de l'esthétique de chacun de ces neuf moments s'appuie littéralement sur l'expérience corporelle et sexuelle de l'artiste et sur celle des volontaires, qui en tant que représentants du *sujet social* poïétisent un *sujet esthétique* : il s'agit d'un sujet social à la corporalité hétéronome vis-à-vis du biopouvoir phallogocentrique qui s'émancipe corporellement à travers son appropriation corporelle, utilisée esthétiquement comme un processus producteur de matériel plastique destiné à l'Œuvre multiorgasmique collective. C'est ainsi que durant le laps de temps et l'espace représentatif de cette expérience, les volontaires ou les corporalités des volontaires donnent vie au *sujet esthétique*. Un sujet abstrait et *idéal-type* de cet art, qui ne peut exister que le temps et l'espace d'une expérience corporelle d'esthétiquement critiquée.

Pour déconstruire les moments esthétiques qui composent la poïésis plastique et artistique de ce *sujet esthétique*, synonyme de poïésis plastique et artistique de l'Œuvre multiorgasmique collective, il faut déconstruire l'expérience corporelle comme telle des volontaires. Par conséquent, la déconstruction de l'esthétique de ces moments esthétiques s'appuie sur les témoignages oraux et physico-corporels utilisés comme matériel plastique dans l'Œuvre multiorgasmique collective, mais aussi sur la description du processus poïétique au cours duquel le sujet social nie esthétiquement sa corporalité hétéronome vis-à-vis du biopouvoir phallogocentrique et exerce ou pratique une corporalité esthétique en poïétisant corporellement une critique esthétique envers ce biopouvoir.

La *Méthode déconstruction esthétique* reconnaît et identifie l'expérience poïétique corporelle du sujet social (de l'artiste et des volontaires) comme une expérience de *corporalité critique potentiellement esthétique induite par l'artiste*, dans la mesure où elle établit un lien de contradiction esthétique entre les usages du corps et de la sexualité de ce sujet social dénigrés et délégitimés par le paradigme culturel du biopouvoir phallogocentrique, et les sens que leur attribue l'esthétique critique de l'œuvre multiorgasmique. Mais quels sont ces usages et ces sens du corps qui font partie de la poïésis corporelle de cette œuvre et qui ont établi des liens de contradiction esthétique vis-à-vis du paradigme culturel du biopouvoir phallogocentrique en étant poïétisés et utilisés esthétiquement au sein de l'Œuvre multiorgasmique ? Les usages du corps et les concepts qui acquièrent un nouveau

sens au sein du processus créatif de l'Œuvre multiorgasmique sont identifiés en fonction des paramètres psychologiques d'autonomie ou d'hétéronomie poïético-performative ; permettant d'évaluer l'autonomie ou l'hétéronomie poïétique aux usages cognitifs et esthétiques que l'art fait de la corporalité du *sujet social* à chaque moment esthétique.

Le résultat de la déconstruction de ces moments esthétiques sera la reconnaissance de la contradiction esthétique entre la corporalité du *sujet social* en tant que *sujet esthétique* et la corporalité de ce même *sujet social* en tant que sujet hétéronome vis-à-vis du biopouvoir. Ces observations permettront également de décrire de manière détaillée les liens entre le *sujet social* et la corporalité abjecte en tant que capacité et besoin cognitif, mais aussi les liens entre ce même *sujet social* et le paradigme culturel et épistémologique qui enculture et décorporalise le sujet hétéronome en objectivant les corporalités poïétiques du corps humain sous la forme de corporalités « abjectes ». La déconstruction de ces moments esthétiques s'appuiera donc sur les témoignages oraux qui ont été utilisés comme matériel plastique de l'Œuvre multiorgasmique collective

Quant à la déconstruction des moments esthétiques qui ne sont pas liés aux témoignages physico-corporels et oraux des volontaires, elle porte sur les moments postérieurs à la conclusion des poïésis plastiques et artistiques de l'Œuvre multiorgasmique collective. Pour réaliser la déconstruction de l'esthétique de ces moments, il est indispensable de recueillir une information sur les liens que l'Œuvre multiorgasmique collective et la critique esthétique que cette œuvre poïétise corporellement établissent vis-à-vis d'autres critiques envers le biopouvoir – poïétisées par d'autres styles épistémologiques tels que les sciences sociales, humaines ou biologiques –, mais aussi vis-à-vis d'autres styles épistémologiques acritiques envers le biopouvoir phallogocentrique, ou reproducteurs de ce paradigme. La déconstruction de ces moments esthétiques s'appuie sur la description du processus poïétique établissant des liens entre l'*art biocritique* et d'autres styles épistémologiques liés à l'Œuvre multiorgasmique collective.

DÉCONSTRUCTION ESTHÉTIQUE DU PREMIER MOMENT ESTHÉTIQUE : l'Œuvre multiorgasmique individuelle.

Description du premier moment esthétique. Ce moment esthétique est le processus créatif de la première Œuvre multiorgasmique de l'artiste Esmeralda Mancilla Valdez (auteur du présent texte), une œuvre créée entre décembre 2004 et janvier 2005, et composée d'une vingtaine de témoignages physico-corporels de l'artiste, créés en utilisant l'autoérotisme et l'orgasme en tant que matériel créatif de l'art. Le résultat est une œuvre picturale composée de vingt-trois peintures à l'huile réalisées par l'artiste avec la sensibilité manuelle et visuelle que lui a procuré le fait d'éprouver juste avant un orgasme fruit de l'autoérotisme. Derrière chacune de ces peintures à l'huile, se trouve la scène de leur poïésis : l'artiste nue face à un miroir, avec à ses côtés les peintures à l'huile et un papier blanc prêt à être utilisé dès qu'elle aura construit sa réponse sexuelle orgasmique manuellement.

Dans la poïésis de cette œuvre individuelle, la corporalité qui se manifeste à travers l'autoérotisme est utilisée dans un but esthétique et non pas afin d'obtenir du plaisir ou d'acquérir des connaissances corporelles. En effet, la corporalité est utilisée *esthétiquement*, dans la mesure où ses manifestations permettent de créer un certain état physique et mental (l'état orgasmique) dont l'artiste profite afin de peindre son autoportrait durant la phase d'excitation post-orgasmique. On considère par ailleurs que cette réponse sexuelle orgasmique construite par le biais de la masturbation et/ou de l'autoérotisme est une expérience corporelle d'esthétique biocritique, dans la mesure où elle représente une corporalité ou une pratique sexuelle traditionnellement dénigrée par le biopouvoir et utilisée en contradiction esthétique par l'*art biocritique.*

Tension/contradiction esthétique du premier moment esthétique : tension esthétique entre fonction esthétique & fonction reproductrice de la corporalité abjecte au sein de l'Œuvre multiorgasmique individuelle	
Corporalité abjecte vue par le biopouvoir phallocentrique (dans le contexte socio-historique occidental)	**Corporalité abjecte vue par l'art** (dans le contexte du processus créatif de l'Œuvre multiorgasmique individuelle)
a) Dans l'intimité. L'*autoérotisme* est considéré comme une utilisation abjecte du corps visant à obtenir un plaisir sexuel, mais néanmoins tolérée, surtout pour le genre masculin, lorsqu'elle est réalisée dans l'intimité et de manière « clandestine ».	**a)** L'*autoérotisme* de l'artiste est une utilisation cognitive esthétique de son corps féminin.
b) Dans l'espace public. L'*orgasme* et *l'autoérotisme* sont des corporalités abjectes qui ne doivent pas faire l'objet de discussions dans le domaine public ; dans le domaine privé et intime, ils sont considérés comme plus ou moins légitimes en tant que sujet de discussion.	**b)** Aussi bien l'autoérotisme que l'état physico-mental de l'orgasme sont devenu un matériel créatif utilisé par l'artiste dans l'intention esthétique d'en faire également un sujet de discussion dans le domaine public et dans le domaine politico-social.
c) Selon le paramètre de William Perry, ces	**c)** Selon le paramètre de William Perry, dans

usages de la corporalité (l'autoérotisme et l'orgasme) du *sujet social* hétéronome vis-à-vis du biopouvoir peuvent découler d'une : - *Corporalité du silence ou du silence de la subjectivité poïético-performative* - *Corporalité de la connaissance reçue* - *Corporalité de subjectivité poïético-performative* -*Corporalité de subjectivité hétéronome vis-à-vis du biopouvoir ;* - *Corporalité cognitive processuelle*	cette première Œuvre multiorgasmique, ces usages de la corporalité (l'autoérotisme et l'orgasme) du sujet social en tant que sujet esthétique découlent d'une : - *Dehors de l'art, l'orgasme et l'autoérotisme peuvent être classifies en tant que corporalités de la construction de la connaissance ; mais* - *En tant que matériaux artistiques de l'art ces corporalités sont considérées dehors de cet paramètre en tant que corporéités* biocritiques et *esthético-politique*
d) Selon le paramètre de Kohlberg-Habermas, ces usages de la corporalité (l'autoérotisme et l'orgasme) du sujet social hétéronome vis-à-vis du biopouvoir peuvent être l'expression du niveau de raisonnement moral de corporalités identifiées au biopouvoir, telles que les suivantes : - *Corporalité pré-conventionnelle orientée vers un relativisme instrumental* - *Corporalité conventionnelle de concordance interpersonnelle* - *Corporalité conventionnelle orientée vers la loi et l'ordre* - *Corporalité post-conventionnelle utile pour le contrat social* - *Corporalité post-conventionnelle orientée vers des principes éthiques universels.*	**d)** Selon le paramètre de Kohlberg-Habermas, ces usages de la corporalité (l'autoérotisme et l'orgasme) du sujet social en tant que sujet esthétique peuvent être l'expression du raisonnement moral d'une : - *L'autoérotisme et l'orgasme sont dehors de cet paramètre car elles sont en tant que corporalités abjectes : corporalités* biocritiques et *esthético-politique*

Ce moment esthétique, identifié comme l'*Œuvre multiorgasmique individuelle*, peut être qualifié de potentiellement esthétique dans la mesure où il répond au principe ontologique de la contradiction/négation/tension esthétique de tout art critique.

L'Œuvre multiorgasmique individuelle exprime littéralement une contradiction esthétique vis-à-vis du biopouvoir phallogocentrique, dès lors que l'orgasme et la masturbation/autoérotisme deviennent des usages du corps humain servant de matériel artistique et poïésis corporelle pour la création plastique d'une œuvre d'art dont l'intention esthétique critique est précisément d'établir des liens de tension esthétique vis-à-vis du sens abject attribué à l'autoérotisme et à l'orgasme –particulièrement chez la femme – par le phallogocentrisme hégémonique au sein de la pensée occidentale.

Au cours de ce moment esthétique, le corps de l'artiste représente l'infériorité attribuée aux catégories philosophiques de la féminité par la philosophie phallogocentrique d'Aristote et de Platon, cette vision abjecte et bestiale du sexe féminin et de sa corporalité étant constitutive du discours performatif du biopouvoir ; en revanche, l'expérience de cette féminité représentée par le corps de l'artiste au sein de l'Œuvre multiorgasmique individuelle corporalise l'autogenèse ou autoconstitution du plaisir sexuel désérotisé et intellectualisé en tant que critique esthétique de l'art envers le phallogocentrisme ; une critique de

l'art biocritique qui repose sur la négation esthétique corporalisée de l'infériorité intellectuelle attribuée à tout membre de la société correspondant au paramètre de la bestialité décrit dans la section intitulée *Potentialité esthétique de l'orgasme et de l'autoérotisme, dans le contexte épistémologique phallogocentrique de la pensée occidentale* (Chapitre 2). En effet, l'expérience d'autoérotisme corporalisatrice d'un témoignage corporel (offert) destiné à servir de matériel pour une œuvre d'art biocritique envers le phallogocentrisme représente une action corporelle potentiellement esthétique dans la mesure où il s'agit d'une action découlant d'un raisonnement psychologique ecto-conventionnel ou trans-conventionnel et d'une expression corporalisée montrant le plus faible niveau d'hétéronomie vis-à-vis du rôle normatif attribué philosophiquement et politiquement aux catégories corporelles considérées comme « légitimes » par le pouvoir performatif du discours philosophique occidental classique. C'est ainsi que l'artiste qui s'autoérotise dans le cadre de l'Œuvre multiorgasmique individuelle s'oppose à l'économie hétérosexuelle dominante afin de nier sa vision naturaliste et biologisante des capacités corporelles et cognitives.

Vu sous cet angle, à partir d'un raisonnement moral, l'orgasme et l'autoérotisme peuvent fonctionner comme des usages esthétiques d'une critique envers le biopouvoir, dans la mesure où il s'agit d'usages cognitifs du corps dénigrés par ce paradigme qui rejette la performativité de la capacité poïético-cognitive du discours subjectif, particulièrement lorsqu'il s'agit de personnes dont les corporalités correspondent au paramètre de bestialité. Le rejet de l'autoérotisme et de l'orgasme/plaisir sexuel, peut être observé à différents niveaux et intensités chez le sujet social. En effet, le rejet de ces usages du corps peut être l'expression d'une *corporalité du silence* ou *du silence bioénergétique*, d'une *corporalité de la connaissance reçue*, d'une *corporalité de subjectivité*, d'une *corporalité de subjectivité hétéronome vis-à-vis du biopouvoir*, ou d'une *corporalité cognitive processuelle*. Le rejet de l'autoérotisme et de l'orgasme/plaisir sexuel d'un sujet identifié au biopouvoir peut également être le fruit de différents niveaux de raisonnement moral et d'évaluations des usages du corps ; par exemple, ce rejet peut découler d'un niveau de raisonnement moral pré-conventionnel caractéristique de la *corporalité orientée vers un relativisme instrumental*, mais aussi d'un *raisonnement moral conventionnel de concordance interpersonnelle* ou *orienté vers la loi et l'ordre* ; il peut également découler d'un niveau de *raisonnement moral post-conventionnel utile au contrat social* ou *orienté vers des principes éthiques universels*, dès lors que ces niveaux post-conventionnels du raisonnement correspondent au contrat social ou aux principes éthiques du biopouvoir phallogocentrique en Occident. L'aspect relatif de ces différents types de rejet est dû au fait qu'en tant qu'usages du corps et niveaux de raisonnement moral identifiés au phallogocentrisme, ils sont pour la plupart des expressions de différents niveaux d'hétéronomie poïétique exprimée à travers la corporalité d'un *sujet social* identifié au phallogocentrisme patriarcal.

On peut affirmer que l'expression poïétique d'autoérotisme de l'artiste dans l'Œuvre multiorgasmique individuelle est l'expression d'un usage esthétique de la *corporalité de subjectivité* directement liée à la *corporalité de connaissance poïétisée esthétiquement*. De plus, on peut reconnaître que l'intention esthétique d'utiliser l'autoérotisme et l'orgasme/plaisir sexuel comme matériel créatif d'une critique à

partir de l'art plastique, exprime un niveau clairement ecto-conventionnel ou transconventionnel d'orientation poïétique de la corporalité du *sujet social*. Un niveau de corporalité caractéristique des poïésis de l'*art biocritique*.

Ainsi l'Œuvre multiorgasmique individuelle exprime-t-elle dans son intention esthétique et dans la poïésis même de l'œuvre une forme d'autonomie poïético-cognitive de la corporalité du *sujet social*, dans la mesure où elle isole les usages des sens attribués par le biopouvoir et leur attribue des sens nouveaux. Par là-même, elle reconnaît la corporalité de l'être humain comme une capacité et un besoin du corps humain ; elle attribue et reconnaît au poïétisateur de cette capacité et de ce besoin – au *sujet social* – la capacité de participer poïétiquement non plus en tant qu'articulateur du paradigme culturel de la fausse conscience, mais bien en tant que poïétisateur ou co-poïétisateur de sa propre identité sexuelle, de sa corporalité et de celle de l'autreté, de sorte que son action personnelle au sein de l'art devient une action politique.

Les principes nihiliste et d'autreté se concrétisent en ce moment esthétique dès lors que l'artiste expose publiquement l'intention esthétique de cette œuvre et reconnaît – de manière non structurée – une multiplicité de perspectives du rejet de l'autoérotisme, et plus généralement de la subjectivité poïétisatrice d'une hétérogénéité sexuelle potentielle exclue par l'ordre hétérosexuel hégémonique. Ces divergences dans les formes de rejet découlent d'enculturations propres à différentes cultures, générations, sexualités, à différents styles épistémologiques (la science, la religion, le rationalisme, etc.), que l'artiste a retrouvés dans les opinions du public de l'Œuvre multiorgasmique individuelle sur la définition de l'historicité et la potentialité esthétique des corporalités abjectes, l'appropriation corporelle et les droits sexuels. Après avoir reconnu ces divergences, l'art fait avec témoignages des corporalités et sexualités abjectes a fait son autocritique, non pas par rapport à la poïétique corporelle ou à l'utilisation de l'autoérotisme et de l'orgasme de l'artiste comme matériel plastique, mais par rapport à l'exclusivité de cette subjectivité poïétisée par un seul individu (l'artiste), et il s'est par conséquent proposé de se mettre à l'écoute des autres, et de rapprocher de l'*autreté* sexuelle et corporelle ce processus poïétique d'une œuvre revendiquant les droits sexuels du *sujet social*. C'est alors que j'ai décidé de promouvoir l'Œuvre multiorgasmique collective et les Campagnes multiorgasmiques. Cet instant est l'expression du nihilisme de l'Œuvre multiorgasmique individuelle.

DÉCONSTRUCTION ESTHÉTIQUE DU DEUXIÈME MOMENT ESTHÉTIQUE : la *Campagne multiorgasmique.*

Description du deuxième moment esthétique. Au cours de la Campagne multiorgasmique, l'autoérotisme et l'orgasme ont fait l'objet d'un débat public en tant que sujets d'intérêt commun, et les personnes présentes ont été invitées à participer à cette discussion publique à l'occasion de laquelle l'œuvre, à travers l'artiste, se prononce en faveur d'une légitimation de l'autoérotisme et l'orgasme/plaisir sexuel en tant que droits humains. L'artiste a alors entrepris de promouvoir (par le biais d'affiches, de dépliants, de blogs, de chaînes de courriers électroniques, etc.) la légitimation de ces droits sexuels et proposé d'exprimer de manière artistique – à travers l'Œuvre multiorgasmique collective – la reconnaissance corporalisée de ces droits, *depuis* l'intimité du sujet social et *dans* l'espace public de la discussion.

La Campagne multiorgasmique demande à des volontaires de créer corporellement un matériel plastique afin de poïétiser une œuvre d'art qui devient ainsi l'expression d'une revendication sociale et collective de la légitimité du droit au plaisir sexuel et à l'autoérotisme en tant que droits humains. Dans le cadre de ce processus induit par l'artiste, l'orgasme et l'autoérotisme sont des éléments de la sexualité de l'individu réel qui, à travers ce processus créatif, acquièrent un usage et un sens cognitif désérotisé par l'art, lequel nie esthétiquement l'usage et le sens abject que leur attribue traditionnellement le paradigme culturel du biopouvoir phallogocentrique en Occident.

L'autoérotisme et l'orgasme/plaisir poïétisés corporellement à travers le processus créatif de l'Œuvre multiorgasmique collective, mais aussi poïétisés de manière discursive dans le cadre de la Campagne multiorgasmique, peuvent être considérés comme des expériences corporelles potentiellement esthétiques, dans la mesure où ces corporalités désérotisées par l'*art biocritiques de corporalités abjectes* font l'objet d'une discussion d'intérêt commun, ce qui revient à politiser des aspect intimes du vécu personnel au sein de l'espace public.

Tension/contradiction esthétique au cours du deuxième moment esthétique : Tension esthétique « ce qui est personnel est politique » entre fonction personnelle & fonction politique des corporalités abjectes au sein de l'espace public des Campagnes multiorgasmiques	
Paradigme culturel du Biopouvoir phallogocentrique	**Espace public des Campagnes multiorgasmiques**
a) Dans un contexte socio-historique dominé par le phallogocentrisme patriarcal, l'autoérotisme et le plaisir sexuel ne sont pas des droits humains mais des aspects « bestiaux » comportant un risque pour la société ; de plus, il s'agit de pratiques corporelles politiquement illégitimes en tant qu'objet de discussion car contrevenant à la normalité corporelle phallogocentrique. La pensée occidentale relègue l'autoérotisme et l'orgasme au rang d'affaire intime	**a)** Les campagnes multiorgasmiques sont actions biocritiques ou d'esthétique biocritique car celles s'énoncent et abordent la sexualité et la corporalité humaine sans hiérarchie binaire de genre ; elles incluent des genres différents dénigrés par l'économie hétérosexuelle du biopouvoir phallogocentrique

personnelle ou médicale, en vertu des limites de ce qui est reconnu philosophiquement et politiquement comme *normal,* et approprié pour l'ordre social phallogocentrique sédentarisé épistémologiquement. Dans le contexte socio-historique contemporain dominé par le phallogocentrisme, le paradigme culturel du biopouvoir accorde une légitimité « clandestine » aux hommes leur permettant de parler de leur sexualité dans les domaines publics et privés. Dans le domaine public, il considère les représentants de la science – et notamment de la médecine – comme des énonciateurs spécialisés d'une grande légitimité, à condition qu'ils utilisent un langage spécialisé. Par ailleurs, aussi bien dans le domaine privé que public, le *sujet social* peut acquérir une légitimité en tant qu'énonciateur parlant de sexualité à condition qu'il construise ses énoncés à l'aide d'un langage comique, cocasse ou à double sens.	considérée comme légitime dans les sociétés et cultures des campagnes multiorgasmiques (Paris, Guadalajara, Quito, Strasbourg). Les campagnes multiorgasmiques abordent l'intimité comme une affaire personnelle mais aussi politique, dès lors qu'elles établissent une discussion sur l'orgasme et l'autoérotisme en tant que droits humains, à l'aide d'un langage littéral et parfois scientifique, dans les domaines public et privé.
b) Dans le contexte socio-historique contemporain dominé par le phallogocentrisme, et dans le cas des individus identifiés socialement comme des *femmes*, l'orgasme et l'autoérotisme en tant que sujet de discussion ou de conversation expriment des usages cognitifs caractéristiques d'une : - *Corporalité du silence* ou *du silence bioénergétique ;* - *Corporalité de la connaissance reçue ;* - *Corporalité de subjectivité hétéronome vis-à-vis du biopouvoir ;* - *Corporalité cognitive processuelle* Ce qui reflète chez elles des niveaux de raisonnement moral correspondant à une : - *Corporalité pré-conventionnelle orientée vers le châtiment et l'obéissance* - *Corporalité pré-conventionnelle orientée vers un relativisme instrumental* - *Corporalité conventionnelle de concordance interpersonnelle* - *Corporalité conventionnelle orientée vers la loi et l'ordre*	**b)** Dans le cas de l'artiste identifiée socialement comme une femme, et qui réalise la promotion et la diffusion de la Campagne multiorgasmique, l'orgasme et l'autoérotisme en tant que témoignage (corporel/oral) de l'expérience personnelle de l'artiste et que sujet de discussion/conversation, découlent d'une : - *Corporalité biocritique esthético-politique* Et sur le plan du raisonnement moral, ils sont l'expression d'une : - *Corporalité biocritique découlant d'un raisonnement ecto-conventionnelle ou trans-convetionelle*
c) Dans le cas des individus identifiés socialement comme des *hommes*, ces usages du corps en tant que sujet de discussion/conversation peuvent exprimer un usage cognitif du corps correspondant à une : - *Corporalité de la connaissance reçue* - *Corporalité de subjectivité hétéronome vis-à-vis du biopouvoir* - *Corporalité cognitive processuelle*	

- Corporalité de la connaissance construite Ce qui reflète chez eux des niveaux de raisonnement moral correspondant à une : *- Corporalité pré-conventionnelle orientée vers le châtiment et l'obéissance* *- Corporalité pré-conventionnelle orientée vers un relativisme instrumental* *- Corporalité conventionnelle de concordance interpersonnelle* *- Corporalité conventionnelle orientée vers la loi et l'ordre*	

La Campagne multiorgasmique a permis de poïétiser la contradiction esthétique – comme l'avait fait le moment esthétique de l'Œuvre multiorgasmique individuelle – entre le *sujet social* identifié au biopouvoir phallogocentrique et le *sujet social* poïétisateur du *sujet esthétique* de la Campagne multiorgasmique. Cette contradiction esthétique s'établit entre l'expérience du sujet social *dans* cette Campagne multiorgasmique et son expérience *en dehors* de celle-ci, dont la potentialité esthétique peut exister en dehors de l'art.

Énonciateurs légitimes/illégitimes au sein de la discussion intime/publique sur l'orgasme et l'autoérotisme. Dans un contexte socio-historique dominé par le biopouvoir phallogocentrique, la corporalité identifiée à ce paradigme n'encourage pas un usage poïético-cognitif et de performativité subjective de la corporalité du sujet social, où le comportement sexuel et/ou les expériences corporelles personnelles seraient un sujet de conversation/discussion cognitive dans le domaine intime et privé. Néanmoins, dans l'espace public des sociétés de la modernité tardive, l'autoérotisme, l'orgasme/plaisir sexuel et la réponse sexuelle humaine, en tant que sujets de discussion publique, reçoivent un traitement différent en fonction des styles épistémologiques dont l'hégémonie est une forme de biopouvoir. Par exemple, dans ce même contexte de biopouvoir phallogocentrique contemporain, l'Église catholique peut exprimer une – ou plusieurs – formes de rejet, de censure, d'inhibition, etc., par rapport à ces sujets (l'orgasme/plaisir sexuel et l'autoérotisme) dans ses énonciations publiques, enculturant et/ou légitimant chez le sujet social des usages cognitifs du corps caractéristiques de la *corporalité du silence bioénergétique*, *de la connaissance reçue* ou *de subjectivité hétéronome vis-à-vis du biopouvoir* phallogocentrique, conformes à son idéologie. Ces usages cognitifs et idéologiques du corps sont tout à fait caractéristiques d'un raisonnement moral de niveau pré-conventionnel (*corporalité orientée vers le châtiment et l'obéissance* ou *vers le relativisme instrumental*), de niveau conventionnel (*corporalité de concordance interpersonnelle* ou *orientée vers la loi et l'ordre*), voire même de niveau post-conventionnel (*corporalité utile au contrat social* ou *orientée vers des principes éthiques universels* identifiés à l'organisation socio-patriarcale du biopouvoir phallogocentrique et de l'économie hétérosexuelle excluante).

Un autre exemple est celui qui caractérise le style épistémologique de la médecine positiviste, qui considère l'orgasme/plaisir sexuel et l'autoérotisme comme des

sujets de discussion publique, tout en légitimant un usage cognitif du corps correspondant à une *corporalité processuelle* ou *de connaissance construite*, et non à une *corporalité de connaissance esthétiquement poïétisée*. L'objectivité scientifique avec laquelle la médecine exprime et enculture ces usages du corps reflète un niveau de raisonnement moral conventionnel (*orienté vers la loi et l'ordre*) ou post-conventionnel (*utile au contrat social* et *orienté vers des principes éthiques universels* identifiés au biopouvoir phallogocentrique et à son économie hétérosexuelle excluante).

À travers les témoignages oraux de la Campagne multiorgasmique, on retrouve de nombreux éléments narratifs décrivant un *sujet social* qui ne reconnaît pas l'orgasme/plaisir sexuel et l'autoérotisme comme des sujets de conversation politique, de discussion ou de communication publique, ni même interpersonnelle, exprimant différents degrés de rejet d'une telle reconnaissance. Toutefois, les volontaires de l'Œuvre multiorgasmique collective accordent une certaine légitimité ou « acceptation sociale » à des interlocuteurs ou des énonciateurs issus de domaines scientifiques dès lors qu'il s'agit de se prononcer en public sur ces sujets. On peut également observer dans les témoignages une tendance très claire à considérer qu'il est plus « normal » de parler ou d'entendre parler de l'autoérotisme des hommes que de celui des femmes, homosexuels, lesbiens et transgenre.

On a également observé une nette différence hiérarchique renvoyant à l'exclusion hétérosexuelle propre au phallogocentrisme hégémonique de la pensée philosophico-politique occidentale, dans le fait que pour les sujets identifiés comme masculins dans leur enfance et leur jeunesse, l'autoérotisme et l'orgasme sont des sujets de discussion et de conversation considérés comme propres à leur genre, voire même comme un signe de virilité. Ainsi, chez les sujets identifiés comme des hommes, le fait de parler d'autoérotisme et de plaisir sexuel reflète un usage cognitif du corps enculturé depuis l'enfance et l'adolescence, qui les a amené à pratiquer une corporalité de la *connaissance reçue* : or cette connaissance ne provient pas des autorités représentantes des styles épistémologiques du biopouvoir, mais de l'expérience corporelle d'autres garçons du même âge ou légèrement plus âgés ; en effet, tous les volontaires identifiés – depuis leur enfance – comme des individus masculins, affirment avoir reçu et partagé ce genre d'information avec d'autres garçons, qui leur ont donné le conseil de pratiquer l'autoérotisme ; cette connaissance poïétisée corporellement a ainsi été *énoncée par* et *discutée avec* leurs amis d'enfance. Il n'en va pas de même chez d'autres interlocuteurs tels que les femmes, les homosexuels, les lesbiennes[296], ou des personnes d'âges différents, de sorte que l'évocation de ce sujet comme usage cognitif du corps semble se réduire à la communication entre jeunes garçons.

Grâce à cette corporalité de la connaissance reçue interpersonnellement, les garçons découvrent dès leur plus jeune âge l'usage cognitif d'une corporalité de subjectivité bioénergétique. Cette connaissance interpersonnelle reçue de leurs camarades durant l'enfance développe chez les garçons une corporalité d'approbation interpersonnelle correspondant à un niveau de raisonnement moral

[296] L'Œuvre multiorgasmique collective n'a pas reçu de témoignages de participants transsexuels ni transgenres, c'est pourquoi ils ne sont pas entionnés dans cette affirmation.

pré-conventionnel, où le fait de parler d'autoérotisme et/ou de la pratiquer reflète un usage instrumental du corps qui leur permet de s'identifier en tant qu'hommes ou d'avoir le sentiment d'appartenir au groupe masculin. En résumé, et en partant du principe qu'aussi bien l'orgasme que la masturbation sont des sujets liés à la subjectivité bioénergétique de l'être humain, les histoires personnelles et les entretiens réalisés dans le cadre de l'Œuvre multiorgasmique collective permettent d'observer que pour l'individu identifié comme un garçon, le fait de pratiquer et/ou de parler de la subjectivité et de la corporalité bioénergétiques tend à instrumentaliser son corps, tout en lui permettant de s'identifier dès l'enfance à d'autres garçons. Ainsi, le fait de parler et/ou de pratiquer l'autoérotisme s'avère être une pratique « masculinisante » du sujet social, tandis que le *silence* de la performativité subjective, le fait de ne pas pratiquer et/ou de ne pas parler de l'orgasme ni de l'autoérotisme, est une pratique « féminisante », au moyen de laquelle les individus de sexe féminin s'identifient ou se répriment mutuellement afin de s'identifier en tant que filles/femmes.

Plus tard, à l'âge adulte, l'autoérotisme et le plaisir sexuel continuent d'être un sujet de conversation entre les hommes, mais les énonciations littérales cèdent la place à des langages subculturels à double sens, adoptant un ton cocasse ou comique. De sorte que la masturbation masculine acquière une sorte de légitimité clandestine entre interlocuteurs masculins depuis le plus jeune âge et conserve cette légitimité à travers différentes corporalités identifiées au biopouvoir phallogocentrique et découlant de raisonnements moraux de niveau pré-conventionnel (*orienté vers un relativisme instrumental*), conventionnel (*de concordance interpersonnelle* ou *orienté vers la loi et l'ordre*) voire même post-conventionnel (*utile au contrat social* ou *orienté vers des principes éthiques universels* phallogocentriques), ces derniers niveaux de raisonnement étant construits sur la base d'une conception de l'universalité et du contrat social qui s'identifie au paradigme culturel et épistémologique du biopouvoir phallogocentrique. Dans cette perspective, la corporalité se transmet et se partage également à un niveau de raisonnement conventionnel de concordance interpersonnelle, dès lors que cet échange interpersonnel a lieu au sein d'un groupe masculin.

Les témoignages oraux de personnes identifiées en tant qu'« hommes » ont été les plus nombreux parmi les volontaires participant à la Campagne multiorgasmique générale. En accord avec la théorie du raisonnement moral (Habermas, 1991 et Kohlberg *in* Habermas, 1991) qui considère la corporalité comme un moyen de communication entre le sujet social et l'ordre social, l'observation de la plupart des individus identifiés à des garçons durant l'enfance (mais pas nécessairement à l'âge adulte) met en évidence le fait suivant : le sujet social qui expérimente et parle de sa subjectivité et de sa corporalité de subjectivité performative durant l'enfance ou qui utilise poïético-cognitivement son corps à un moment donné de sa vie, et notamment avant que ne s'achève le processus d'identification sexuelle au biopouvoir, est le sujet social qui a la plus grande probabilité de s'engager dans un processus d'esthétisation de sa corporalité et de sa sexualité et de vivre une expérience corporelle esthétique, que ce soit pour des raisons poïétiques réflexives et/ou seulement pour des raisons ludico-libidinales. Il convient de souligner que dans la plupart des cas de personnes identifiées au sexe masculin durant l'enfance,

la motivation de leur participation à la Campagne multiorgasmique s'appuyait sur ces deux arguments, avec une légère prédominance du nombre de volontaires motivés par des raisons exclusivement ludico-libidinales.

Par contraste, les individus ayant refusé de participer à l'Œuvre multiorgasmique (qu'ils aient été identifiés socialement à des hommes ou à des femmes durant l'enfance) représentent un *sujet social* dont la corporalité peut être qualifiée d'hétéronome ; c'est-à-dire un *sujet social* à la corporalité « stationnaire » ou identifiée au silence de la subjectivité ; un *sujet social* qui est passé de la *corporalité de la connaissance reçue* provenant du paradigme du biopouvoir à la *corporalité de subjectivité de la fausse conscience*, sans avoir expérimenté – que ce soit corporellement ou réflexivement – sa *corporalité de subjectivité performative*.

Après avoir succinctement expliqué les différences binaires de genre chez le sujet social des sociétés de la modernité tardive, il apparaît clairement que le fait qu'un sujet identifié corporellement à une femme par le paradigme culturel phallogocentrique réalise publiquement une invitation telle que celle de la Campagne multiorgasmique exprime et représente une contradiction esthétique non seulement vis-à-vis de la légitimité clandestine conquise par le genre masculin, mais aussi vis-à-vis de l'illégitimité relative de l'autoérotisme masculin/féminin en tant que sujet de conversation ou de discussion dans le domaine public, véhiculée par le paradigme culturel du biopouvoir phallogocentrique sédentarisé épistémologiquement au sein de la pensée occidentale.

La Campagne multiorgasmique, en tant que moment esthétique de l'Œuvre multiorgasmique collective, exprime également une contradiction esthétique dès lors qu'elle utilise le langage caractéristique et les revendications des droits humains à travers les énonciations de l'artiste exposé dans les dépliants, blogs, courriers électroniques et affiches distribués au sein des espaces publics physiques et virtuels comme ceux de l'Internet.

En ce qui concerne l'utilisation du langage, la contradiction esthétique repose sur le fait que dans le contexte socio-historique du biopouvoir, les sujets liés à la santé sexuelle, à la sexualité et à la corporalité personnelle sont des sujets enculturés comme relevant exclusivement de la sphère privée et intime. Les témoignages ont néanmoins permis d'observer une tendance à reconnaître qu'il est plus « commun » de voir des hommes discuter de l'autoérotisme en général ou de leur propre masturbation dès l'enfance ou la jeunesse, que ce soit en utilisant un langage à double sens ou un langage littéral ; et que par la suite, à l'âge adulte, ces sujets de conversation sont davantage abordés par des hommes que par des femmes et qu'ils le sont presque toujours en utilisant un langage comique ou à double sens. Ces considérations concernant l'enfance sont d'ailleurs applicables aux personnes s'étant identifiées par la suite comme des homosexuels ou des lesbiennes, mais qui durant leur enfance avaient été socialisés en fonction des catégories d'identification sexuelle binaire homme/femme.

Dans le cadre de la Campagne multiorgasmique, le langage utilisé afin d'aborder ces usages du corps en tant que sujets de communication/discussion reflète

également, en ce moment esthétique, une contradiction esthétique entre le langage de l'art en tant que style épistémologique et les langages d'autres styles épistémologiques tels que la médecine, le droit ou la psychologie. En effet, la Campagne multiorgasmique utilise des concepts et des termes provenant des langages spécialisés de la sexologie, de la psychologie, du droit international et des droits humains afin de diffuser le message social de l'Œuvre multiorgasmique collective ; or l'usage que fait l'art de ces langages spécialisés est un usage esthétique, avec une intention critico-esthétique, et non un usage courant comparable à celui des styles épistémologiques correspondant à la *science normale* (Kuhn, 1962/2007). La contradiction esthétique soulevée par l'utilisation de l'autoérotisme et du plaisir sexuel en tant que sujets de conversation en ce moment esthétique de la Campagne multiorgasmique réside dans le fait que, bien que ladite campagne utilise un langage scientifique pour les décrire, elle les désérotise en tant que méthodes de création d'énergie sexuelle ou que matériel créatif/artistique de l'Œuvre multiorgasmique collective, c'est-à-dire qu'elle leur attribue un usage *esthétique*.

En ce qui concerne l'utilisation d'un langage scientifique au cours de la Campagne multiorgasmique, on peut affirmer que l'art biocritique exprime dans son discours un niveau de raisonnement *post-conventionnel orienté vers des principes éthiques* universels, en raison de l'intention socio-politique de l'Œuvre multiorgasmique collective : l'utilisation de corporalités abjectes de subjectivité performative (l'autoérotisme et l'orgasme), dans l'intention plastique et artistique de se servir de cette subjectivité bioénergétique comme matériel créatif de l'Œuvre multiorgasmique collective. La Campagne multiorgasmique est un moment esthétique dans la mesure où elle exprime littéralement une intention esthétique liée à une intention politico-sociale, tout en établissant une dialectique négative vis-à-vis de l'intention plastique des usages du corps. Voici le fragment d'un discours textuel de l'Œuvre multiorgasmique collective diffusé dans le cadre de la Campagne multiorgasmique, qui exprime cette intention esthétique :
« L'artiste appelle à se manifester politiquement à travers l'art plastique. Sans distinction de genre ou de préférence sexuelle, elle invite à la création de témoignage oraux et physiques portant sur la réponse sexuelle humaine (…) pour légitimer l'orgasme et l'autoérotisme en tant que droits humains (…). Cette œuvre vise à renforcer l'espoir et la confiance afin de promouvoir (…) une conscience citoyenne considérant les besoins les plus intimes comme des droits fondamentaux, car ces besoins doivent être pris en compte par l'Etat de droit »[297].

L'autre moment esthétique de la Campagne multiorgasmique est celui où l'artiste a commencé à recueillir les témoignages physico-corporels et oraux sur l'histoire personnelle des participants et sur le processus de construction sociale ou d'enculturation du *sujet social* identifié au biopouvoir phallogocentrique. Il s'agit plus précisément du moment où l'artiste a poïétisé le principe nihiliste en recueillant le témoignage du premier volontaire de l'œuvre en question. Ainsi, au moment où le volontaire a décidé de participer et pris contact avec l'artiste à cette fin, l'intention esthétique de l'œuvre a cessé d'être littéralement l'expression de la corporalité de subjectivité performative et potentiellement esthétique *de l'artiste*,

[297] Mancilla, Texte tiré du dépliant de la Campagne multiorgasmique du Mexique 2007.

pour devenir celle *du sujet social* ; car dès lors que cette intention est partagée réflexivement et poïétiquement par la collectivité (représentée par les volontaires), le *sujet social* nie esthétiquement sa corporalité identifiée au paradigme du biopouvoir phallogocentrique.

DÉCONSTRUCTION ESTHÉTIQUE DU TROISIÈME MOMENT ESTHÉTIQUE : le volontaire décide de participer comme volontaire.

Description du troisième moment esthétique. Le volontaire accepte la proposition, il se solidarise avec l'intention sociale de légitimer le plaisir sexuel et l'autoérotisme en tant que droits humains. Il prend contact par courrier électronique ou par téléphone avec l'artiste – qui est pour lui un parfait inconnu – afin de lui faire part de sa décision, et de fixer un rendez-vous pour l'entretien (témoignage oral).

<table>
<tr><td colspan="2">Tensions esthétiques au cours du troisième moment esthétique :
Tension esthétique entre érotisation de l'art/rejet de l'intention artistique & désérotisation des corporalités abjectes au sein du public des Campagnes multiorgasmiques</td></tr>
<tr><td>Érotisation de l'art/rejet de l'intention artistique

(corporalité abjecte reproductrice de son sens abject)</td><td>Désérotisation des corporalités abjectes

(corporalité abjecte critique de son sens abject)</td></tr>
<tr><td>ceux qui n'ont pas participé

a) Les sujets identifiés au biopouvoir qui ont refusé de participer à l'Œuvre multiorgasmique collective – essentiellement des femmes – ont exprimé un usage cognitif du corps correspondant à une :
- Corporalité du silence ou du silence
- Corporalité de la connaissance reçue
- Corporalité de subjectivité hétéronome vis-à-vis du biopouvoir

Et d'un raisonnement moral correspondant à une :
- Corporalité pré-conventionnelle orientée vers le châtiment et l'obéissance
- Corporalité pré-conventionnelle orientée vers un relativisme instrumental
- Corporalité conventionnelle de concordance interpersonnelle
- Corporalité conventionnelle orientée vers la loi et l'ordre.</td><td>ceux qui ont participé

a) La participation à l'Œuvre multiorgasmique collective de celles qui se sont identifiées elles-mêmes comme des femmes, a été l'expression d'un usage cognitif du corps correspondant à une :

- Corporalité de subjectivité
- Corporalité biocritique esthético-politique

Et d'un raisonnement moral correspondant à une :
- Corporalité post-conventionnelle orientée vers des principes éthiques universels ;
- Corporalité ecto-conventionnelle d'orientation biocritique esthético-politique.</td></tr>
<tr><td></td><td>b) La participation à l'Œuvre multiorgasmique collective des sujets qui se sont identifiés eux-mêmes
comme bisexuels, homosexuels ou lesbiennes, a été l'expression d'un usage cognitif du corps correspondant à une :

- Corporalité biocritique politico-esthétique

Et d'un raisonnement moral :

- ecto-conventionnel d'orientation biocritique</td></tr>
</table>

	esthético-politique. *Si nous ne faisons pas mention ici d'autres sexualités telles que les transgenres, les transsexuels, etc., c'est parce qu'il n'y a pas eu de participants se reconnaissant comme tels.
	c) Les personnes interrogées qui se sont identifiées elles-mêmes comme des hommes ont fait part de leur décision de participer en s'appuyant sur un raisonnement moral qui renvoie à une : - *Corporalité de subjectivité* - *Corporalité biocritique politico-esthétique* Et d'un raisonnement moral : - *Post-conventionnel orienté vers des principes éthiques universels* - *Ecto-conventionnel d'orientation biocritique esthético-politique*

Ce moment, qui semble très concret, peut être considéré comme un moment potentiellement esthétique parce qu'il représente une métamorphose de l'intention esthétique de la Campagne multiorgasmique qui, dès lors que chacun des participants la fait sienne, se transforme en intention esthétique collective, en humanisant l'intention de l'art en intention d'individus réels.

La contradiction esthétique interne à l'art biocritique repose sur ce moment où l'intention esthétique en tant qu'idéologie d'une œuvre est adoptée et humanisée par la décision d'un sujet social hétérogène et non hétérosexuel, représenté par le volontaire. Une autre contradiction esthétique est établie au moment même où le volontaire décide de prendre contact avec l'artiste. Il s'agit d'une contradiction esthétique entre l'acte de participer et celui de ne pas participer à l'Œuvre multiorgasmique collective car l'un comme l'autre, ces deux actes impliquent de la part de l'individu une décision interne de contradiction esthétique personnelle vis-à-vis des usages de son corps : en effet, en décidant de participer, l'individu décide de nier esthétiquement l'illégitimité des usages du corps promus par la Campagne multiorgasmique, et dénigrés par le paradigme du biopouvoir phallogocentrique et de la pensée occidentale. Par ailleurs, à cette contradiction esthétique interne chez les volontaires s'ajoute une contradiction esthétique entre le volontaire et la partie du public de la campagne ayant exprimé son rejet des usages du corps promus par cette campagne.

En termes d'autonomie poïético-cognitive de la corporalité et des usages du corps du sujet social en tant que *corporalité biocritique esthético-politique*, la décision du volontaire et l'acte même de prendre contact avec l'artiste renvoient à un moment esthétique, dans la mesure où ils reflètent la métamorphose qui s'opère lorsqu'un usage cognitif de la corporalité identifiée d'une manière ou d'une autre au biopouvoir et correspondant à un niveau de raisonnement moral hétéronome vis-à-vis de ce biopouvoir, est expérimenté et corporalisé esthétiquement par le

volontaire lui-même à des fins poïétiques liées à l'intention esthétique, artistique et plastique de l'Œuvre multiorgasmique collective.

Et bien que ces usages esthétiques du corps ne soient qu'une représentation de l'intention de participer du volontaire, il convient de prendre en compte le fait que cette décision représente également une promesse d'autonomie poïético-cognitive et une autopoïésis d'appropriation par un individu réel du processus de construction sociale d'un sujet social hétérogène, c'est-à-dire une autopoïésis de l'individu réel mais aussi du sujet social que ce dernier représente en tant que sujet esthétique. Ainsi, la décision d'un volontaire de participer à l'œuvre représente l'intention de nier esthétiquement le paradigme culturel du biopouvoir phallogocentrisme (le fond épistémologique de la construction sociale) et l'enculturation hétérosexuelle de sa sexualité et de sa corporalité identifiée au biopouvoir (la forme poïétique de la construction sociale de ce biopouvoir hégémonique).

Dans cette perspective, bien qu'à ce stade le volontaire n'ait pas encore corporalisé son intention esthétique dans son témoignage physique ou oral, ce moment n'en est pas moins esthétique dans la mesure où il exprime la poïésis spirituelle et réflexive de l'intention esthétique personnelle et sociale des volontaires de critiquer le biopouvoir phallogocentrisme en tant que personne et que sujet social hétérogène, en revendiquant les droits sexuels mis en avant par l'Œuvre multiorgasmique collective en tant que droits humains pour soi et pour les autretés sexuelles de son contexte socio-historique. Cette poïésis de la tension esthétique peut être observée à travers les arguments recueillis lors des témoignages oraux des volontaires en tant qu'expressions d'un niveau post-conventionnel de leur raisonnement moral. Voici quelques exemples où les volontaires expliquent leur décision de participer à l'Œuvre multiorgasmique collective en s'appuyant sur un raisonnement moral de niveau post-conventionnel qui exprime des intérêts poïétisateurs de principes éthiques universels visant à intégrer les usages du corps en question, tout en revendiquant ces droits pour soi et pour un sujet social hétérogène ; ces exemples reflètent en outre certaines réticences, notamment de la part de personnes s'identifiant elles-mêmes comme des femmes, ce qui n'est pas le cas des volontaires identifiées dans leur enfance comme des femmes et se reconnaissant elles-mêmes comme bisexuelles et lesbiennes :

Cyrille.- *J'ai décidé de participer, après tout c'est pour tes études, pour approfondir la question, pour mieux comprendre le sens du vécu et sa finalité.*

Emeline.- *Dès le début, quand tu m'as parlé de l'œuvre, j'ai eu envie d'y participer… et après quand tu es venue parler de ton projet et tout ça, je me suis dit que j'allais le faire, l'idée me plaisait* […] *j'avais envie d'y participer.*

Nathalie.- *Je me suis permise, j'ai osé, je savais pas vraiment ce que ça impliquait, j'avais pas bien lu, mais j'ai décidé de le faire, voilà* […] *; bon, ça intervient dans une période de ma vie un peu particulière et entre le moment où je me suis décidée, où je me suis dit « allez ouais je réponds » et le moment où toi tu m'as répondu, j'étais peut-être plus très sûre, je me suis dit : mais de quoi il*

s'agit vraiment en fait ?... et c'est beaucoup plus la curiosité, une envie de rencontrer ça... cet ensemble [...]. *Il y a pas longtemps que je suis tombée enceinte, il m'a quitté et j'ai avorté.... c'est ce qui s'est passé et ça a été très dur et depuis j'ai vécu tellement de sensations mais pas forcément que négatives, dans mon corps, le fait d'être enceinte, le fait de prendre ce médicament, le RU, le médicament qui arrête la grossesse et t'expulse l'œuf, j'ai saigné pendant un mois et demi, je me souviens que je parlais à cette petite créature, je sentais même une bosse juste à l'utérus qui était un peu gonflée, donc les sensations changeaient, j'avais un autre rapport à mon corps... et en plus c'était fini avec mon ami, notre relation était très sexuelle et donc c'était très particulier, ça : je tombe enceinte, il me quitte, j'avorte, pff, mais c'est pour ça j'y repense encore, j'ai hésité à venir parce que pour moi c'était de la sexualité alors qu'en fait, ça en n'est pas, pour moi le fait de répondre à l'appel, c'était comme un cliché dans ma tête : « bah, c'est qu'un acte sexuel... », et en le faisant, en étant là, je suis en train de me rendre compte que pour moi c'est plutôt une autre route vers moi-même, vers mon corps et vers mon plaisir.* [...]. *J'ai failli ne pas venir, mais je t'aurais pas fait ça [...]. En fait j'ai eu peur, j'ai mal dormi cette nuit, j'ai relu hier soir mes mails chez un ami, d'un côté je lui ai dit que j'y allais, et j'avais envie d'y aller, je sais pas pourquoi, et de l'autre côté j'ai pensé : « avec ce que tu vis Nathalie, excuse-toi et t'iras pas »... tu vois plusieurs choses.* [...] *Il y avait la peur et puis l'envie d'aller à ta rencontre et à ma rencontre aussi.* [...].

Gerardo.- *J'ai décidé de participer parce que je suis convaincu que la base de toute révolution c'est l'amour, non seulement au lit, mais aussi à la maison et au travail, parce que si on agissait tous avec amour, le monde serait différent* [...]. *Et bien sûr, si tu es bien dans ton couple, au niveau de la communication et aussi au niveau sexuel, tu es plus heureux dans la vie, dans la rue, plus satisfait, tu sens que tu aimes et que tu es aimé, et ça te permet de mieux fonctionner, de mieux vivre et de te sentir mieux, et c'est ce genre de choses qui peuvent influencer une société, pour que l'être humain se sente plus à l'aise en société et dans la vie.*

León.- *J'ai milité en faveur des droits sexuels, c'est pour ça que je me suis identifié immédiatement et que je t'ai dit oui dès le premier jour : c'est bon, on fixe une date ! J'ai aussi été motivé par l'idée de faire quelque chose de différent, parce qu'à vrai dire ça me serait jamais venu à l'idée de laisser un témoignage de mon autoérotisme, ça pourrait même être un peu gênant, et ça je crois que ça m'a paru intéressant, j'ai été séduit par l'idée de faire quelque chose que j'avais jamais fait. Et aussi par le fait de participer à quelque chose de plus vaste, de plus collectif, tu m'as dit que beaucoup de gens y participaient et je me suis dit « c'est trop cool ! Des gens de pays différents* [...], *je crois dans la collectivité et dans la connexion qui existe entre les gens et tout ça a formé un ensemble* [...]. *En plus, cette serviette en papier avec du sperme, si je l'avais pas utilisée pour ton œuvre, je l'aurais jetée à la poubelle ; ça change complètement le concept, le fait que quelqu'un me la demande, et que ce soit pour une création artistique, ça c'est encore plus intéressant.*

Edgar.- *J'ai décidé de participer parce que le principe m'a paru très intéressant, cette notion de créativité, et qu'à partir d'une idée comme ça que tu défends tu puisses créer de l'art.* […] *Je suis vachement sensible aux questions artistiques, même si je sais que ta démarche a un arrière-plan politique, je dois te dire que c'est la dimension artistique qui m'attire, ça c'est clair. Je trouve très intéressant de rendre public quelque chose de privé et d'en faire de l'art.*

Angela.- *Ce qui m'a intéressé c'est le côté novateur de ton projet, j'ai trouvé très originale cette manière de défendre les droits des femmes, et je me suis décidée quand j'ai su que ton travail était quelque chose de sérieux.*

Miguel.- *J'ai décidé de participer parce que j'ai toujours été intéressé par l'art ; je ne prétends pas du tout être un artiste, mais par exemple je travaille en ce moment à promouvoir de cet espace culturel, alors je trouve toujours intéressant de participer à une proposition nouvelle, quoi… c'est d'abord ça qui m'a motivé ; et l'autre aspect qui m'a donné envie de participer, c'est que j'ai toujours pensé qu'il était temps que la question sexuelle sorte du placard, n'est-ce pas ? de redonner sa naturalité au sexe, parce que pour moi c'est une question toute naturelle ; et si j'ai décidé de participer sans hésiter c'est justement parce que pour moi le sexe c'est quelque chose de super naturel. Je parle avec mes amis – filles et garçons – de manière tout à fait naturelle de ma sexualité parce que j'en ai pas honte, parce que je considère que c'est quelque chose de naturel qui devrait pas être éloigné du quotidien de l'être humain ; [la sexualité] c'est un besoin comme les autres, c'est comme manger : tu le fais tous les jours et personne te demande « quand as-tu mangé ? », ou alors si on te le demande, c'est de manière anodine, ça va pas plus loin que ça ; tandis qu'avec le sexe, quand on te demande : « avec qui tu as eu une relation ? » « Quand ? » ou « Comment tu t'y es pris ? », il y a toujours comme une curiosité malsaine, non ? Moi je trouve que ça devrait pas être le cas, parce que je pense que le sexe est quelque chose de tout à fait naturel. C'est pour ça que je participe à ton œuvre, parce que ça va dans le sens de mes idées, je me retrouve là-dedans* […].

Melissa.- *J'ai décidé de participer tout d'abord parce que lui* [le petit ami de cette volontaire] *trouve ça très intéressant ; il aime beaucoup l'art, alors ça l'a beaucoup intéressé, et c'est surtout ça qui m'a motivé, à vrai dire. Et puis j'ai bien aimé les œuvres, j'ai bien aimé le travail et je me suis dit : « on pourrait faire partie de ce projet »* […]. *Cela dit j'avais pas fait le lien entre l'Œuvre multiorgasmique et l'objectif de revendication sociale* [du droit au plaisir], *je viens juste de m'en rendre compte*.

Christian.- *J'ai décidé de participer par ce que j'ai toujours bien aimé participer à ce genre de choses ; j'aime bien briser des tabous, c'est quelque chose de peu orthodoxe, alors je me suis dit : « c'est bon, je vais contribuer à la cause !* [il prend un air de compassion], *pour les encourager, pour qu'ils continuent »* […]. *Je trouve ça vraiment intéressant ce que tu vas faire, le fait d'essayer de transformer cet entretien en un sentiment, ou ce bout de papier avec une potion orgasmique en une œuvre d'art, qu'elle soit plastique ou mentale ; ça me paraît vraiment très intéressant.*

Ricardo.- *J'ai décidé de participer, même si au début j'étais un peu gêné ; mais bon, c'est quelque chose de naturel*, [je me suis dit] *« je vais quand même pas passer pour un plouc* […], *Esmeralda va dire : « il n'ose pas ce pauvre plouc » », c'est d'abord pour ça que j'ai décidé de le faire, mais après en y regardant de plus près je me suis dit : « en fait c'est quelque chose de normal, c'est pas la mer à boire, ni quelque chose de top secret non plus » ; j'ai pensé : « bon, je vais y aller, on verra bien ». En fait c'était surtout le témoignage physique qui me gênait, qui me mettait un peu mal à l'aise, quoi ; mais je me suis dit : « bon, tout le monde le sait, tout le monde le fait » ; et puis quand tu l'exposeras tu expliqueras en quoi consiste le témoignage, j'imagine ; alors je me suis dit : « ok il n'y a pas de problème, il faut y aller »* […]. *J'en ai parlé à deux ou trois amis, mais au début eux aussi ont trouvé ça bizarre, du genre « et comment on va y mettre des couleurs ? », et moi je leur ai dit « hé ben, ils vont y mettre des couleurs, c'est logique », alors ils m'ont demandé : « et comment peindre avec ça si ça a pas de couleur ? » Avec un peu d'imagination, on y met de la couleur et ça fait comme de la peinture et puis voilà.* [Et ils m'ont répondu :] *« Ah bon, d'accord », et à partir de là, ils ont trouvé ça normal et ils ont arrêté de me poser des questions. En fait c'est la première impression, la question de savoir « comment on peut peindre » avec du sperme qui les a intrigué, mais après ils ont plus fait grand cas de tout ça.*

Benjamin.- *En fait au début j'ai décidé de participer sur un coup de tête, parce que j'avais encore jamais participé à une œuvre d'art, ensuite le sujet, j'avais jamais entendu parler de ce type de travail, et ça a été un mélange : d'un côté ça me paraissait une idée originale et de l'autre j'avais jamais participé à quelque chose de ce genre, ou disons plutôt à une œuvre en général, et je me suis dit, si ça doit être la première fois, tant qu'à faire, autant que ce soit quelque chose d'original* […]. *Au début, tu ressens pas grand-chose ; tu te sens plutôt comme un moyen, comme quelqu'un qui fournit la matière première pour que d'autres fassent les efforts ; par exemple, c'est un peu comme si on publiait un manifeste, et que tu sentais que tu en es l'imprimeur, l'éditeur ; c'est presque toi, au début tu sens pas que c'est toi qui fais les efforts parce que tu te contentes de remettre quelque chose, mais tout d'un coup tu sais plus trop quelle va être la finalité, ou plutôt l'utilisation qu'on va en faire ; des fois tu sens que tu remets juste un bout de papier, tu t'en débarrasses et t'entends plus parler de tout ça ; en fait, c'est le côté politique qui me plaît le plus dans tout ça ; j'aime bien savoir que je peux faire partie d'un projet, jusqu'à un certain point, que j'ai apporté mon petit grain de sable ; d'ailleurs pour reprendre l'image du manifeste, en fait l'imprimeur aussi a son importance : sans lui le manifeste serait pas publié ; mettons que si tu fais les gravures, les peintures, ça c'est ta partie ; mais je sens que moi aussi je fais partie de l'engrenage, que je contribue à ma manière au développement du projet, non ? Moi je ne peux pas le faire sans toi, mais toi tu pourrais pas le faire sans moi* […]. *On se sent presque nécessaire, indispensable* […]. *En fin de compte, je vais me contenter de faire ma part, mais sans cette contribution le projet serait pas possible* […] *en fait, je sens que si je participais pas, l'œuvre pourrait pas être faite, j'aime bien cette idée, même si c'est peut-être un peu illusoire, de*

savoir que même s'il y a des dizaines d'autres personnes qui y participent, parmi tous ces gens, il y a ma voix.

Roberto.- *J'ai décidé de participer parce que ça m'a paru intéressant, j'avais jamais participé comme ça à une manifestation publique, ou à un acte artistique ; ce qui m'a le plus interpellé c'est l'œuvre comme telle que tu fais, c'est pas scolaire, mais plutôt académique ; alors ça m'a paru intéressant et j'ai décidé de tenter l'expérience.*

Alicia.- *Pourquoi je me suis décidé à le faire ? Hé bien parce que je crois aussi d'une certaine manière qu'on pense donner beaucoup d'importance au sexe de nos jours, mais qu'en réalité on donne plus d'importance à tout ce qu'il y a autour, non ? à la provocation, au fait d'être belles, et puis on donne trop d'importance à des questions du genre : « avec combien de personnes tu es sortie ? », ou « ça fait combien de temps que tu sors avec ton mec ? » ou « combien tu as eu de relations? », et en réalité, moi je pense qu'il y a très peu de gens qui savent vraiment en profiter, je sais pas moi, mes copines, les filles – c'est surtout ce qui concerne les femmes qui m'intéresse, le fait que ce soit une femme qui le vive – mes amies, elles sortent avec leur petit ami depuis des années, et la plupart d'entre elles continuent d'avoir, comment dire, des tonnes de préjugés sur la sexualité, plein de préjugés sexuels, surtout sur elles-mêmes ; il y a tant de femmes de nos jours qui savent pas apprécier leur sexualité et qui considèrent qu'elle leur appartient pas, qu'elle appartient à quelqu'un d'autre, qu'en fait leur sexualité appartient à l'homme, ou que c'est l'homme qui doit la révéler en elles, non ? C'est pour ça que je trouve ça super qu'il y ait plein de femmes qui parlent de tout ça, quoi, qui abordent ces sujets.*

Guillaume.- *J'ai trouvé le principe intéressant et j'ai voulu participer à ce projet. Il y avait un peu d'excitation aussi chez moi, le fait de se masturber et de garder son sperme et puis de l'emmener à l'artiste ; il y a quelque chose d'un peu excitant là-dedans, le plaisir qu'on a à faire sortir ce liquide. La masturbation, c'est quelque chose de personnel, qu'on fait mais qu'on cache ; donc s'en servir pour autre chose, pour une œuvre d'art, ça je trouve que c'est un plaisir qui est intéressant. Le plaisir de le faire, et aussi qu'il y ait un autre but que l'orgasme là-dedans.*

Irina.- *J'ai voulu participer d'abord parce que ça m'a paru surprenant, mais après ça m'a plutôt intrigué, puis intéressé* [Irina éclate de rire, avant d'ajouter :] *et puis je me suis dit : « pourquoi pas y participer ? » Et c'est comme ça que j'ai décidé de prendre contact avec toi.*

Jorge.- *J'ai pas hésité à participer, je me suis tout de suite dit : « je trouve ça très bien, alors je participe », voilà ce que je me suis dit ; j'en ai parlé à ma femme et elle m'a dit : « non non non, comment peux-tu faire ce genre de choses ? »* [et je lui ai répondu :] *« Bon, faut d'abord que tu voies l'affiche et tu diras » ; et même comme ça, elle a pas été d'accord. J'ai aussi invité des collègues de travail à qui j'ai envoyé l'affiche et* [ils ont dit :] *« non non non, pas nous ».* [...]. *Moi je crois qu'ils se ferment et qu'ils interprètent mal l'information ; ou plutôt qu'ils ont mal interprété ce que disait l'affiche ;* [...] *parce qu'ils me disaient : « et tu*

> *vas faire ça avec elle* [l'artiste] ? » ; [et moi je répondais :] *« pas du tout, à aucun moment » ; et ils me balançaient : « alors c'est un peu comme de la prostitution », c'est dire qu'ils comprenaient rien à la situation. Et parmi tous ceux que j'ai invités et à qui j'ai envoyé l'affiche ou le blog, personne a voulu participer* […]. *Parmi les réactions spontanées à mon invitation, il y avait des réponses du genre : « c'est complètement dingue cette histoire ! » « En voilà une idée débile ! » « Elle a fumé de la moquette ou quoi ? », etc. Honnêtement, moi j'ai jamais visité le blog. J'ai pas cherché à en savoir plus ni rien, je me suis dit qu'avec le « témoignage physique » tu allais probablement créer une peinture, parce que je sais que tu peins ; mais j'ai pas cherché à en savoir plus, je me suis juste dit : « je sais pas, elle va sûrement faire quelque chose de bien et il faut la soutenir, allons-y, pas de problème, je suis sûr qu'elle va faire quelque chose de bien, c'est parti ! », « je veux faire partie de ce projet », quoi* […]. *« Je veux en faire partie parce que j'ai bien aimé tes commentaires* [ceux de l'affiche] *sur le plaisir sexuel et la liberté de se masturber et tout ça, et je me suis dit « ben oui, pourquoi pas ? Je me masturbe et il y a pas de problème ».*

Afin d'illustrer le type de raisonnement qui motive la décision du volontaire de participer à l'Œuvre multiorgasmique collective, il est indispensable de citer ici ce fragment tiré d'un des dépliants faisant la promotion de la Campagne multiorgasmique, tout en soulignant que ce moment esthétique n'entend nullement établir de hiérarchie entre poïésis spirituelle et poïésis corporelle, entre praxis et esprit, dans le cadre du processus d'appropriation sexuelle et corporelle du *sujet social*, même si la solidarité envers l'intention socio-politique de l'Œuvre multiorgasmique collective était présentée comme un élément essentiel de la participation à la campagne multiorgasmique :

> *Pour participer, il faut :*
> *1) Se solidariser avec l'intention socio-politique de promouvoir l'égalité des genres à travers l'appropriation sexuelle.*
> *2) Créer le témoignage physique dans l'intimité et ensuite prendre contact avec l'artiste afin de lui remettre ce témoignage physique et de réaliser l'entretien (témoignage oral).*

Il apparaît clairement dans la forme textuelle de cette invitation que pour la Campagne multiorgasmique, la décision de participer demande au volontaire un processus de réflexivité autour de « l'intention socio-politique de l'œuvre », qui doit par la suite être corporalisé à travers la création du témoignage physique, puis du témoignage oral. Cependant, tous les volontaires ayant participé à l'Œuvre multiorgasmique n'ont pas décrit leur processus de décision dans cet ordre séquentiel : d'abord la réflexivité, ensuite la corporalité.

À ce sujet, on observe une différence notoire selon que le processus réflexif concerne des volontaires se reconnaissant eux-mêmes comme des hommes ou comme des femmes, des bisexuels, des homosexuels et des lesbiennes. Les premiers affirment pour la plupart avoir connu très tôt une corporalité de subjectivité, qui leur a permis de s'approprier leur corps dès l'enfance et l'adolescence. Et bien qu'ils expriment et décrivent une corporalité et des usages du corps produits d'un raisonnement moral oscillant entre les niveaux

conventionnel et post-conventionnel, il apparaît clairement au fil des commentaires de certains participants que leur décision de participer reposait avant tout sur un rapport au corps ludico-libidinal, qui correspond davantage à un raisonnement post-conventionnel d'orientation poïétique liée à une corporalité subjective, et non pas à une corporalité orientée vers des principes éthiques universels ou politico-esthétique, comme ça a été le cas des volontaires s'identifiant eux-mêmes comme des femmes, des homosexuels, des bisexuels, des lesbiennes et des autres participants (y compris une partie des hommes), dont la décision de participer reposait également sur un raisonnement moral de niveau post-conventionnel d'orientation poïétique, mais en relation avec un niveau post-conventionnel orienté vers des principes éthiques universels visant à intégrer les autretés à une corporalité cognitive politico-esthétique, sans toutefois manifester d'intérêt ludico-libidinal correspondant à une corporalité de subjectivité bioénergétique. Voici un exemple de participation motivée par un intérêt ludico-libidinal :

> « [À l'appel] *il y avait un peu d'excitation aussi chez moi, le fait de se masturber et de garder son sperme et puis de l'emmener à l'artiste ; il y a quelque chose d'un peu excitant là-dedans, le plaisir qu'on a à faire sortir ce liquide.* »

Ainsi, la participation non politico-esthétique de *certains* volontaires identifiés comme des hommes semble correspondre avant tout à un acte ludique ; à la différence des autres participants (y compris une partie des hommes), la plupart des hommes ont présenter leur intention esthétique de participer – non seulement de créer le témoignage physique mais aussi de remettre à l'artiste ce témoignage et de parler avec elle de leur sexualité – comme une intention esthétique liant un usage agréable de leur corporalité de subjectivité bioénergétique à un usage du corps basé sur une connaissance poïétisée et un raisonnement poïétique associant directement le plaisir sexuel de leur expérience personnelle à l'expérience de leur participation à l'Œuvre multiorgasmique collective, et liant ainsi le plaisir sexuel à l'intention esthétique de la création artistique. Ce qui se passe dans ces cas-là, c'est que les corporalités impliquées (l'autoérotisme et l'orgasme) ne sont pas désérotisés, et ce malgré qu'ils soient liés à une intention politique de la part des volontaires ayant décidé de participer ; de sorte que chez certains volontaires, cette décision impliquait une certaine érotisation du processus artistique. En voici deux autres exemples :

> « […] *cette serviette en papier avec du sperme, si je l'avais pas utilisée pour ton œuvre, je l'aurais jetée à la poubelle ; ça change complètement le concept, le fait que quelqu'un me la demande, et que ce soit pour une création artistique, ça c'est encore plus intéressant.* »

> « *J'aime bien savoir que je peux faire partie d'un projet, jusqu'à un certain point, que j'ai apporté mon petit grain de sable ; d'ailleurs pour reprendre l'image du manifeste, en fait l'imprimeur aussi a son importance : sans lui le manifeste serait pas publié ; mettons que si tu fais les gravures, les peintures, ça c'est ta partie ; mais je sens que moi aussi je fais partie de l'engrenage, que je contribue à ma manière au développement du projet, non ? Moi je peux pas le faire sans toi, mais toi*

> *tu pourrais pas le faire sans moi* […]. *On se sent presque nécessaire, indispensable* […]. »

Ces commentaires mettent en évidence les effets de la différenciation hétérosexuelle phallogocentrique, ce qui explique pourquoi on peut attribuer une plus grande potentialité esthétique à la décision de participer prise par des personnes aux identités infériorisées en tant qu'« extérieurs constitutifs » de l'économie phallogocentrique (femmes, lesbiennes, homosexuels, bisexuels, transgenre, etc.).

En ce qui concerne les femmes, leur décision de participer reflète le même lien entre l'usage d'une corporalité de la connaissance poïétisée et un raisonnement moral de niveau post-conventionnel *orienté vers des principes éthiques universels* visant à intégrer les autretés et identités sexuels de performativité subjective, mais en aucun cas ces volontaires du sexe féminin n'ont affirmé être motivées par un intérêt ludico-libidinal.

Dans le cas des volontaires identifiées durant leur enfance à des filles et qui se sont reconnues elles-mêmes dans leur témoignage oral comme des lesbiennes, tout comme dans le cas des volontaires identifiés durant leur enfance à des garçons et qui se sont reconnus dans leur témoignage oral comme des homosexuels et des bisexuels, leur participation à l'Œuvre multiorgasmique collective semble avoir été motivée par l'usage cognitif d'une corporalité *de la connaissance construite* liée à un raisonnement moral post-conventionnel *orienté vers la poïésis de principes éthiques universels* non identifiés au biopouvoir phallogocentrique, de même que les autres participants hommes et femmes –, mais ces volontaires ont par ailleurs exprimé un intérêt ludico-esthétique associant l'art à la poïésis de principes universels d'*intégration*. Il en ressort que chez les individus réels ayant poïétisé corporellement dans leur propre vie la reconnaissance performative de sexualités « réprouvées » ou non-légitimées par le biopouvoir phallogocentrique, de même que chez les femmes, la décision de participer à l'Œuvre multiorgasmique collective a davantage été motivée par une volonté de poïétiser des principes éthiques universels non identifiés au biopouvoir que par un intérêt ludico-artistique, contrairement à une partie des volontaires identifiés à des hommes.

Il est intéressant d'observer que même les volontaires se réclamant des sexualités les plus invisibilisées par le biopouvoir, telles que l'homosexualité, le lesbianisme ou la bisexualité[298], ont éprouvé moins de difficultés que les femmes à reconnaître dans leur participation un intérêt ludico-artistique. Cette plus grande difficulté chez les femmes à considérer la poïésis corporelle de principes universels non identifiés au biopouvoir comme répondant à un intérêt ludique peut être observée à travers des affirmations telles que les suivantes :

> « *…entre le moment où je me suis décidée, où je me suis dit « allez ouais je réponds » et le moment où toi tu m'as répondu, j'étais peut-être plus très sûre, je me suis dit : mais de quoi il s'agit vraiment en fait ?… et c'est*

[298] D'autres sexualités telles que les transsexuels et les transgenres n'ont pas été prises en compte dans cette analyse faute de participation à l'Œuvre multiorgasmique collective, mais on peut supposer que cette affirmation s'applique également à la performativité de ces sexualités.

beaucoup plus la curiosité, une envie de rencontrer ça… cet ensemble […] *J'ai hésité à venir parce que pour moi c'était de la sexualité alors qu'en fait, ça en n'est pas, pour moi le fait de répondre à l'appel, c'était comme un cliché dans ma tête : « bah, c'est qu'un acte sexuel…* »

« *J'ai apporté comme témoignage ce que tu demandais, comment appeler ça ? Du liquide ? Disons du liquide vaginal, du fluide de mon vagin. À vrai dire, ça a pas été la même réponse que d'habitude, en fait j'étais nerveuse, parce que j'ai senti une pression. J'ai senti la pression de devoir rendre ce témoignage* […], *je me suis sentie sous pression parce que je me suis dit : « Et si j'arrive pas à obtenir une réponse satisfaisante ? ». Mais bon, je l'ai fait, et j'y suis enfin arrivée, mais pas comme d'habitude. Je sais pas, d'une certaine manière je me suis bloquée mentalement et c'était pas pareil. Disons que quand je le fais d'habitude, ça va tout seul, je peux avoir un orgasme même assise, quand je l'ai pas fait depuis longtemps, je peux même jouir comme ça. Mais cette fois j'ai vraiment eu du mal, je saurais pas dire pourquoi. C'est que j'arrive pas à le faire sur commande.* […] *Ma pensée avant de le faire, ça a été : « pourquoi je me suis prêtée à ça ?* [Angela éclate de rire] *Et je me suis dit : « Mais quel besoin j'avais ? »,* […après] *j'ai pensé : « bon, je me suis engagée et je vais pas lui faire faux bond, alors je le fais un point c'est tout » ; c'était plus une question de responsabilité qu'autre chose, parce que je me suis dit : « j'avais dit à Esmeralda que je le ferais, alors je dois le faire »* […].»

La dimension ludique dans certains de ces témoignages consiste à reconnaître l'art comme un moyen de manifestation sociale attractif afin de militer en faveur des objectifs socio-politiques de l'Œuvre multiorgasmique collective. Il est vrai que la plupart des volontaires ont manifesté l'intérêt de poïétiser des principes éthiques universels non identifiés au biopouvoir phallogocentrique ; la différence réside surtout dans le fait que certains des hommes ont également inclus dans leur participation l'intérêt ludico-libidinal d'une subjectivité bioénergétique leur procurant un certain plaisir personnel, similaire à celui qu'ont manifesté certains homosexuels et bisexuels identifiés dans leur enfance à des garçons (avant qu'ils ne se reconnaissent comme homosexuels ou bisexuels), tandis que les femmes n'ont pas exprimé cet intérêt ludico-libidinal à chercher un plaisir sexuel dans leur participation à l'Œuvre multiorgasmique collective. Quant aux volontaires identifiées comme des filles dans leur enfance mais se reconnaissant elles-mêmes comme des lesbiennes dans leur témoignage oral, elles ont manifesté un certain intérêt ludico-libidinal, mais aussi artistique.

Ce moment de la décision du volontaire de participer à l'Œuvre multiorgasmique collective exprime une contradiction esthétique chez le volontaire par rapport à lui-même. Car le volontaire, en décidant de participer à l'Œuvre multiorgasmique collective, nie esthétiquement le *moi* identifié aux catégories hétérosexuelles (homme/femme) et aux corporalités « non abjectes ». En effet, lorsque les volontaires décident de participer et prennent contact avec l'artiste, ils concrétisent une première négation de leur dimension corporelle et sexuelle identifiée au paradigme culturel du biopouvoir, tant il est vrai que tous les sujets

des sociétés de la modernité tardive enculturés dans un contexte socio-historique épistémologiquement hégémonique, sont – dans une plus moins grande mesure – identifiés à l'une ou l'autre des formes épistémologiques de ce biopouvoir. Ainsi, celui qui décide de faire sienne l'intention de poïétiser corporellement une contradiction esthétique vis-à-vis de n'importe quel aspect de la corporalité hétéronome du sujet social identifié au biopouvoir phallogocentrique, poïétise ainsi une autreté esthétique de lui-même à partir du moment réflexif motivant l'intention de participer. Cette action exprime également une contradiction esthétique des volontaires vis-à-vis des individus qui ne participent pas et représentent également le sujet social, et qui, indépendamment du fait qu'ils aient eu ou non connaissance de l'invitation de la Campagne multiorgasmique, rejettent les usages cognitifs du corps liés à l'intention esthétique de l'œuvre collective. Cette contradiction met en évidence le respect du principe historico-dialectique en ce moment esthétique de l'historiographie de l'Œuvre multiorgasmique collective.

Ce moment esthétique de la décision du volontaire implique également le respect du principe d'autonomie et du principe poïético-réflexif à travers l'intention esthétique des volontaires qui décident de poïétiser cognitivement des témoignages physiques et oraux, enchaînant ainsi un usage cognitif du corps de subjectivité bioénergétique à un usage politico-esthétique visant à contredire avec leur corporalité la réprobation par le biopouvoir de leur sexualité, de leur plaisir sexuel et de leur autoérotisme.

Ce moment esthétique est tout à fait illustratif du lien poïétique entre praxis et esprit en tant que principe poïético-réflexif de l'ontologie de toute expérience corporelle « abjecte » potentiellement esthétique, car il reflète le lien entre la poïétique corporelle et la poïétique réflexive, liée en contradiction esthétique dans une décision : la décision d'être volontaire et de participer à l'Œuvre multiorgasmique collective, en acceptant l'invitation de la Campagne multiorgasmique. De sorte que ce moment illustre l'enchaînement et la dialectique négative entre praxis et esprit qui est générée comme une partie de la poïétique corporelle caractérisant toute critique esthétique, toute expérience corporelle « abjecte » potentiellement esthétique, et dans ce cas toute œuvre d'*art biocritique.*

Enfin, au cours du processus poïétique proposé par la Campagne multiorgasmique, après ce moment survient un autre moment esthétique qui représente l'enchaînement nihiliste et de contradiction esthétique caractéristique des moments qui composent le processus créatif d'une œuvre de cet art. Le moment qui suit la décision du volontaire et qui confère à cette action réflexive la seconde dimension du nihilisme de tout moment esthétique de l'art biocritique, est celui de la poïétique corporelle du témoignage physique, la première dimension du nihilisme de ce moment étant l'appropriation par le volontaire de l'intention de l'œuvre, « assassinant » ainsi le sens abstrait du *sujet esthétique* en humanisant sa solidarité et son intention participative en tant que sujet social poïétisateur de principes éthiques universels non identifiés au biopouvoir. Par la suite, ce même volontaire « assassine » l'intention esthétique dont il s'était approprié lorsqu'il avait décidé de participer à l'Œuvre multiorgasmique collective, et il le fait à l'aide de la poïétique corporelle de son témoignage. Ce nihilisme exprime la négation esthétique de la critique poïétisée réflexivement dans la décision du volontaire.

DÉCONSTRUCTION ESTHÉTIQUE DU QUATRIÈME MOMENT ESTHÉTIQUE : poïésis corporelle du témoignage physique.

Description du quatrième moment esthétique. Le volontaire se masturbe expressément afin de créer un *témoignage physique*, qui consiste matériellement en un peu de fluide vaginal ou séminal déposé sur un mouchoir jetable ou dans un flacon, fruit de son orgasme et représentant son plaisir sexuel. Après avoir déposé son fluide sur le mouchoir, le volontaire le conserve soigneusement afin de pouvoir ensuite le remettre physiquement à l'artiste.

En ce qui concerne les témoignages corporels et physiques, il convient de mentionner qu'ils permettent de recueillir non seulement des éléments du corps mais aussi des *témoignages oraux* ou des récits sur la poïésis des témoignages corporels réalisés par l'individu poïétisateur (le volontaire). En résumé, les témoignages du sujet poïétisateur ainsi recueillis présentent un volet physique et un autre narratif.

<table>
<tr><td colspan="2">Tension/contradiction esthétique au cours du quatrième moment esthétique :
Tension esthétique entre érotisation de l'art/rejet de l'intention artistique & désérotisation des corporalités abjectes dans la poïésis corporelle des témoignages physiques des volontaires de l'Œuvre multiorgasmique</td></tr>
<tr><td>Érotisation de l'art/rejet de l'intention artistique

(corporalité abjecte reproductrice de son sens abject)</td><td>Désérotisation des corporalités abjectes

(corporalité abjecte critique de son sens abject)</td></tr>
<tr><td>Chez ceux qui n'ont pas participé à l'Œuvre multiorgasmique collective

a) Les fluides corporels sont une matière biologique considérée – dans une plus ou moins grande mesure – comme abjecte (une matière sale ou porteuse de risques/maladies) par le sujet social enculturé par le paradigme épistémologique du biopouvoir phallogocentrique hégémonique (et à travers sa propre transition entre le sens abject dogmatique et le sens abject socialisé par la médecine) au sein des sociétés occidentales</td><td>Chez ceux qui ont participé à l'Œuvre multiorgasmique collective

a) Les fluides corporels sont une matière biologique identifiée comme quelque chose d'esthétique : les participants de l'Œuvre multiorgasmique collective font la distinction entre el sens abject de la matière biologique déposées sur un papier jetable et le sens que cette même matière testimoniale acquiert lorsqu'elle n'est pas jetée à la poubelle et qu'elle est au contraire utilisée comme matériel d'une œuvre d'art, acquérant ainsi un sens corporel, personnel et intime désérotisé de l'expérience vécue d'un orgasme fruit de l'autoérotisme. Ce raisonnement revitalise la potentialité esthétique de la poïésis corporelle des témoignages physiques, ainsi que le sujet esthétique de l'art biocritique critique envers le biopouvoir phallogocentrique occidental.</td></tr>
<tr><td>b) Chez le sujet social de pensée occidentale et de corporalité hétéronome vis-à-vis du biopouvoir phallogocentrique, l'autoérotisme est un usage abject du corps, néanmoins toléré dans l'intimité dès lors qu'il reste « clandestin », particulièrement chez les sujets identifiés au genre masculin, tandis que l'autoérotisme</td><td>b) Chez les participants s'étant identifiés eux-mêmes comme des hommes hétérosexuels au cours de l'entretien. La poïésis corporelle de l'autoérotisme visant à créer le témoignage physico-corporel est l'expression d'un usage cognitif du corps caractéristique d'une corporalité subjective (intérêt ludico-libidinal) lié à une corporalité de la connaissance construite et biocritique (caractéristique d'un sujet s'étant approprié sa corporalité). Ces deux corporalités correspondent à un raisonnement moral de</td></tr>
</table>

féminin est, davantage qu'abject, inconnu/ignoré/invisibilisé par tous les membres des sociétés hétérosexuelles du phallogocentrisme. Chez les personnes socialisées durant l'enfance et l'adolescence avec une identité masculine, la réprobation de l'autoérotisme féminin en tant qu'usage cognitif du corps et poïétique d'une œuvre d'art, peut correspondre à une : - *Corporalité de la connaissance reçue* - *Corporalité de subjectivité hétéronome vis-à-vis du biopouvoir* - *Corporalité cognitive processuelle* Ou être l'expression d'un niveau de raisonnement moral : - *Pré-conventionnel orienté vers le relativisme instrumental* - *Conventionnel orienté vers la loi et l'ordre* - *Post-conventionnel utile au contrat social hétérosexuel* Chez les personnes socialisées durant l'enfance et l'adolescence avec une identité féminine, la réprobation de l'autoérotisme féminin en tant qu'usage cognitif du corps et poïétique d'une œuvre d'art, peut correspondre à une : - *Corporalité du silence* - *Corporalité de subjectivité hétéronome vis-à-vis du biopouvoir* Ou être l'expression d'un niveau de raisonnement moral : - *Conventionnel orienté vers la loi et l'ordre* - *Post-conventionnel utile au contrat social hétérosexuel* Chez les personnes se reconnaissant à l'âge adulte comme homosexuelles, lesbiennes, bisexuelles, transgenre, etc., il n'y a pas de réprobation de l'autoérotisme en tant qu'usage cognitif du corps ni en tant poïétique d'une œuvre d'art, en rapport avec la performativité subjective de leur identité sexuelle, ce qui peut correspondre à une : *Corporalité de la connaissance politico-esthétique* Ou être l'expression d'un niveau de raisonnement moral : *Corporalité post-conventionnelle relevant de la politico-esthétique*	niveau *post-conventionnel d'orientation aux principes éthiques universels* (mêlant l'intérêt du plaisir sexuel personnel qu'ils éprouvent à participer à l'Œuvre multiorgasmique collective en tant qu'expérience personnelle et en tant que plaisir artistique leur permettant de sublimer leur expérience sexuelle à travers l'art, avec l'intérêt – moins fort – de poïétiser des principes éthiques universels visant à revendiquer les droits sexuels dont la légitimité est défendue par l'Œuvre multiorgasmique collective). Chez eux, la poïésis porte sur une expérience ludico-libidinale agréable sur le plan personnel et de surcroît sublimée à travers l'art ; ce sens de la poïésis prédomine sur celui qui consiste à poïétiser des principes éthiques universels visant à intégrer les droits et les sexualités réprouvées par le biopouvoir : en effet, bien que ce dernier sens soit également présent chez l'homme, il est moins important que l'intérêt ludico-libidinal et artistique orienté vers la sublimation de sa corporalité à travers l'art. Chez les participants s'étant identifiés eux-mêmes comme des femmes hétérosexuelles au cours de l'entretien, la *poïésis corporelle de l'autoérotisme* visant à créer le témoignage physique est l'expression d'un usage cognitif du corps caractéristique d'une *corporalité de la connaissance construite* ou d'une *corporalité de la connaissance biocritique esthético-politique* (caractéristique d'un sujet s'étant approprié sa corporalité), correspondant un raisonnement moral de niveau *post-conventionnel d'orientationaux principes éthiques universels* (sans plaisir sexuel personnel découlant de la participation à l'Œuvre multiorgasmique collective), basé sur la crédibilité de l'art en tant que moyen d'utiliser leur expérience sexuelle afin de poiétiser des principes éthiques universels visant à revendiquer les droits sexuels dont la légitimité est défendue par l'Œuvre multiorgasmique collective : l'autoérotisme et le plaisir sexuel, ainsi que d'autres droits sexuels également dénigrés par le biopouvoir, et ce à travers l'art. Cet usage du corps reflète chez la femme aussi un niveau de raisonnement moral *ecto-conventionnel* ou *trans-conventionnel d'orientation biocritique esthético-politique*. Chez la femme, la poïésis porte sur des principes éthiques universels revendiquant des droits sexuels dénigrés par le biopouvoir. Chez les participants s'étant identifiés eux-mêmes en tant qu'homosexuels, bisexuels et lesbiennes au cours de l'entretien (ou témoignage oral), la poïésis corporelle de l'autoérotisme visant à créer le témoignage physique est l'expression d'un usage cognitif du corps correspondant à une *corporalité de la connaissance biocritique esthético-politique* (caractéristique d'un sujet s'étant approprié sa corporalité), et à un raisonnement moral de niveau *ecto-conventionnel d'orientation biocritique esthético-politique* (avec un plaisir sexuel personnel dû à l'expérience de l'autoérotisme en soi, et non au lien entre l'autoérotisme

	et la remise du témoignage à l'artiste), basé, comme chez la plupart des femmes participantes, sur la crédibilité de l'art en tant que moyen d'utiliser leur expérience sexuelle afin de poïétiser des principes éthiques universels visant à revendiquer les droits sexuels dont la légitimité est défendue par l'Œuvre multiorgasmique collective, ainsi que d'autres droits sexuels également dénigrés par le biopouvoir phallogocentrique et le contrat social hétérosexuel. Cet usage du corps reflète chez les participants homosexuels, bisexuels et lesbiennes une *corporalité de la connaissance et biocritique esthético-politique*, caractéristique de tout sujet s'étant approprié sa corporalité, par exemple à partir du plaisir sexuel ; il correspond également à un niveau de raisonnement moral *post-conventionnel orienté vers des principes éthiques universels* non identifiés au biopouvoir phallogocentrisme, ainsi qu'à un niveau *ecto-conventionnel et trans-conventionnel des corporalités biocritiquse esthético-politiques*. Chez les participants homosexuels, bisexuels et lesbiennes, on observe la présence d'un plaisir ludico-libidinal découlant de leur participation, sans qu'il soit nécessairement lié à l'artiste sur le plan rationnel ; ce plaisir ludico-libidinal présente un meilleur équilibre vis-à-vis de l'intérêt de la poïésis artistique de principes éthiques universels revendiquant des droits sexuels dénigrés par le biopouvoir, mais pas nécessairement vis-à-vis de la poïésis artistique de la sublimation de leur expérience sexuelle, comme c'est le cas chez la plupart des participants hommes.

Fausse conscience phallocentrique **dans la poïésis des témoignages oraux et physiques.**

> « *À l'ontologie de la fausse conscience appartient également l'attitude de la bourgeoisie qui, ayant dompté l'esprit autant qu'elle l'a libéré, malveillante même avec elle-même, accepte et tire de l'esprit précisément ce qu'elle ne peut réellement croire qu'il est*. »[299]

L'action poïétique qui consiste à corporaliser le témoignage physique de l'autoérotisme et de l'orgasme constitue le moment esthétique le plus représentatif – pour ne pas dire paroxysmique – de tout processus créatif de l'*art biocritique*. C'est à travers la poïésis corporelle du témoignage physique que le volontaire s'affirme comme *sujet esthétique*, dans la mesure où son autoérotisme et la réponse sexuelle orgasmique sont orientés vers des fins poïétisatrices d'une critique politico-esthétique de la corporalité hétéronome identifiée à la fausse conscience du biopouvoir phallogocentrique occidental. C'est à ce moment esthétique que se concrétise littéralement l'expérience d'autonomie poïético-cognitive chez le sujet, à travers un usage de sa corporalité de subjectivité bioénergétique en tant que corporalité de la connaissance poïétisée ; un acte découlant du moment précédent, une décision réflexive découlant d'un raisonnement moral post-conventionnel d'orientation biocritique esthético-politique. Ainsi, le *sujet social* – représenté par tous les volontaires – devient poïétisateur du *sujet esthétique* dès le moment où il décide de participer et jusqu'à ce qu'il réalise l'entretien.

[299] Adorno, 1970/2004 : 32.

En outre, c'est à ce moment esthétique que se poïétise un lien dialectique négatif entre les usages cognitifs du corps légitimes pour le *moi* du volontaire identifié – dans une plus ou moins grande mesure – au biopouvoir phallogocentrique, et les usages du corps qui, du fait qu'ils sont socialement considérés comme abjects et illégitimes dans le contexte d'hégémonie culturelle phallogocentrique, représentent une autreté pour le volontaire, au point que son corps devient également une autreté dont l'étrangeté est proportionnelle à l'identification et à l'hétéronomie corporelle vis-à-vis de ce biopouvoir. Car le sujet hétéronome vis-à-vis du biopouvoir phallogocentrique n'est pas celui qui croit consciemment que son corps lui est étranger, mais celui qui croit consciemment que son corps lui appartient, à ceci près que les usages cognitifs qu'il pratique et à l'aide desquels il s'approprie son corps se réduisent aux usages cognitifs de corporalités identifiées au biopouvoir et reproducteurs du symbolisme normatif de l'économie hétérosexuelle. Voilà en quoi consiste la *fausse conscience* de la propriété du corps que critique l'*art biocritique* avec l'Œuvre multiorgasmique.

Dans le cas de la poïésis du témoignage physique au sein de l'Œuvre multiorgasmique collective, l'expérience esthétique du *sujet social* en tant que *sujet esthétique* n'est qu'une expérience temporelle, dimensionnelle et mortelle, et non un état conquis, total et immortel du *sujet social*. De sorte que la poïésis de l'expérience d'esthétique biocritique – ou le moment esthétique de la poïésis corporelle de cette expérience – ne cesse d'être esthétique, même lorsqu'il présente des éléments évidents de la fausse conscience au sein de la poïésis du volontaire. Car l'expérience esthétique est faite de moments esthétiques enchaînés en contradiction esthétique entre eux et vis-à-vis de ce qu'elle critique. Toutefois, cet enchaînement et cette poïésis n'impliquent pas nécessairement une négation esthétique *pure*, mais plutôt un lien de contradiction esthétique.

> « *Le contenu de vérité des œuvres d'art fusionne avec leur contenu critique. C'est pourquoi elles se critiquent aussi mutuellement. C'est cela, et non pas la continuité historique de leurs dépendances, qui unit les œuvres d'art entre elles : « une œuvre d'art moderne est l'ennemie mortelle de l'autre* »[300].

Cependant, il est intéressant de reconnaître également la fausse conscience en tant que discours culturel performatif d'une poïétique normalisée/normalisatrice et régulée/régularisatrice qui se reproduit dans la créativité même de l'expérience corporelle de la vie quotidienne des volontaires ; une fausse conscience qui peut être observée à travers les éléments de composition du témoignage corporel et dans une série d'éléments esthétiques au sein même de la création des témoignages physiques de l'Œuvre multiorgasmique collective. Cela dit, le fait de trouver des éléments de fausse conscience au cours du moment esthétique de la poïésis corporelle d'une critique envers cette fausse conscience de la pensée phallogocentrique n'affaiblit aucunement ni ne délégitime esthétiquement la capacité critique de ce moment, et encore moins de l'ensemble du processus poïétique ; cela ne fait que mettre en évidence la dialectique négative littérale entre l'expérience esthétique et l'expérience réelle que cette expérience esthétique

[300] Adorno, 1970/2004 : 55.

nie esthétiquement. Cela permet également de mettre en évidence la mortalité et les « extérieurs constitutifs » des discours et des œuvres de l'art biocritique.

La potentialité esthétique que recèle la poïétisation d'une œuvre d'*art biocritique* réside dans la négation de la hiérarchie et de l'hétérosexualité épistémologique, et non dans la reproduction de cette hiérarchie, et encore moins dans une quelconque substitution de positions ou inversion des rôles au sein de cette hiérarchie hétérosexuelle qui consisterait à installer les sujets dénigrés et infériorisés à la place des sujets privilégiés par le système et vice-versa. Quoi qu'il en soit, au sein de l'expérience esthétique des participants d'une œuvre de cet *art biocritique*, malgré la praxis politique exprimée par ces volontaires ayant offert leurs témoignages (et par les artistes impliqués), on peut facilement déceler les résidus d'une insistante fausse conscience hétérosexuelle et phallogocentrique, par exemple à travers leurs jugements sur : a) la valeur du témoignage ; b) la valeur de leur participation en tant que co-poïétisateurs d'une critique envers le biopouvoir hégémonique ; c) le rôle de l'art dans cette poïésis ; d) leurs décisions poïétiques au moment de réaliser le témoignage physique, entre autres jugements observés au cours des entretiens et à travers les témoignages physiques, que l'on observe dans le cadre de cette déconstruction des manifestations de la fausse conscience au sein de l'expérience esthétique des participants.

Érotisation/désérotisation des témoignages corporels et oraux : *fausse conscience* des volontaires offrant leurs témoignages. Chez les volontaires socialisés comme des *hommes* (dont certains n'ont pas reproduit cette identification normative à l'âge adulte) on a constaté une totale méconnaissance de l'autoérotisme féminin, et ce depuis leur enfance et leur adolescence, contrairement à l'autoérotisme « masculin », construit comme un vécu faisant l'objet d'une complicité de genre entre adultes, et dans une moindre mesure, entre mineurs, pour qui l'autoérotisme a été un sujet de conversation et de jeux clandestins, une clandestinité néanmoins relativisée par la complicité de l'autorité masculine adulte et par l'accessibilité des outils visuels (pornographie variée renforçant une vision hétérosexuelle du sexe, montrant des femmes nues, des hommes avec des femmes, ou parfois même la photographie d'une femme avec un animal) autant d'éléments considérés comme « érotisants » par les adultes (maîtres, frères, pères, connaissances, etc.) dans le cadre d'une sorte de complicité corporalisée de genre. On a également constaté qu'à l'âge adulte, l'autoérotisme ne faisait plus l'objet de conversations entre amis, car chez les sujets se réidentifiant comme des hommes, le fait de parler de ses expériences d'autoérotisme impliquerait une sorte d'échec machiste remettant en cause leur virilité dans la mesure où l'autoérotisme est considéré comme une option de satisfaction sexuelle de substitution, par rapport aux orgasmes éprouvés à l'occasion de rapports hétérosexuels partagés. Chez les participants socialisés comme des hommes mais corporalisés à l'âge adulte comme bisexuels ou homosexuels, de même que chez les participantes socialisées comme des femmes mais corporalisées à l'âge adulte comme lesbiennes, on n'a pas observé de réticences à faire de l'autoérotisme un sujet de conversation, ni de hiérarchisation entre l'orgasme fruit d'un processus d'autoérotisme et celui éprouvé à l'occasion de rapports sexuels partagés.

Chez les volontaires socialisés comme des *femmes* (dont certaines n'ont pas reproduit cette identification normative à l'âge adulte) on n'a pas constaté d'émulation entre filles et adolescentes à travers des échanges d'information ou des jeux corporalisés liés à la découverte de l'autoérotisme féminin. On a toutefois observé une généralisation de la découverte individuelle de l'autoérotisme en tant qu'expérience clandestine dans tous les cas où cette expérience a été vécue durant l'enfance ou l'adolescence. Toutefois, à la différence de ce que l'on a observé dans le cas des garçons, les femmes représentantes de l'autorité (mères, grands-mères, tantes, autres membres de la famille, maîtresses, etc.) ont contribué à l'inhibition de la connaissance, à une absence totale d'information, montrant même une attitude répressive lorsque ces figures d'autorité ont surpris des filles se caressant le pubis ou les organes génitaux.

Dans tous les cas, les individus identifiés à des filles durant l'enfance et l'adolescence n'ont pas reçu d'information sur l'autoérotisme féminin avant l'âge adulte où elles ont acquis ces connaissances à leur propre initiative. La plupart des participantes ont découvert la possibilité de l'autoérotisme par hasard lors de leurs explorations corporelles, certaines au cours de l'enfance, d'autres durant leur jeunesse ou à l'âge adulte, et dans plusieurs cas après avoir eu des relations sexuelles (hétérosexuelles). Ces expériences d'autoérotisme ont été motivées par un besoin de connaissance. Dans un seul cas parmi tous les entretiens, la participante a été invitée par une amie au cours de l'adolescence à pratiquer l'autoérotisme et à découvrir l'orgasme, mais dans tous les autres cas, l'expérience de l'autoérotisme a été une poïétique découverte de manière individuelle et isolée. On a également observé qu'à l'âge adulte, l'autoérotisme est un sujet dont on ne parle qu'entre (groupes d') amies.

En résumé, la poïésis corporelle d'un témoignage d'autoérotisme réalisé expressément pour être offert à une œuvre d'art dans une intention esthétique et socio-politique (dans le cas de l'Œuvre multiorgasmique, celle de légitimer socialement le plaisir sexuel et l'autoérotisme en tant que droits humains et sexuels) implique la création d'un lien entre l'art et les volontaires/solidaires, qui se reconnaissent comme les co-poïétisateurs d'une critique corporalisée envers le biopouvoir phallogocentrique et patriarcal (celui-là même qui dénigre l'utilisation par l'Œuvre multiorgasmique de l'orgasme et de l'autoérotisme, entre autres corporalités correspondant au paramètre de la bestialité). Or c'est précisément dans ce lien entre l'art et les participants en tant que co-poïétisateurs de la critique envers le biopouvoir que l'on a observé certaines différences entre les expériences esthétiques des participants volontaires et solidaires, qui découlent très probablement de la socialisation et de la construction sociale hétérosexuelle de ces participants. En effet, bien qu'à l'âge adulte certains d'entre eux se soient identifiés sexuellement à des corporalités performatives en mouvement, cela ne les a pas empêché d'exprimer au cours de l'expérience du témoignage des motivations et des attitudes s'éloignant de l'esprit même de la poïésis dudit témoignage, qui était dès le départ destiné à être offert à l'œuvre d'art. Le fait d'offrir ce témoignage n'a pas été pour tous les participants un acte personnel politisé à travers l'art. Certains l'ont plutôt perçu comme la possibilité d'esthétiser leur corporalité, en une sorte de transformation de leur intimité « bestiale » en une intimité « embellie ». Pour d'autres, le fait d'offrir un témoignage a été vécu comme un stimulant érotique,

l'art ayant eu pour effet d'érotiser leur sexualité, le témoignage devenant ainsi en soi une expérience excitante (comme peut l'être le fait d'avoir des relations sexuelles dans des lieux publics, où le facteur stimulant est le risque d'être surpris) ; dans la plupart de ces cas, le facteur stimulant sur le plan érotique était le fait de remettre le témoignage à une parfaite inconnue (l'artiste) représentante de l'art. Un autre type de lien co-poïétisateur entre l'art et les participants est celui qui s'est créé lorsque ces derniers ont établi un lien direct entre l'expérience intime, corporelle et personnelle de la réalisation du témoignage et l'intention socio-politique de l'œuvre ; néanmoins dans certains de ces cas, cette conscience politisée a eu pour effet de désérotiser l'acte corporel (particulièrement chez les femmes) ; d'autres participants ont maintenu l'érotisation de la poïésis du témoignage et ont même érotisé la remise du témoignage et la rencontre avec l'artiste (particulièrement certains garçons), tandis que d'autres encore ont maintenu l'érotisation de l'expérience mais sans érotiser la remise du témoignage (cela a été le cas de quelques garçons, de peu de femmes et de tous les bisexuels, lesbiennes et homosexuels).

La « tache au centre » : *fausse conscience* « poïétique » dans les témoignages physiques. La corporalité du sujet hétéronome vis-à-vis du biopouvoir tend à exprimer une fausse conscience associée ou identifiée au silence ou au contrôle de la subjectivité bioénergétique, mais jamais à *l'usage poïétique* et *biocritique esthético-politique* de cette subjectivité. Certains des éléments de la fausse conscience présents dans la plupart des témoignages physiques des volontaires peuvent être décelés dans la composition que ces volontaires ont imposée à chaque témoignage physique en s'efforçant de déposer la tache de sperme ou de fluide vaginal au centre de la serviette ou du mouchoir jetable. Sociologiquement, cette composition initiale appliquée par les volontaires de manière intentionnelle reflète la présence d'une fausse conscience des formes poïétiques privilégiées, observée dans ce qui est considéré comme l'endroit adéquat ou approprié pour situer ce qui est le plus important, « le protagoniste » ou personnage principal de l'œuvre d'art – dans ce cas l'Œuvre multiorgasmique : leur sperme ou leur fluide vaginal.

En effet, la campagne se limitait à recommander l'utilisation d'un mouchoir ou d'une serviette jetable, sans autre précision, afin d'y déposer le sperme ou de toucher le vagin avec, avant de le laisser sécher sans le plier. À aucun moment la campagne n'a spécifié l'endroit précis où devait se situer la tache sur le papier. Or certains volontaires n'ont pas suivi les règles ; par exemple, certains d'entre eux ont plié le papier après y avoir déposé le fluide corporel, et d'autres l'avaient même plié avant. Toutefois, ce que pratiquement tous les volontaires ont fait, c'est de situer – ou d'essayer de situer – la tache de leur fluide corporel au centre du support de papier jetable. Cet acte de composition visuelle dans la poïésis du témoignage physique de l'autoérotisme et de l'orgasme, peut être considéré comme découlant d'une esthétique de la fausse conscience. En effet, les témoignages créés afin d'être offerts volontairement à l'art ont révélé, aussi bien dans les entretiens que dans les témoignages physiques, certaines constantes ; comme le fait d'essayer de situer la tache de fluide corporel au centre du support en papier choisi, un choix de support qui s'est d'ailleurs avéré assez varié, malgré

la suggestion d'utiliser un « mouchoir jetable », car les participant ont utilisé, outre des mouchoirs jetables, des serviettes en papier, du sopalin ou encore du papier toilette de la maison ou provenant de toilettes publiques, etc. Quant à la « tache au centre », il s'agit d'une constante visuelle représentative des « régularités objectives et courantes » et des « valeurs esthétiques » du sujet social non artiste, qui peuvent trahir la présence d'une fausse conscience persistante au sein des expériences des poïésis réalisées volontairement et librement par les membres d'une société donnée. Cela dit, la constante de la « tache au centre » ne doit pas être interprétée uniquement comme un signe esthétique hégémonique chez des participants appartenant à des sociétés occidentales, on doit aussi interpréter sociologiquement ce signe comme « un choix qui engage des valeurs esthétiques et éthiques » ; un choix visuel qui implique, si l'on en croit la sociologie de l'image de Pierre Bourdieu, des décisions éthiques de la part de l'individu. [301]

> « Rien ne s'oppose plus directement à l'image commune de la création artistique que l'activité du photographe amateur (…) Cependant, alors même que la production de l'image est dévolue à l'automatisme de l'appareil, la prise de vue reste un choix qui engage des valeurs esthétiques et éthiques […] L'artiste – dit Nietzsche – choisit ses sujets : c'est là sa façon de louer »[302]. Étant donné qu'il s'agit d'un « choix qui loue », et que son intention est de fixer, c'est-à-dire de solenniser et éterniser, la photographie ne peut être livrée aux hasards de la fantaisie individuelle et, par la médiation de l'ethos – intériorisation des régularités objectives et communes – le groupe lie sa pratique à la règle collective, ce qui fait que toute photographie exprime, outre les intentions explicites de l'auteur, le système des schèmes de perception, de pensée et d'appréciation commun à tout un groupe ».[303]

Au sujet de l'esthétique découlant du « sens commun » du sujet social, Bourdieu affirme que dans la composition du photographe amateur, on observe une nette tendance à situer le ou les personnages au centre de l'image photographique, comme une pratique correspondant aux « régularités objectives et courantes » et aux « valeurs esthétiques » du sujet social non artiste. Il est intéressant à cet égard de faire référence au travail sociologique de Bourdieu et à ses découvertes concernant les clichés de photographes amateurs, car si l'on applique cette réflexion à la constante visuelle de la « tache au centre » des témoignages physiques offerts à l'Œuvre multiorgasmique, il apparaît comme une évidence sociologique que « le groupe lie sa pratique à la règle collective »[304]. Cette interprétation sociologique selon laquelle les paramètres de liberté d'une pratique poïétique dépendent forcément de la règle collective peut être appliquée aux identités subjectives qui, tout en revendiquant une certaine liberté, présentent et reproduisent performativement dans leur poïésis certains traits de leurs anciennes chaînes normatives.

Ce que Bourdieu qualifie de « fantaisie individuelle » équivaut à la subjectivité corporalisée à travers la poïésis du témoignage physique, et ce qu'il désigne par « médiation de l'ethos » ou « intériorisation de régularités objectives et courantes »

[301] Bourdieu, (1965)/1979.
[302] F. Nietzsche, (1882)/1984 : 245.
[303] Bourdieu, (1965)/1979.
[304] Bourdieu, (1965)/1979.

découle d'un raisonnement de fausse conscience. La fausse conscience, sous la forme de valeurs esthétiques et éthiques, s'appuie sur des règles et des conventions qui se manifestent à travers toutes les pratiques du sujet, des canons esthétiques et éthiques qui semblent implicites dans l'évaluation des actions personnelles de chaque sujet, mais se traduisent par une certaine régularité dans les jugements esthétiques et éthiques qui sous-tendent les tâches les plus anodines de ce sujet. Ainsi, des décisions prises à des fins pratiques telles que : a) se masturber de telle ou telle manière, à l'aide ou non de tel ou tel objet ; à l'aide ou en présence de telle ou telle personne ; b) utiliser tel ou tel support de papier jetable (papier-toilette, sopalin, serviette ou mouchoir jetables) ; plier ou ne pas plier le support avant ou après y avoir déposé le fluide corporel ; le repasser ou non avant d'y déposer le fluide corporel, le froisser ou non avant de le laisser sécher ; c) faire ou non plusieurs témoignages ou essais de témoignages afin de choisir « le meilleur » à remettre ; choisir ou non l'un ou l'autre des témoignages ou en choisir plusieurs afin de laisser l'artiste décider lequel elle utilisera ; d) s'efforcer de placer la tache de fluide corporel au centre du support ; créer ou non des formes avec le fluide sur le support, et/ou ajouter ou non de la brillantine d'une couleur ou d'une autre sur la tache fraîche ; e) utiliser un flacon en verre ou en plastique, d'aliment industriel, d'échantillons de laboratoire, etc., sont autant de décisions qui représentent, en principe, des usages du corps induits par l'Œuvre multiorgasmique collective mais qui une fois poïétisés par le volontaire reflètent des « valeurs esthétiques et éthiques », des « règles et conventions sociales » représentatives de la dimension culturelle du sujet social, qui peuvent également constituer des éléments de la fausse conscience identifiée au biopouvoir avec laquelle le sujet social (le volontaire) évalue d'autres usages de son corps.

Le présent travail n'a pas vocation à énumérer les pourcentages et le détail de tous les éléments représentant la fausse conscience présents dans la poïésis des témoignages physiques des volontaires de l'œuvre, mais il est néanmoins important de souligner qu'à travers chacune de ces actions menées à des fins pratiques, on peut observer un lien étroit de tension esthétique interne aux décisions de chaque volontaire. Et qu'au sein de la poïésis du témoignage physique (de l'autoérotisme destiné à servir de témoignage, en déposant le sperme ou le fluide sur un support jetable, etc.) on peut clairement observer la tension esthétique entre les usages cognitifs du corps hétéronomes vis-à-vis du biopouvoir et ceux proposés par la Campagne multiorgasmique afin de créer le témoignage physique ; ainsi que, bien entendu, la tension esthétique entre les caractéristiques du raisonnement moral hétéronome ou identifié au biopouvoir et celles du raisonnement poïétique orienté vers une biocritique de ce biopouvoir.

Car dans toute corporalité à finalité esthétique poïétisée par le *sujet social*, on trouve aussi bien le contexte socio-historique qui l'a identifiée au biopouvoir phallogocentrique en tant que fausse conscience ou pseudo-objectivité, que la subjectivité corporelle contrôlée, niée ou passée sous silence par la fausse conscience chez ce *sujet social*. C'est pourquoi dans la moindre action ayant une finalité corporelle, aussi insignifiante qu'elle puisse paraître, il est possible d'observer l'autonomie/hétéronomie poïético-cognitive du *sujet social*.

Ainsi, malgré le fait que les volontaires aient créé une composition visuelle caractéristique de la fausse conscience, qui tend à situer le personnage principal (« la tache ») au centre de l'espace visuel, la force de la contradiction esthétique entre la potentialité esthétique du témoignage physique et la vision abjecte des corporalités en jeu ne réside pas dans cette composition visuelle créée par le volontaire, mais bien dans le matériel organique (les fluides corporels) et dans la méthode employée pour produire ce matériel (l'autoérotisme/masturbation), qui reposent sur des corporalités et/ou des usages cognitifs du corps orientés vers la poïésis d'une œuvre d'art biocritique, et qui constituent en soi un moment esthétique dans la mesure où ils corporalisent une critique commune – des volontaires et de l'intention esthétique de l'œuvre – vis-à-vis de la corporalité de fausse conscience commune identifiée au biopouvoir phallogocentrique.

Enfin, ce moment esthétique reflète la dimension nihiliste de son esthétique sous deux aspects : d'abord, le fait que la poïétique corporelle du témoignage du *sujet social* soit suivie d'une poïésis plastique réalisée par l'artiste ; ensuite, le fait que témoignage physique du volontaire soit suivi de la poïésis réflexive du témoignage oral de ce dernier. Ainsi, le nihilisme de la poïésis corporelle est poïétisé à la fois par l'artiste et par le volontaire, dans un processus où l'artiste n'est plus le représentant du *sujet social* mais de l'art biocritique.

DÉCONSTRUCTION ETSHÉTIQUE CINQUIÈME MOMENT ESTHÉTIQUE : poïésis du *témoignage oral* (entretien).

Description du cinquième moment esthétique. Les témoignages oraux ou biographiques fournissent de précieuses informations sur les aspects de la vie de l'individu réel en lien avec l'expérience corporelle à déconstruire. La poïésis des témoignages oraux dans l'*art biocritique* vise notamment à recueillir des témoignages oraux permettant de mieux comprendre le sens des comportements et de la corporalité sexuelle du sujet social, qu'il s'agisse de corporalités hétéronomes articulatrices du paradigme du biopouvoir phallogocentrique, de corporalités potentiellement esthétiques ou de corporalités esthétiquement critiques. De fait, ces informations sur les aspects biographiques de l'individu réel liés à la corporalité, l'expérience ou le comportement sexuel en question peuvent être recueillies à l'aide de n'importe quel outil permettant d'avoir ensuite accès à cette information par la voix des volontaires : il peut s'agir de brefs entretiens, de discussions plus profondes, d'enquêtes, de récits biographiques ; l'important, c'est que le critique puisse recueillir le témoignage des aspects du vécu de l'individu réel – et poïétisateur de l'expérience – renvoyant au sens que le paradigme culturel hégémonique attribue à la pratique corporelle en question. Ce récit ou témoignage biographique est la première étape de la reconnaissance du degré d'autonomie poïético-cognitif exprimé par le sujet au cours de l'entretien, dans sa dimension subjective, vis-à-vis de cette corporalité induite par le critique-scientifique. Il convient ici de rappeler que pour la méthode de déconstruction du biocriticisme, ce qui est indispensable, c'est de recueillir à travers un travail de terrain les témoignages de l'*individu poïétisateur* (qu'il s'agisse de l'artiste ou du sujet observé), tandis que les témoignages du critique ou de l'observateur sont optionnels dès lors que celui-ci n'est pas le poïétisateur de l'expérience. Ces témoignages serviront ensuite à réaliser la déconstruction esthétique des œuvres de l'art biocritique.

Au sein de l'Œuvre multiorgasmique, le volontaire assiste au rendez-vous qu'il a fixé avec l'artiste – qui est pour lui une parfaite inconnue dans la quasi-totalité des cas – afin de réaliser l'entretien. L'artiste rencontre le volontaire – qui est pour elle un parfait inconnu dans la quasi-totalité des cas –, elle lui pose une série de questions sur sa sexualité et son intimité tout au long de son parcours de vie, sur ses comportements, ses décisions et ses expériences sexuelles et corporelles et sur la poïésis de son témoignage physique. L'artiste reçoit le témoignage physico-corporel que le volontaire lui remet personnellement. Au cours de l'entretien, les volontaires racontent à l'artiste l'histoire de leur vie sexuelle, le processus de construction sociale de leurs corporalités et la création du témoignage physique ; ils lui montrent leur témoignage et tous deux l'observent et en parle. Une fois l'entretien terminé, l'artiste touche littéralement le témoignage physico-corporel avec ses doigts et son pinceau afin de réaliser son intervention picturale ; dans le cas du témoignage remis dans un flacon, l'artiste utilise le sperme comme un substitut d'eau afin de faire de l'aquarelle.

<table>
<tr><td colspan="2">Tension/contradiction esthétique au cours du cinquième moment esthétique :
Tension esthétique entre Silence/Érotisation de l'entretien & Politisation et Désérotisation de l'entretien chez les participants de l'Œuvre multiorgasmique</td></tr>
<tr><td>Silence/Érotisation de l'entretien
(dans le contexte socio-historique du biopouvoir)</td><td>Politisation et Désérotisation de l'entretien
(dans le cadre du processus poïétique de l'Œuvre multiorgasmique collective)</td></tr>
<tr><td>Chez ceux qui n'ont pas participé à l'Œuvre multiorgasmique collective

-l'orgasme et l'autoérotisme en tant que sujets de conversation/discussion sont considérés comme des sujets illégitimes dans le domaine public, ou passés sous silence dans l'intimité mais pratiqués dans la clandestinité.

Pour ce type de sujet social hétéronome vis-à-vis du phallogocentrisme, les sujets liés à la sexualité de corporalités « abjectes » ne sont pas considérés comme des sujets de discussion politique, ni relevant des droits humains. Ils sont néanmoins considérés comme des sujets légitimes de la discussion publique dès lors qu'ils sont énoncés par des spécialistes ou des autorités médicales.

Au sein de l'espace privé, le fait de parler ou non d'autoérotisme et d'orgasme révèle des différences découlant de l'éducation normative et hétérosexuelle qui caractérise le contexte socio-historique dans lequel évoluent les participants.

Le fait de refuser de participer l'Œuvre multiorgasmique en évoquant sa vie sexuelle et la question de l'autoérotisme et de l'orgasme d'un point de vue personnel et politique, correspond chez le sujet social à une :
- Corporalité du silence
- Corporalité de la connaissance reçue
- Corporalité de subjectivité hétéronome vis-à-vis du biopouvoir phallogocentrique

Ou est l'expression d'un niveau de raisonnement moral :
- Conventionnel orienté vers la loi et l'ordre
- Post-conventionnel utile au contrat social hétérosexuel</td><td>Chez ceux qui ont participé à l'Œuvre multiorgasmique collective

- l'orgasme et l'autoérotisme sont considérés comme des sujets de conversation/discussion légitimes dans le domaine public, en tant que sujets politiques et de droits humains, ce qui reflète chez les participants une :
- Corporalité de la connaissance construit ; et une
- Corporalité biocritique esthético-politique

Ou l'expression d'un niveau de raisonnement moral :
- ecto-conventionnel ou transconventionnel</td></tr>
</table>

La contradiction esthétique que reflète ce moment esthétique s'établit aussi bien vis-à-vis du moment esthétique précédent que vis-à-vis du paradigme épistémologico-culturel de la pensée et de l'économie hétérosexuelle du

biopouvoir phallogocentrique. La contradiction vis-à-vis du moment précédent est de nature poïétique. La contradiction vis-à-vis du biopouvoir phallogocentrique s'opère au niveau des usages cognitifs du corps dans le domaine public en tant que sujets de discussion/conversation politique liée aux droits humains, car ce moment décrit l'acte de partager l'histoire de sa vie personnelle non seulement avec un inconnu (l'artiste), mais aussi en sachant que cette information biographique sera « publiée » en étant utilisée comme matériel créatif d'une œuvre d'art et comme partie d'une analyse critique de cette œuvre d'art (la présente déconstruction).

On peut considérer le moment de l'entretien comme un moment esthétique dans la mesure où au cours de celui-ci, le *sujet social* – représenté par le volontaire – déconstruit à l'aide de son récit sa propre corporalité en tant qu'expérience poïétique dans le cadre de la poïésis du témoignage oral, mais aussi parce que ce récit fait de l'expérience corporelle, intime et personnelle un sujet politique.

Sur le plan poïétique, l'entretien est une déconstruction esthétique de l'usage poïétique de la corporalité du volontaire (le moment esthétique du témoignage physique) et des usages cognitifs de sa corporalité identifiés au paradigme culturel du biopouvoir phallogocentrique, et dont il a par la suite reproduit lui-même l'identification.

Contrairement à la poïétique réflexive du moment esthétique où le volontaire décide de participer à l'Œuvre multiorgasmique collective, au cours de l'entretien, la poïésis réflexive du volontaire agit comme une déconstruction de la poïésis corporelle de son propre témoignage, tandis que la décision de participer agissait de manière déconstructive sur une autre poïésis réflexive (faire un usage poïétique de la corporalité abjecte afin de critiquer la corporalité du biopouvoir) et sur une poïésis « étrangère » (la poïésis de l'intention esthétique). Tout cela crée une double tension esthétique interne chez le *sujet social* : entre le *sujet social* et son propre corps et entre le sujet social et l'ordre social du biopouvoir phallogocentrique.

Ce moment esthétique de l'entretien met en évidence une contradiction esthétique entre les usages cognitifs de la *corporalité de subjectivité hétéronome* et ceux de la *corporalité orientée vers la loi et l'ordre* et de la *corporalité utile au contrat social hétérosexuel*, dès lors que ces dernières sont identifiées à l'une des formes épistémologiques du biopouvoir phallogocentrique de la pensée occidentale ; car c'est au cours de l'entretien que le *sujet social*, après s'être masturbé afin de créer un témoignage physique de sa corporalité sexuelle (de son autoérotisme et de son orgasme/plaisir sexuel), réfléchit sur ses propres actes personnels en tant que sujets politiques et les relie à la corporalité et aux usages qu'il a fait de son corps tout au long de sa vie.

Le témoignage oral n'est pas une réflexion descriptive mais déconstructive, car au cours de cet entretien le *sujet social* raconte réflexivement son expérience au sein de l'Œuvre multiorgasmique collective et reconnaît la tension esthétique qu'il a ressentie en décidant de créer un témoignage physique et oral, en se masturbant, en créant le témoignage, en le remettant à l'artiste et en racontant son expérience.

L'entretien représente, dans le cadre de la poïésis esthétique de l'Œuvre multiorgasmique collective, la reconnaissance – de la part du volontaire – de la tension esthétique entre les usages esthétiques de l'autoérotisme et du plaisir sexuel/orgasme et les usages considérés comme abjects par le biopouvoir, que le sujet a intériorisé tout au long de sa vie.

À l'occasion de ce moment esthétique, le volontaire reconnaît narrativement que sa sexualité et sa corporalité sont des capacités et des besoins poïético-cognitifs appris, c'est-à-dire construits socialement ; il reconnaît également le silence et le contrôle social imposés à sa corporalité bioénergétique et l'inhibition sociale depuis l'enfance de sa capacité poïético-cognitive, qui caractérisent un contexte socio-historique marqué par l'hégémonie du biopouvoir phallogocentrique et de l'économie hétérosexuelle.

Grâce au récit poïétisé par le volontaire au cours de l'entretien, la poïésis corporelle de son témoignage est anéantie esthétiquement par la poïésis de l'histoire de sa vie, car au cours de l'entretien, le sujet se demande malgré lui quelles sont les raisons qui l'ont poussé à accepter ou à résister à la poïésis corporelle du témoignage physique liée à l'autoérotisme, à l'orgasme, à l'art corporel, aux fluides corporels, à la corporalité abjecte ou à tout autre aspect que la Campagne multiorgasmique et que son expérience en tant que volontaire l'ont amené à reconnaître.

Étant donné que chaque moment esthétique du processus poïétique de l'Œuvre multiorgasmique collective reflète analogiquement le processus de production sociale du sujet, l'autonomie poïético-esthétique du moment esthétique de l'entretien est lié à l'autonomie poïético-cognitive de l'usage que le volontaire fait de sa corporalité biocritique esthético-politique au cours de l'entretien, en en faisant un sujet de conversation/discussion destiné à être exposé publiquement.

Au cours de l'entretien, le volontaire reconnaît la tension esthétique corporalisée par son propre *moi*, qui est également la fausse conscience du *sujet social* hétéronome ; grâce à cette reconnaissance, le sujet évoque dans son récit tous les moments de sa vie qui renvoient à une contradiction esthétique par rapport à la poïésis de sa participation. En d'autres termes, cette reconnaissance réflexive du volontaire au cours de l'entretien porte sur la tension esthétique que génère en lui le fait de faire un usage cognitif mais surtout politique de son corps en tant que corporalité de connaissance poïétique ou d'orientation politico-esthétique ; il reconnaît ainsi que le fait d'inscrire cette corporalité d'orientation politico-esthétique dans un processus esthétique crée une distance – durant la poïésis – vis-à-vis de sa corporalité quotidienne.

Dans cette perspective, à ce moment esthétique de l'entretien, le *sujet social* concrétise son expérience d'autonomie poïético-cognitive dans la mesure où il se reconnaît à travers son expérience narrative comme co-poïétisateur de l'Œuvre multiorgasmique collective et comme co-poïétisateur d'une critique politique collective envers un ordre social hétérosexuel exclusif basé sur une biologisation normative des sexes qui cherche à éviter que le sujet ne se constitue en co-poïétisateur de sa propre identité sexuelle :

« *J'aime bien savoir que je peux faire partie d'un projet, jusqu'à un certain point, que j'ai apporté mon petit grain de sable ; d'ailleurs pour reprendre l'image du manifeste, en fait l'imprimeur aussi a son importance : sans lui le manifeste serait pas publié ; mettons que si tu fais les gravures, les peintures, ça c'est ta partie ; mais je sens que moi aussi je fais partie de l'engrenage, que je contribue à ma manière au développement du projet, non ? Moi je peux pas le faire sans toi, mais toi tu pourrais pas le faire sans moi* […]. *On se sent presque nécessaire, indispensable* […]. »

Le principe poïético-réflexif de l'entretien est on ne peut plus évident dans la poïésis réflexive et narrée de ce moment esthétique ; un moment où le volontaire se reconnaît comme poïétisateur de la critique exprimée par l'Œuvre multiorgasmique collective, où il reconnaît des aspects de l'histoire de sa vie qui reflètent une corporalité hétéronome vis-à-vis du biopouvoir en tant qu'autreté en contradiction esthétique vis-à-vis de l'expérience qui consiste à poïétiser corporellement son autoérotisme et son plaisir sexuel dans une œuvre d'art. Ces aspects de la corporalité des volontaires hétéronome vis-à-vis du biopouvoir font partie de leur biographie et sont la représentation personnelle du lien dialectico-historique entre les pulsions bioénergétiques et les pulsions culturelles qui ont dominé, contrôlé ou passé sous silence leur subjectivité et leur corporalité.

Ainsi, le nihilisme de ce moment esthétique s'exprime au moment même où le volontaire se présente à l'entretien, remet son témoignage physique à l'artiste et raconte sa poïésis corporelle afin que ce récit serve également de matériel créatif pour l'Œuvre multiorgasmique collective. Cet acte nie esthétiquement la légitimité clandestine et bien entendu la réprobation ou le silence imposé à la corporalité subjective par les différentes formes de contrôle social véhiculées par le paradigme culturel du biopouvoir phallogocentrique à travers différents styles épistémologiques ou institutions sociales, qui contribuent à la socialisation d'une corporalité du sujet social identifié à ce biopouvoir. La seconde dimension nihiliste au cours de l'entretien s'exprime de manière bidimensionnelle : d'abord à travers la remise du témoignage physique des mains du volontaire aux mains de l'artiste. L'autre dimension est la forme réflexive du nihilisme, d'un récit de critique introspective sur la tension esthétique entre la poïésis corporelle du volontaire et le contexte socio-historique du biopouvoir, qui n'est pas seulement reflété par sa propre histoire de vie mais aussi par l'ordre social qui le pousse à reproduire une corporalité hétéronome. Lorsque le volontaire raconte son histoire et que l'artiste l'écoute, cela crée une tension esthétique entre l'usage biocritique esthético-politique de la corporalité subjective et le silence auquel celle-ci avait été réduite par le biopouvoir. L'entretien génère également une tension esthétique entre la réflexivité du volontaire et celle de l'artiste, dès lors que ce dernier utilise les témoignages oraux comme matériel créatif. Par la suite, cette tension permettra de créer un autre moment potentiellement esthétique de l'Œuvre multiorgasmique, où les récits et témoignages physiques des volontaires seront déconstruits à l'aide la *Méthode déconstruction esthétique*, afin de légitimer à partir de la structuration de cette critique corporalisée la potentialité esthétique d'une œuvre d'art biocritique qui critique le phallogocentrisme à l'aide de témoignages de corporalités abjectes.

Il est possible que l'entretien constitue le dernier moment esthétique pour le sujet volontaire, mais cela n'est pas forcément le cas : cela dépend de chaque histoire personnelle et de son rapport avec le processus créatif de l'Œuvre multiorgasmique collective. L'essence de la personne continue d'imprégner les moments esthétiques suivants de la poïésis esthétique de cette œuvre à travers les témoignages oraux et physiques qui constituent autant de fragments, non pas du magma social ou de la construction sociale du sujet de corporalité hétéronome vis-à-vis du biopouvoir, mais du magma esthétique de la poïésis corporelle du sujet esthétique qui exprime à travers ces témoignages oraux et physiques une éthique esthético-humaniste et même marxiste sur la sexualité et la corporalité du sujet social. On retrouve cette éthique dans des affirmations qui expriment l'autonomie et l'appropriation corporelle du *sujet social* en tant que sujet corporel avec des besoins, correspondant à l'éthique marxiste que Hinkelammert (2005 et 2008) décrit avec cette formule : « Je suis si tu es » ; une éthique que l'*art biocritique* transpose à la corporalité et à la sexualité du *sujet social*, et qui pourrait se traduire par « j'ai des capacités et des besoins poïético-cognitifs si tu as des capacités et des besoins, ma propre identité sexuelle étant poïétisée et poïétisable grâce à ma capacité poïético-cognitive à établir des liens de dialectique négative entre sa construction sociale (pulsions culturelles) et les pulsions bioénergétiques de mon corps ». Car les volontaires de l'Œuvre multiorgasmique collective, après s'être reconnus comme des sujets corporels avec des besoins, ont reconnu avoir besoin que l'*autre* se reconnaisse à son tour comme un sujet ayant les capacités et les besoins poïético-cognitifs de sa propre identité.

DÉCONSTRUCTION ETSHÉTIQUE DU SIXIÈME MOMENT ESTHÉTIQUE : intervention plastique de l'artiste sur les témoignages.

Description du sixième moment esthétique. Après avoir reçu le témoignage physique, l'artiste intervient avec de la peinture à l'huile sur les supports de papier jetable portant une tache de fluide vaginal et/ou séminal déposée par le volontaire. L'artiste crée avec de la peinture à l'huile différentes scènes en s'inspirant notamment de représentations de Prométhée se faisant dévorer le foie réalisées à différentes étapes de l'histoire de l'art occidental. Dans le cas des témoignages remis dans un flacon, elle a utilisé le liquide séminal comme diluant pour peindre à l'aquarelle, la limite de création de l'image étant dans ce cas la quantité de sperme remise. En ce qui concerne les témoignages oraux, elle a sélectionné certains fragments des entretiens afin de les utiliser comme bande sonore de l'Œuvre multiorgasmique collective. L'exposition physique consiste en une présentation simultanée de ces images et de la piste audio éditée des témoignages oraux.

Tension/contradiction esthétique au cours du sixième moment esthétique : Tension esthétique entre le Prométhée émancipateur de l'humanité & L'Humanité s'émancipant de l'épistémologie grecque dans la composition visuelle de l'Œuvre multiorgasmique	
Prométhée émancipateur de l'humanité	**Humanité s'émancipant de l'épistémologie grecque**
Dans l'iconologie visuelle phallogocentrique et hétérosexuelle de l'histoire de l'art occidental :	Dans l'iconologie de l'*art biocritique* :
a) La Mythologie grecque établit les catégories phallogocentriques *légitimes* dans la production de la pensée philosophico-politique hégémonique représentée dans l'iconologie et la composition visuelle de l'art occidental.	a) La Mythologie grecque établit les catégories phallogocentriques *épistémologiques sédentarisées* de la pensée philosophico-politique hégémonique représentée dans l'iconologie et la composition visuelle de l'art occidental.
b) Prométhée représente les catégories normatives privilégiées par la hiérarchie théologico-phallogocentrique de la mythologie grecque, selon laquelle il est un demi-dieu qui émancipe les mortels humains.	b) Au sein de l'Œuvre multiorgasmique, Prométhée représente la hiérarchisation théologico-phallogocentrique de l'épistémologie hétérosexuelle hégémonique au sein de la production de connaissance occidentale. Contrairement à la version mythologique originale, c'est l'humanité et l'hétérogénéité des mortels (représentés par les témoignages corporels et oraux des participants à l'œuvre) qui émancipent Prométhée de sa divinité émancipatrice.
c) Dans le mythe de Prométhée, selon la mythologie grecque, l'aigle représente et exerce le châtiment infligé par Zeus à Prométhée, un châtiment infini et quotidien : se faire dévorer le foie, une atteinte à son corps, qui représente également la chair et la matière. En se faisant dévorer le foie, organe représentant la divinité, Prométhée est dénigré et atteint dans sa chair, à	a) L'Œuvre multiorgasmique génère une tension vis-à-vis de la dimension cyclique du châtiment infligé à Prométhée, qui renvoie à la dimension cyclique de l'itérabilité et de la nature répétitive du pouvoir performatif de la normativité hétérosexuelle hégémonique enculturée par la pensée

travers la matière divine de son corps qui représentait son privilège de dieu. Ce châtiment corporel cyclique, qui repose sur le fait que son foie repousse, reflète certaines caractéristiques de la pensée épistémologique occidentale : 1) La hiérarchie théologico-phallogocentrique qui considère comme abject ce qui est mortel, humain : la chair, le corps, la matière, une matière qui chez Prométhée est dépossédée de son caractère divin (le foie) ; 2) c'est à la chair, au corps, à la partie humaine de la matière que les dieux infligent un châtiment : bien que Prométhée soit un demi-dieu, il est atteint dans la partie de son corps qui symbolise son essence divine : le foie ; 3) le châtiment est infligé tous les jours par une déité inférieure à Prométhée, l'aigle ; et 4) le mouvement du châtiment est cyclique et sédentarisé par la position de Prométhée (enchaîné à un roc), par le cycle du jour et de la nuit, et par la figure de l'aigle et la hiérarchie des dieux.	phallogocentrique du patriarcat occidental. La tension se produit entre A) cette dimension cyclique épistémologiquement sédentarisée, enchaînée philosophiquement et politiquement aux catégories phallogocentriques de la pensée occidentale et B) la dimension nihiliste, discontinue et inachevée que l'*art biocritique* et les participants de l'œuvre attribuent au *mouvement esthétique* que peuvent produire dans un contexte socio-politique les corporalités potentiellement esthétiques, et que produisent les corporalités esthétiquement critiques, qui sur un plan psychologique correspondent à des corporalités biocritiques esthético-politiques ou issues d'un raisonnement *post-conventionnel d'orientation biocritique esthético-politique* ; des corporalités qui produisent un sujet social « x » se reconnaissant comme un sujet corporel « x », discontinu et inachevé, dont l'identité sexuelle est le fruit d'une tension esthétique entre les pulsions bioénergétiques (biologie du corps), les pulsions culturelles (construction sociale phallogocentrique de la sexualité et du genre biologisés et naturalisés) et les pulsions poïétiques biocritiques esthético-politiques, de dialectique négative, qui remettent en cause le discours cyclique de la reproduction sexuelle normative, binaire, hétérosexuelle et excluante.
Dans la pensée phallogocentrique occidentale moderne : **a)** Le fait de toucher, d'utiliser et de manipuler les fluides corporels, de créer des échantillons de fluides corporels personnels et de les remettre à autrui sont des usages du corps : - dangereux et abjects en public. - dangereux et abjects dans des contextes interpersonnels, intimes et privés. - dangereux et abjects, mais légitimes dans le contexte des sciences de la santé. - abjects même dans un contexte artistique. Attribuer un sens abjects au fait de toucher, d'utiliser et de manipuler les fluides corporels, de créer des échantillons de fluides corporels personnels et de les remettre à autrui) correspond à des raisonnements moraux de	**Dans l'*art biocritique* :** **a)** Le fait de toucher, d'utiliser et de manipuler les fluides corporels, de créer des échantillons de fluides corporels personnels et de les remettre à autrui sont des usages du corps : - relativement dangereux en public. - dangereux mais pas nécessairement abjects dans le domaine intime et privé. - dangereux dans n'importe quel contexte épistémologique mais pas nécessairement ou exclusivement réservé aux sciences de la santé. - beaux et esthétiques dans un contexte artistique. Ce sont des usages cognitifs du corps reconnus par l'*art biocritique* comme des usages caractéristiques, qui correspondent à un raisonnement moral : - *ecto-conventionnel et trans conventionnel des*

niveau : - *conventionnel de concordance interpersonnelle* - *conventionnel orienté vers la loi et l'ordre* - *post-conventionnel utile au contrat social hétérosexuel identifié au biopouvoir phallogocentrique*	*actions et corporalités d'esthétique biocritique*

Triple tension esthétique au sein de l'iconographie de l'Œuvre multiorgasmique collective : du Prométhée au *Sujet x corporel et discontinu*. L'Œuvre multiorgasmique procède à une déconstruction picturale des scènes déjà existantes qui représentent l'histoire mythique de Prométhée dans l'art occidental. Dans le cadre de cette œuvre, les témoignages corporels s'affranchissent de la masculinité « protagonique » d'un Prométhée qui représente le sujet social hétéronome, en niant esthétiquement l'hétéronomie de cette histoire mythique d'un demi-dieu masculin issu de la cosmogonie occidentale et en s'opposant à toute fausse conscience hiérarchisée hétérosexuellement. De plus, dans l'Œuvre multiorgasmique, ce n'est pas Prométhée qui sauve l'humanité, mais l'humanité (représentée par les témoignages corporels et biographiques de l'expérience esthétique des participants de l'œuvre collective) qui émancipe la cosmogonie occidentale de sa sédentarité épistémologique phallogocentrique et hétérosexuelle. C'est ainsi qu'à travers l'expérience de leurs témoignages corporels et oraux, les participants co-poïétisent une critique esthétique envers le phallogocentrisme, car en matérialisant cette expérience esthétique ils donnent vie à un sujet social esthétisé, a un *sujet x corporel discontinu*, sans cesse inachevé ; un sujet qui n'existe qu'à travers le nihilisme d'une corporalité subjective qui nie la tension entre les pulsions bioénergétiques et la construction sociale d'une sexualité normative, et qui le fait à l'aide d'expériences esthétiques, c'est-à-dire d'expériences corporalisées critiques envers le phallogocentrisme.

Le *sujet x corporel discontinu et inachevé* de l'Œuvre multiorgasmique collective nie la construction sociale de la sexualité normative d'un sujet reproducteur du discours performatif hétérosexuel excluant, selon lequel la normalité et la santé sexuelle consiste en une capacité cognitive de reproduction sexuelle qui régente et gouverne les appétits bestiaux (plaisir sexuel), tout en niant et en annulant las capacités/possibilités d'une corporalité poïétique (celle du plaisir érotique) et créative où la sexualité du sujet est discontinue, sans cesse inachevée et en constante mutation ; une mutation au sein de laquelle le sujet est tantôt créatif tantôt reproducteur de discours normatifs. C'est pourquoi l'Œuvre multiorgasmique implique une triple tension entre a) le pouvoir de la biologie (pulsions bioénergétiques) ; b) le pouvoir épistémologique de la pensée philosophico-politique du patriarcat phallogocentrique qui régente les corps à travers une économie hétérosexuelle excluante ; et c) le pouvoir performatif du *discours biocritique esthético-politique* d'une poïétique (corporalité) nihiliste sur la subjectivité du sujet x. Ainsi, l'Œuvre multiorgasmique suggère-t-elle que la production sexuelle du sujet est un processus constant et inachevé auquel participent non seulement les pulsions bioénergétiques (besoins biologiques) et les pulsions culturelles (construction sociale de la sexualité normative), mais aussi les pulsions poïético-cognitives caractéristiques d'une corporalité subjective.

Tension esthétique liée au fait que l'artiste ait *touché* les témoignages physiques. Il convient par ailleurs de souligner que l'intervention picturale ne débute pas lorsque l'artiste commence à peindre sur le témoignage physique, mais bien dès que le volontaire commence à se masturber dans le but de poïétiser le témoignage physique, dans la mesure où ce processus de masturbation est une méthode de production d'un témoignage destiné à être utilisé comme matériel créatif.

La contradiction esthétique de ce moment esthétique a été poïétisée dans un premier temps par les volontaires en opposition au biopouvoir phallogocentrique, et elle repose dans un deuxième temps sur l'intervention picturale de l'artiste sur le témoignage physique. Il s'agit donc d'une double action : action des volontaires sur leur propre corporalité et action de l'artiste sur la corporalité d'autrui, dès lors que le volontaire remet son témoignage physique à l'artiste, que celle-ci le reçoit, et à plus forte raison lorsqu'elle le touche ou le manipule dans le cadre de la poïésis et de l'intervention picturale de l'œuvre.

Ce moment esthétique reflète une contradiction esthétique entre le sens abject de la manipulation des fluides corporels (personnels et d'autrui) véhiculé et enculturé par le paradigme culturel du biopouvoir phallogocentrique (sens abject essentiellement reproduit et légitimé par la médecine occidentale, qui au-delà du risque pour la santé que pourrait comporter un contact avec des fluides corporels, s'est employée à diffuser la vision de la médecine antique considérant les sujets « humides » comme abjects, inférieurs intellectuellement et soumis à des pulsions « bestiales »[305]), et le sens esthétique attribué à cet acte dans le cadre du processus de production poïétique de l'Œuvre multiorgasmique collective.

Enfin, ce moment exprime son nihilisme, tout d'abord en contredisant le moment précédent, puis en se laissant « assassiner » par le moment suivant, qui est une autocritique communicationnelle entre les styles épistémologiques.

[305] Pour mieux comprendre le rôle de la médecine occidentale dans l'historicité de la vision abjecte du toucher véhiculée par la construction filosophico-politique de la pensée hétérosexuelle et phallogocentrique en Occident, voir le *récit création* de l'Œuvre multiorgasmique collective, intitulée « Poïétique esthétique de la femme citoyenne… », publié dans l'ouvrage intitulé *Œuvre multiorgasmique.*

DÉCONSTRUCTION ESTHÉTIQUE DU SEPTIÈME MOMENT ESTHÉTIQUE : déconstruction structurée de l'œuvre.

Description du septième moment esthétique. Avec l'Œuvre multiorgasmique collective, L'*art biocritique de corporalités abjectes* poïétise une autocritique structurée et devient un criticisme esthétique structuré dès lors que l'artiste déconstruit psychologiquement et/ou philosophiquement – à l'aide du langage structuré des sciences sociales et humaines utilisées comme sciences de l'art – la contradiction esthétique entre le sens esthétique attribué par l'Œuvre multiorgasmique collective à l'autoérotisme et au plaisir sexuel, et le sens abject qu'attribue à ces usages le paradigme culturel du biopouvoir phallogocentrique.

Tension/contradiction esthétique au cours du quatrième moment esthétique : Tension esthétique entre poïétique corporelle (critique) & poïétique structurée (autocritique)	
Poïésis artistique de l'Œuvre multiorgasmique collective : critique de l'art envers le biopouvoir *phallogocentrique*	**Déconstruction structurée de l'Œuvre multiorgasmique collective : autocritique de l'art biocritique**
Critique du biopouvoir et Autocritique non structurée de l'Œuvre multiorgasmique individuelle	**Critique du biopouvoir et Autocritique structurée de l'Œuvre multiorgasmique collective**
a) Dans le cadre de l'Œuvre multiorgasmique collective, l'art biocritique poïétise corporellement une biocritique envers le biopouvoir phallogocentrique, établissant des liens de contradiction esthétique : 1) entre l'art (corporalité biocritique esthético-politique du sujet esthétique) & le phallogocentrisme (corporalité hétéronome du sujet social) 2) entre les corporalités biocritiques esthético-politiques & les corporalités de la fausse conscience 3) entre deux œuvres d'art : l'Œuvre multiorgasmique individuelle et l'Œuvre multiorgasmique collective.	a) L'*art biocritique*, en agissant comme un criticisme, est une autocritique structurée de la critique poïétisée par l'Œuvre multiorgasmique envers le biopouvoir phallogocentrique. À l'aide de la *Méthode de déconstruction esthétique*, 1) il déconstruit psychologiquement la potentialité esthétique des corporalités abjectes dans les témoignages physiques et oraux de l'Œuvre multiorgasmique collective ; et 2) il déconstruit philosophiquement les liens de tension esthétique entre l'Œuvre multiorgasmique collective et les autres discours liés au processus de production sociale du sujet social hétéronome. Cette autocritique établit des liens de contradiction esthétique entre : 1) l'art & le phallogocentrisme 2) la critique corporalisée envers le biopouvoir phallogocentrique (à l'aide d'un langage artistique) & l'autocritique structurée de l'*art biocritique* (à l'aide du langage structuré des sciences sociales et humaines en tant que sciences de l'art) Ce sont des usages cognitifs du corps reconnus par l'*art biocritique*, qui correspondent à un raisonnement moral : - *ecto-conventionnel et trans conventionnel des actions et corporalités d'esthétique biocritique*

Ce moment de l'Œuvre multiorgasmique collective est considéré comme un moment esthétique avant tout parce qu'il s'agit d'un exercice rationnel et réflexif de l'art, dans le cadre duquel cet art se poïétise en tant que critique structurée (à

l'aide du langage structuré des sciences sociales et humaines), afin de faire l'autocritique de la forme déstructurée de sa propre poïésis artistique (utilisant un langage artistique).

Ce moment, qui s'inscrit dans le processus créatif de l'Œuvre multiorgasmique collective, est esthétique parce qu'il repose sur une négation et une contradiction esthétique entre la forme poïético-corporelle de l'Œuvre multiorgasmique collective et la forme structurée de l'Œuvre multiorgasmique collective déconstruite esthétiquement à l'aide du langage structuré des sciences sociales et humaines en tant que sciences de l'art.

Cela dit, le criticisme structuré de l'*art biocritique* ne réduit pas la contradiction esthétique aux types de langage, car la création de la critique ne repose pas que sur un langage, mais aussi sur une épistémologie et une méthode.

La critique envers le biopouvoir phallogocentrique poïétisée comme une œuvre d'art et l'autocritique structurée de cette œuvre (déconstruction de l'œuvre d'art à l'aide d'un langage structuré et en appliquant la *Méthode déconstruction esthétique*) sont toutes deux des actions esthétiquement critiques, dans la mesure où elles établissent un lien de contradiction esthétique vis-à-vis du biopouvoir phallogocentrique. Qu'elles utilisent un langage artistique ou un langage structuré, ces deux formes de la biocritique sont des poïésis d'un art biocritique et de son criticisme ; or ces deux formes critiques de l'art (critique et autocritique) ont esthétiquement besoin l'une de l'autre, car leur enchaînement esthétique est en soi l'expression du principe poïético-réflexif qui caractérise toute biocritique, qu'elle soit structurée ou non.

Bien qu'il existe une différence de langage entre les critiques structurée et non structurée, leur contradiction esthétique réside avant tout dans l'*utilisation esthétique* que l'art fait des langages corporel et scientifique. Car si le processus de création d'une biocritique en tant qu'œuvre d'art utilise le langage des témoignages de corporalités abjectes comme matériel créatif afin d'établir un lien de contradiction esthétique vis-à-vis du biopouvoir phallogocentrique, le processus de déconstruction esthétique d'une œuvre de cet art utilise quant à lui le langage structuré des science humaines et sociales comme matériel interprétatif et déconstructeur du lien de contradiction esthétique entre l'œuvre déconstruite et le biopouvoir, de sorte qu'il établit également un lien de contradiction esthétique vis-à-vis de ce biopouvoir. Dans les deux cas, l'utilisation des langages non artistique (corporel) et non esthétique (scientifique) s'avère être une utilisation esthétique dans la mesure où elle sert à établir – de manière structurée ou non – une contradiction esthétique vis-à-vis de la séquestration épistémologique de l'expérience poïético-cognitive, et de la décorporalisation du *sujet social* au sein des sociétés occidentales.

L'utilisation esthétique du langage structuré des sciences sociales et humaines en tant que sciences de l'art en vue de la déconstruction d'une œuvre d'art biocritique génère trois liens de tension esthétique entre :

1) l'*art biocritique* & et le biopouvoir phallogocentrique présent en lui ; 2) cet art & la science *acritique* envers ce biopouvoir ; et 3) cet art & la science *critique* envers ce biopouvoir.

En ce moment esthétique, l'*art biocritique* est l'autreté de lui-même dans la mesure où il devient un criticisme esthétique structuré, mais ce pourrait être le cas de tout style épistémologique qui encourage, légitime ou représente une forme de biopouvoir phallogocentrique, et notamment bien sûr de tous les paradigmes de la science qui tendent à contribuer à la *re*production de ce biopouvoir, et tout particulièrement la science critique, celle qui tout étant critique envers le biopouvoir tend vers et/ou succombe à la sédentarisation épistémologique phallogocentrique afin de survivre en tant que *science normale*.

DÉCONSTRUCTION ESTHÉTIQUE DU HUITIÈME MOMENT ESTHÉTIQUE : L'Œuvre multiorgasmique dans les congrès scientifiques.

Description du huitième moment esthétique. L'artiste tente d'engager une discussion entre l'art et la science, exposant l'Œuvre multiorgasmique collective en tant que biocritique dans des lieux consacrés à la discussion scientifique et invite le public spécialisé à participer à la poïésis corporelle de l'Œuvre multiorgasmique et à offrir son témoignage physico-corporel et oral.

<table>
<tr><td colspan="2">Tension/contradiction esthétique au cours du quatrième moment esthétique :
Tension esthétique entre l'esthétique critique de l'Œuvre multiorgasmique & la sédentarisation esthétique de la science normale</td></tr>
<tr><td>Liens de la science acritique</td><td>Liens de l'art biocritique</td></tr>
<tr><td>Au sein de la science acritique : le lien entre la science & l'art incluant iconologiquement le corps humain

La science acritique envers le biopouvoir phallogocentrique ne reconnaît pas à l'art de capacité de lien dialectique ni de discussion non hiérarchisée entre l'art et la science, ni de capacité de poïésis de critique structurée. Par exemple, la science positiviste et le rationalisme scientifique acritiques (et articulateurs du paradigme épistémologique du biopouvoir phallogocentrique), reconnaissent l'art incluant iconologiquement le corps humain en tant que :
- langage mystérieux, déchiffrable scientifiquement, psychologiquement, sociologiquement, etc.
- expression belle et/ou de divertissement.
- expression subjective de l'artiste.
- langage non structuré éloigné de la science, incapable de par « sa nature » d'établir une discussion avec tout autre style épistémologique ayant recours à un langage structuré.
- outil pour illustrer les critiques structurées par d'autres styles</td><td>Au sein de l'art biocritique : le lien entre la science & l'art incluant iconologiquement le corps humain

- L'esthétique biocritique reconnaît à l'art incluant iconologiquement le corps humain une capacité de lien dialectique et de discussion non hiérarchisée entre l'art et la science, ainsi qu'un langage esthétique, et par conséquent capable de poïétiser une critique envers le biopouvoir phallogocentrique et d'engager une discussion avec d'autres styles épistémologiques ayant recours à un langage structuré, en tant que criticisme philosophique, esthétique et politique.

Ce sont des usages cognitifs du corps reconnus par l'art biocritique comme des usages caractéristiques, qui correspondent à un raisonnement moral :
- ecto-conventionnel et trans conventionnel des actions et corporalités d'esthétique biocritique</td></tr>
</table>

épistémologiques.

Au sein de la science *acritique* : le lien entre la science & l'art incluant *littéralement* le corps humain

La science acritique (positiviste, rationaliste ou articulatrice du paradigme épistémologique du biopouvoir phallogocentrique), reconnaît l'art incluant *littéralement* le corps humain ou sa corporalité, en tant que :

- expression ludique ou découlant de la subjectivité de l'artiste, mais pas nécessairement critique.
- langage explicite et/ou abject.
- langage non structuré éloigné de la science, incapable de par sa nature d'établir une discussion avec tout autre style épistémologique ayant recours à un langage structuré.

Cette perspective cognitive qui délégitime ou réprouve un tel usage du corps est l'expression des niveaux de raisonnement moral suivants :

- *conventionnel orienté vers la loi et l'ordre (plus ou moins identifiés au biopouvoir phallogocentrique).*
- *post-conventionnel utile au contrat social (plus ou moins identifiés au biopouvoir phallogocentrique).*
- *post-conventionnel orienté vers des principes éthiques universels (plus ou moins identifiés au biopouvoir phallogocentrique).*

Au sein de la science *critique* : le lien entre la science & l'art incluant *littéralement* le corps humain

Les sciences (positivistes, rationalistes et humaines herméneutiques non positivistes) critiques envers le biopouvoir phallogocentrique reconnaissent l'*art biocritique* incluant *littéralement* des témoignages corporels du corps humain ou de sa corporalité,

Au sein de l'art biocritique : le lien entre la science & l'art incluant *littéralement* le corps humain

Pour l'art biocritique, l'art qui inclut *littéralement* le corps humain est un langage esthétique, capable de poïétiser des critiques envers le biopouvoir phallogocentrique, à l'aide d'un langage structuré ou non. Cette perspective cognitive qui légitime l'utilisation littérale des témoignages du corps des volontaires est l'expression chez le *sujet social* (représenté par les participants et volontaires d'une œuvre d'*art biocritique*) du niveau de raisonnement esthético-moral suivant :

- *ecto-conventionnel et trans conventionnel des actions et corporalités d'esthétique biocritique*

- Pour l'artiste de l'*art biocritique*, l'utilisation *de témoignages physiques et oraux* du corps est l'expression d'un niveau de raisonnement moral *ecto-conventionnel et trans conventionnel des actions et corporalités d'esthétique biocritique*

en tant que : - langage explicite ou abject et expression subjective de l'artiste dotée d'une capacité critique envers le biopouvoir phallogocentrique. - langage non structuré éloigné de la science, incapable de par sa nature d'établir une discussion avec tout autre style épistémologique ayant recours à un langage structuré ; et par conséquent incapable de poïétiser une critique scientifique, mais néanmoins capable d'*illustrer* les critiques structurées par d'autres styles épistémologiques tels que la science.	
Au sein de la science acritique : le lien entre la science & le Sujet social La **science acritique** envers le biopouvoir phallogocentrique enculture et/ou légitime chez le sujet social des corporalités hétéronomes vis-à-vis du biopouvoir phallogocentrique scientifique, telles que la : - *Corporalité cognitive processuelle (plus ou moins identifiés au biopouvoir phallogocentrique).* - *Corporalité de la connaissance construite (mais plus ou moins identifiés au biopouvoir phallogocentrique).* Découlant des niveaux de raisonnement moral suivants : - *post-conventionnel utile au contrat social (plus ou moins identifiés au biopouvoir phallogocentrique).* - *post-conventionnel orienté vers des principes éthiques universels (plus ou moins identifiés au biopouvoir phallogocentrique).* Les **sciences critiques** envers le biopouvoir phallogocentrique représentent une perspective cognitive qui délégitime la capacité de discussion de l'art avec la science et	**Au sein de l'art biocritique : le lien entre l'art et le Sujet social** L'attitude épistémologique de l'art biocritique suggère un sujet social x corporel discontinu et inachevé des corporalités autonomes vis-à-vis du biopouvoir phallogocentrique, légitimant des usages du corps caractéristiques d'une : - *Corporalité biocritique esthético-politique* Correspondant à un niveau de raisonnement moral : - *ecto-conventionnel et trans conventionnel des actions et corporalités d'esthétique biocritique*

instrumentalise l'art au service de la critique scientifique, ou qui établissent une hiérarchie dominée par la science, une attitude correspondant à des niveaux de raisonnement moral épistémologique caractéristiques de la *science normale* (Kuhn, 1962/2007), tels que les suivants : - *conventionnel orienté vers la loi et l'ordre de la science normale (Kuhn, 1962/2007).* - *post-conventionnel utile au contrat épistémologique de la science normale (Kuhn, 1962/2007).* - *post-conventionnel orienté vers des principes éthiques universels découlant de la science normale (Kuhn, 1962/2007).*	

Sciences acritiques & sciences critiques dans l'expérience structurée de l'Œuvre multiorgasmique collective. La critique poïétisée par l'*art biocritique* n'est pas une critique scientifique dans la mesure où elle n'est pas poïétisée à l'aide du langage structuré de la science. L'*art biocritique* n'est pas une illustration de la science, mais il est lié à la science et à toute pensée prométhéenne et critique envers le biopouvoir phallogocentrique, dès lors qu'il fait son autocritique. Toutefois, cet art reconnaît que toutes les autocritiques ne sont pas nécessairement structurées à l'aide du langage structuré de la science ou des sciences humaines ; en effet, il considère également comme valide toute autocritique poïétisée sous une autre forme poïétique qui permette à cet art de s'émanciper de la sédentarisation des formes et des contenus de son criticisme. Ainsi, les sciences qui sont utilisées esthétiquement par l'art biocritique avec une fonction d'autocritique en vue de la déconstruction structurée de l'art peuvent-elles être qualifiées de *sciences de l'art*.

Dans le cas de l'art, la critique est en principe un jugement sur la réalité qui peut prendre des formes différentes ou être poïétisé à l'aide d'outils critiques provenant de n'importe quel style cognitif existant au sein d'un contexte socio-historique donné. Il en va de même avec l'autocritique. L'autocritique au sein de l'art biocritique est un jugement sur la réalité de l'art, sur l'historicité formée par ses poïésis passées, présentes et futures : « *La définition de ce qu'est l'art est toujours donnée à l'avance par ce qu'il fut autrefois, mais n'est légitimée que par ce qu'il est devenu, ouvert à ce qu'il veut être et pourra peut-être devenir* »[306].

La perspective kuhnienne comme la perspective adornienne reconnaissent que l'art et la science sont des styles épistémologiques étroitement liés à un contexte

[306] Adorno, (1970)/2004 : 11.

socio-historique et que la critique est un jugement dialectico-négatif de chaque style épistémologique vis-à-vis de son contexte particulier. Pour l'esthétique d'Adorno, la capacité critique d'un style épistémologique peut être jugée à l'aune de sa capacité d'autocritique, en fonction de ce qu'il appelle la *loi de mouvement*, qui n'est autre que la capacité nihiliste de mutation, de critique (lien de contradiction esthétique vis-à-vis du contexte socio-historique de chaque poïésis) et d'autocritique (capacité de contradiction esthétique entre poïésis).

Aussi bien la science que l'art peuvent interpréter de manière critique la réalité historique et sociale, en poïétisant une contradiction esthétique vis-à-vis de cette réalité. Néanmoins les outils d'interprétation (les paradigmes) propres à la science maintiennent presque toujours une certaine continuité entre les différentes poïésis critiques envers le contexte socio-historique, ce qui tend à générer une sédentarisation de la poïésis scientifique, une forme poïétique que Kuhn qualifie de *science normale* (Kuhn 1962). Il n'en va pas de même avec l'art, car l'art biocritique crée des liens interprétatifs de la réalité socio-historique qui ne tendent pas à la sédentarisation épistémologique/esthétique, dans la mesure où chaque poïésis interprétative de la réalité socio-historique est à la fois une critique de cette réalité et une autocritique de l'art lui-même, ce qui signifie que chaque poïésis à l'aide de laquelle l'art interprète la réalité socio-historique afin de la critiquer devient l'ennemie mortelle d'autres poïésis critiquant cette même réalité. De sorte que le paradigme esthétique de l'art biocritique est un paradigme poïétiquement mortel et même suicidaire, car il est l'ennemi mortel de la sédentarisation de la poïésis critique et de sa propre sédentarisation épistémologique/esthétique.

Pour tout art biocritique, les langages structurés de la science sont des outils poïétiques à l'aide desquels l'art biocritique est en mesure de faire son autocritique de manière structurée. Or l'autocritique poïétisée à l'aide d'un langage scientifique est considérée par l'esthétique biocritique comme tout aussi valide – en accord avec la loi de mouvement de l'art biocritique – que l'autocritique poïétisée sans langage structuré. Dans cette perspective, on peut qualifier de « science de l'art » toute science ou langage structuré des sciences utilisé esthétiquement par un art biocritique afin de faire son autocritique. Et l'on peut qualifier d'« utilisation esthétique » de la science toute utilisation d'un langage structuré par un art biocritique dans le but exprès de faire son autocritique.

En ce qui concerne l'utilisation des sciences sociales et humaines par l'*art biocritique*, on peut affirmer que les langages structurés de la science utilisés esthétiquement par la *Méthode de déconstruction esthétique* dans la déconstruction de l'Œuvre multiorgasmique collective ont été utilisés par cet art pour faire son autocritique, tout en générant simultanément une critique envers le biopouvoir phallogocentrique. Pour l'histoire kuhnienne de la science, la fonction épistémologique du langage structuré (le paradigme) au sein de la science est avant tout d'*interpréter* la réalité. « *Aucune histoire naturelle ne peut être interprétée en l'absence d'un minimum implicite de croyances théoriques et méthodologiques interdépendantes qui permettent la sélection, l'évaluation et la critique.* »[307] Néanmoins, pour l'art biocritique, l'utilisation du langage structuré de

[307] Kuhn, (1962)/2007 : 80.

la science peut être qualifiée d'esthétique dans la mesure où ce langage ne sert pas à *interpréter* mais à *déconstruire* et à *critiquer*, le style cognitif de la science étant utilisé par l'art afin de faire son autocritique. Or quand le langage structuré d'une science est utilisé sous une forme poïétique dans la poïésis d'une autocritique de l'art, l'utilisation esthétique de cette science la transforme en « science de l'art », en raison de sa participation à cette poïésis de l'autocritique de l'art. C'est notamment le cas des langages structurés de Theodor Adorno, Wilhelm Reich, Luce Irigaray, Judith Butler, Monique Wittig, Julia Kristeva, Jürgen Habermas, Lawrence Kohlberg et William Perry (1970) entre d'autres, utilisés par la *Méthode de déconstruction esthétique.* On peut donc affirmer qu'indépendamment de la critique envers le biopouvoir phallogocentrique découlant de cette déconstruction structurée de l'Œuvre multiorgasmique collective, la *Méthode de déconstruction esthétique* reflète un usage esthétique du langage structuré des sciences sociales et humaines, car l'objectif principal de cette méthode est la déconstruction d'une critique esthétique (négation et resignification) poïétisée sous la forme d'une œuvre d'art, par l'art lui-même, afin de faire son autocritique. Il s'agit donc d'une utilisation esthétique de la science.

Dans certains styles épistémologiques tels que la science, les formes poïétiques de la critique sont structurées par un langage ou paradigme donné ; dans d'autres tels que l'art, chaque poïésis critique est différente « jusqu'aux ultimes conséquences », au point de naître en étant l'« ennemie mortelle d'une autre » poïésis. Pour ces deux formes critiques, celle structurée par la science et celle de l'art, le jugement sur la réalité socio-historique ou sur l'historicité de la poïétique interne formée entre les poïésis, est un jugement dialectique étroitement lié au moment historico-social dans lequel s'inscrit ce qui est critiqué.

De même que l'*art critique* poïétise une dialectique vis-à-vis du contexte socio-historique dans lequel s'inscrivent ses œuvres et/ou auquel appartient la réalité qu'il critique à l'aide de ses œuvres ou processus artistiques, de même l'autocritique (le criticisme) d'un *art biocritique* est dialectiquement liée au contexte socio-historique dans lequel s'inscrit l'art en tant que critique. Paradoxalement, l'*art biocritique* critique une séquestration de l'expérience qui découle d'un rationalisme légitimé chez le sujet par la science elle-même. C'est l'*abstractionnisme* de la connaissance au sein de la science positiviste. Or c'est sur l'abstractionnisme épistémologique traduit en abstractionnisme cognitif chez le sujet social que reposent les cultures des sociétés de la modernité (tardive) qui privilégient les arguments provenant de la science comme étant non seulement les meilleurs, mais les seuls détenteurs de la « vérité ». Au sein de cette société, la vérité scientifique a pris la place qu'occupait auparavant la vérité religieuse : c'est la chosification de la science.

La tension potentielle entre l'art biocritique et les arguments de la science – quelle qu'elle soit – concernant les jugements critiques de cet art sur un fragment social donné n'exclut ni ne réduit en rien la fonctionnalité des outils conceptuels et des théories de la science sur l'art, car grâce à ces instruments scientifiques, l'art biocritique peut se permettre de structurer et de déconstruire les critiques qu'il poïétise, après les avoir poïétisées.

Le criticisme d'une autocritique structurée au sein de l'art n'est pas une scientifisation de l'*art biocritique*, car lorsqu'il déconstruit la tension esthétique entre une de ses œuvres et le biopouvoir phallogocentrique – à l'aide du langage structuré des sciences et la philosophie –, il ne le fait pas dans l'objectif de démontrer la véracité du jugement de l'art sur la réalité, mais dans celui de le critiquer et en même temps de faire son autocritique.

Dans cette perspective, l'utilisation des sciences sociales dans l'autocritique structurée de cet art est une utilisation esthétique car le langage structuré de ces sciences est utilisé afin d'*interpréter* le jugement de cet art sur la réalité. Aussi bien l'art que la science interprètent en critiquant, à ceci près que l'interprétation de la science sédentarisée – ou ayant une tendance à la sédentarisation épistémologique en tant que « science normale » – est réalisée à l'aide d'un paradigme sédentarisé, tandis qu'au sein de l'art, une interprétation est toujours l'ennemie mortelle d'une autre.

Dans la philosophie orientale, le changement est appelé *mutation* et ce concept constitue l'essence d'un des livres les plus importants pour l'Asie, le Yi Jing, ou Livre des mutations. Il existe des liens curieux entre l'esthétique adornienne et la philosophe chinoise, même si le concept de mutation n'est pas exclusif de cette philosophie : en effet, plusieurs modèles philosophiques d'interprétation ontologique de l'être humain formulés par les plus grands penseurs de la philosophie de l'histoire au cours des XIX et XX^{e} siècles ont accordé un intérêt particulier à la notion de « changement », contrairement à d'autres courants de pensée idéologisants ou idéologisés qui ont préféré mettre l'accent sur la stabilité d'un ordre considéré comme immuable. Ces derniers en sont arrivés à confondre le progrès et l'homogénéité, l'égalité étant l'une des valeurs républicaines les plus importantes pour les sociétés des Lumières et pour le *sujet social* de l'esprit moderne. Il s'agit-là de l'essence de l'épistémologie occidentale : l'étudier, l'analyser permet de mieux comprendre l'histoire de l'Occident.

Or la poïésis d'une *critique scientifique structurée* de la *science normale* envers une réalité dominée par l'hégémonie du rationalisme repose d'abord sur un jugement interprétatif de cette réalité effectué à l'aide du langage, de la structure et du paradigme de la *science normale* en question, puis sur une contradiction vis-à-vis de cette réalité interprétée à l'aide du langage et de la structure d'un paradigme scientifique qui présente une certaine continuité. La poïésis d'une certaine forme de « critique » poïétisée par la *science normale* tend à se « suicider », non pas aux mains d'une autre critique poïétisée par cette *science normale*, mais en raison de la décomposition propre à toute critique dont la tension vis-à-vis de ce qui est critiqué tend à se transformer de manière naturelle, et non à rester pétrifiée dans une interprétation fixe. Les critiques de la *science normale* qui ne sont pas « assassinées » par de nouvelles critiques ou autocritiques poïétisées par la science, sont des critiques ou poïésis pseudo-critiques qui fonctionnent comme articulatrices et conservatrices de la sédentarisation de la science dans son état de *science normale*.

En revanche, bien que la poïésis artistique d'une critique structurée envers cette réalité dominée par l'hégémonie rationaliste soit d'abord un jugement

interprétatif, ce jugement est ensuite poïétisé à l'aide du langage structuré de n'importe quel style cognitif à l'exception du style sédentarisateur, dominant et chosifié de l'hégémonie épistémologique qu'elle critique ; ainsi, l'art établit un lien de contradiction esthétique vis-à-vis de la forme épistémologique qu'il critique à partir de sa forme poïétique. Il en va de même de l'autocritique.

L'idéal de l'art biocritique est la critique, la contradiction esthétique, les relations de tension esthétique, le mouvement ; car ces caractéristiques représentent son émancipation y compris vis-à-vis de ses propres idéaux, de ceux qu'il a lui-même proposés comme critique. Pour l'*art biocritique*, la critique est une condition ontologique de son esthétique biocritique, qui fait partie de sa loi de mouvement : la contradiction esthétique ou dialectique négative. Tandis que pour la science, c'est un état temporaire caractéristique des mutations ou de l'apparition de paradigmes. Quoi qu'il en soit, l'art biocritique peut se servir du langage scientifique pour structurer ses critiques et faire son autocritique. Il va de soi que cela génère une double contradiction au sein de cet art, car en structurant ses critiques il établit nécessairement un lien avec le paradigme scientifique spécifique qu'il utilise, ce qui a souvent pour effet de créer une nouvelle contradiction ou parfois tout simplement d'assurer une continuité du paradigme.

Et ce en plus de la contradiction vis-à-vis de l'aspect de la réalité que les deux expliquent et critiquent. À ce sujet, il serait intéressant de se demander si un art biocritique qui ferait reposer la structuration de sa critique sur un paradigme sans établir de contradiction vis-à-vis de ce dernier ne cesserait pas par là-même d'être un art biocritique, pour devenir une simple illustration ou continuité du paradigme scientifique qu'il utilise. Cette question n'est pas anodine, car si tel était le cas, l'art cesserait d'être en contradiction et par conséquent d'être de l'art ; en effet, l'art n'est jamais continuité et encore moins continuité de la science, car la contradiction esthétique, en tant que lien poïétique avec d'autres styles épistémologiques, fait partie de l'ontologie esthétique qui constitue sa loi de mouvement. Ainsi, bien que l'art biocritique utilise le langage structuré de la science afin de structurer sa critique, il ne cesse pas pour autant d'être en contradiction vis-à-vis de la réalité, et vis-à-vis de la science elle-même.

L'art biocritique ne défend pas un style épistémologique particulier, ni une science particulière, pas plus qu'il ne défend ou ne s'oppose au paradigme rationaliste en tant que tel. L'*art biocritique*, comme tout art critique, s'oppose à la sédentarisation épistémologique et à l'exclusivité d'un seul paradigme et d'un style cognitif dans la construction de la réalité en tant que poïétique de la connaissance. L'art biocritique, s'il tant est qu'il est un style épistémologique – comme l'affirme Feyerabend – est un style versatile, nomade, émancipateur, poïétisateur de la perplexité, insaisissable, mais aussi et surtout épistémologiquement mortel.

Quatre types de tension esthétique de l'œuvre multiorgasmique (représentante de l'*art biocritique*) et la science. Le huitième moment esthétique est composé de l'introduction de l' Œuvre multiorgasmique collective (représentant de l'*art biocritique)* dans des contextes scientifiques et de la réponse-réaction des représentants de la science face à cette tentative de

discussion proposée par l'art. Bien qu'à ce moment esthétique cet art soit représenté non seulement par l'œuvre matérielle mais aussi par une communication structurée à l'aide de langages scientifiques, la science génère un lien de tension esthétique lorsqu'elle refuse d'accorder la moindre légitimité scientifique à l'art qui cherche à établir une discussion à l'aide des langages structurés des sciences sociales et humaines. En effet, malgré le caractère abstrait du lien entre l'art et la science, on observe une contradiction esthétique dans les réactions ou les réponses des scientifiques – représentants d'un domaine de connaissance donné et d'un paradigme épistémologique ou courant scientifique donné – à la proposition de discussion que l'art fait à la science, en s'introduisant dans son domaine et dans des contextes habituellement réservés à la discussion scientifique et académique.

Or afin de poursuivre sur cette voie déconstructive, il est indispensable de rappeler que tout art critique se considère tout à fait capable – de même que la pensée critique au sein de la science – d'engager une discussion scientifique avec des domaines de connaissance utilisant un langage spécialisé, à condition que ces autres domaines de connaissance ou interlocuteurs de l'art reconnaissent également que celui-ci dispose d'un langage esthétique capable d'établir une communication à des fins critiques de niveau post-conventionnel avec d'autres styles épistémologiques utilisant un langage structuré. Car si la *discussion* est un niveau de communication qui exige la maîtrise et la connaissance des langages spécialisés concernés pour que ces derniers puissent servir de matériel créatif d'une communication critique en forme de spirale, elle représente également une forme poïétique de la critique. Ainsi, étant donné que la critique de la science est une critique structurée qui tend à produire un criticisme abstrait, si ce n'est abstractionniste, lorsqu'il porte sur la corporalité de l'être humain et du *sujet social*, c'est précisément cet aspect qui aura tendance à être critiqué par l'*art biocritique*.

Il se trouve qu'au cours du processus graduel de création de l'Œuvre multiorgasmique collective, l'artiste a eu l'occasion d'exposer les premiers témoignages recueillis lors de la première Campagne multiorgasmique, ce qui lui a permis de lancer de nouveaux appels et de donner une série de conférences à différents congrès de psychologie, d'anthropologie, de sciences sociales et de sexologie. Au cours de ces conférences, elle n'a pas hésité à critiquer l'Église catholique, l'État de droit, ou encore les difficultés qu'éprouve le sujet social à s'approprier sa corporalité et sa sexualité. Toutes ces propositions de communications publiques ont été acceptées par les différents congrès afin d'être exposées et débattues dans le cadre de tables rondes, et dans certains cas, comme dans celui du congrès de sexologie, le texte de la conférence a même été publié dans les mémoires du congrès. Par ailleurs, l'Œuvre multiorgasmique a été exposée physiquement dans le cadre des congrès de sciences sociales et de sexologie française. Dans tous les cas, l'art biocritique a formulé son argumentation dans le langage spécialisé correspondant au domaine de connaissance du congrès accueillant la conférence en question. Cet aspect communicationnel illustre bien la volonté de discussion structurée de l'*art biocritique* (celui de l'Œuvre multiorgasmique collective) et de l'artiste représentante de cet art ; or ces deux cas spécifiques serviront ici à illustrer le

niveau ou le type de contradiction esthétique que la proposition de discussion faite par cet a suscité dans des contextes scientifiques correspondant à des paradigmes épistémologiques différents. Cela permettra de mettre évidence que ce n'est pas la science en général qui établit un lien de contradiction esthétique avec la critique poïétisée (de manière structurée ou non) par cet art, mais une certaine science qui organise la connaissance scientifique et interprète scientifiquement la réalité en fonction de formes épistémologiques identifiées ou articulatrices du paradigme épistémologique du biopouvoir phallogocentrique.

Par ailleurs, en plus de cette contradiction vis-à-vis de certains styles épistémologiques de la science en fonction de leur degré plus ou moins élevé d'identification au biopouvoir phallogocentrique, il existe également une contradiction esthétique entre l'*art biocritique* et la science qui ne reconnaît pas la capacité de critique structurée de l'art critique. Cette dernière contradiction esthétique est étroitement liée à la première contradiction de ce moment esthétique, tant il est logique qu'un style épistémologique de la science qui ne reconnaît pas la mutabilité de la corporalité humaine en tant que sexualité discontinue et inachevé, ni la légitimité esthétique de la poïétique corporelle du *sujet social,* ne reconnaisse pas non plus celle de l'*art biocritique*, et vice-versa.

Enfin, il existe des styles épistémologiques scientifiques qui concèdent une certaine légitimité à la poïétique corporelle d'une critique corporalisée dans l'art, mais qui considèrent néanmoins que l'art est incapable d'établir avec la science une discussion à l'aide d'un langage structuré hiérarchiquement comparable, c'est-à-dire une communication post-conventionnelle.

Ce moment esthétique a ainsi permis d'observer toute une variété de liens de contradiction esthétique entre l'art biocritique et les sciences, mettant en évidence différents niveaux et formes de tension esthétique entre l'art et la science au sein de ce moment esthétique de l'Œuvre multiorgasmique collective. En effet, reconnaître une légitimité critique à l'art ne signifie pas qu'on lui reconnaisse pour autant une capacité de *discussion* avec la science. Si l'on applique les paramètres d'autonomie-hétéronomie poïético-cognitive aux usages cognitifs du corps et aux niveaux de raisonnement moral dont découlent ces usages du corps, on peut également utiliser ces paramètres afin de mesurer le niveau d'autonomie-hétéronomie poïético-cognitive que les différents styles cognitifs – dans ce cas l'art et la science – concèdent à la corporalité de l'être humain et du *sujet social*. D'une manière générale, ce moment esthétique reflète quatre types de liens de tension esthétique entre l'art et la science :

a) **Lien de tension esthétique vis-à-vis de la *science acritique vis-à-vis du biopouvoir qui ne reconnaît pas la légitimité de la critique corporalisée de* l'*art biocritique*.** Le premier type de contradiction esthétique est la contradiction esthétique entre l'*art biocritique* et la science *acritique* vis-à-vis du biopouvoir phallogocentrique, qui interprète la réalité en reproduisant scientifiquement des formes épistémologiques identifiées au biopouvoir phallogocentrique, générant ainsi des corporalités performatives au service d'une économie hétérosexuelle en tant que normativité de ce biopouvoir.

Ce premier type de lien de contradiction esthétique met en évidence les liens différents que la science acritique et l'art biocritique ont établis avec le biopouvoir phallogocentrique, tout en exprimant un rejet voire une aversion de la part de ce paradigme de la science envers la critique corporalisée par l'*art biocritique*.

L'*art biocritique* considère la corporalité humaine, comme une capacité poïético-cognitive et critique du *sujet social* dans un contexte socio-historique marqué par l'hégémonie du biopouvoir phallogocentrique. C'est pourquoi cet art fait un usage esthétique des corporalités abjectes ; tandis que l'usage cognitif du corps que fait le rationalisme scientifique est un usage instrumentalisé, caractéristique de d'une épistémologie qui légitime un type de corporalité processuelle chez le *sujet social*, une corporalité de la connaissance construite non pas par le sujet social et son corps, mais par la science. Le rationalisme en tant qu'exercice de la corporalité correspond donc à une *corporalité de la connaissance reçue* par le *sujet social* et construite par la science, une corporalité cognitive processuelle. Dans le cadre de ses processus épistémologiques de production de connaissance scientifique, la science rationaliste utilise le corps du sujet social comme un objet de connaissance, selon un niveau de raisonnement moral *conventionnel orienté vers la loi et l'ordre*. Le corps est considéré comme un objet d'étude et non comme un moyen épistémologique de construire de la connaissance.

Par exemple, les positivistes et les rationalistes de la médecine occidentale ont délégitimé d'emblée les capacités de la critique poïétisée corporellement et proposée par l'*art biocritique* dans l'Œuvre multiorgasmique collective afin de discuter avec la science. Ces spécialistes de la médecine ont ainsi tendance à considérer la critique esthétique poïétisée par l'art comme incapable d'établir une discussion structurée avec la science. Une expérience concrète illustrant cet état de fait a eu lieu au Congrès de sexologie de Strasbourg en avril 2008, à l'occasion duquel j'ai donné une conférence et présenté une exposition des premiers témoignages de l'Œuvre multiorgasmique collective. Au cours de ce Congrès, à la suite d'une critique émise par l'un des sexologues – appartenant à la première génération de sexologues français – qui dénigrait le travail de cette œuvre, l'exposition correspondante a été réinstallée à une certaine distance de la zone consacrée à l'exposition d'affiches présentées par les participants de ce congrès. Ce sexologue avait tenu à exprimer publiquement son désaccord avec ce qu'il considérait comme une « intrusion » de l'artiste dans l'intimité du « patient », en une allusion directe à mon œuvre. Il estimait en effet qu'il n'était pas éthique de la part de l'artiste de s'immiscer ainsi dans l'intimité des volontaires et à plus forte raison d'exposer publiquement leurs témoignages corporels (bien qu'ils les aient donnés en sachant pertinemment qu'ils allaient être utilisés pour la création d'une œuvre d'art et dans le cadre d'une recherche de doctorat en sciences de l'art). Cette opinion et d'autres du même style mettent en évidence une enculturation du paradigme méthodologique des différents domaines de connaissance chez les scientifiques effectuant leurs recherches dans ces domaines, qui prend la forme d'une éthique ou d'une morale scientifique conditionnant et limitant la création de connaissance dans chacune de ces disciplines. Or l'esthétique biocritique ne répond pas à cette

morale scientifique, mais à une esthétique d'inspiration marxiste qui plaide en faveur de l'autopoïésis du sujet esthétique et aspire à « *renverser tous les rapports dans lesquels* [l'être humain] *est un être abaissé, asservi, abandonné, méprisable* »[308].

À la suite de cette critique, les témoignages de l'Œuvre multiorgasmique collective ont ainsi été déplacés du deuxième étage (où cette exposition devait initialement être présentée), et alors que toutes les autres affiches ont été transportées jusqu'à l'entrée principale, les témoignages de l'Œuvre multiorgasmique collective, eux, ont été relégués dans un coin dont ne s'approchaient guère les visiteurs et les personnes participant au congrès.

b) **Lien de tension esthétique vis-à-vis de la *science critique envers le biopouvoir phallogocentrique qui reconnaît à l'art une capacité de poïésis critique mais ne lui reconnaît pas de capacité épistémologique de discussion structurée avec la science***. En effet, même si cette science s'oppose au biopouvoir phallogocentrique, elle génère – dans une plus ou moins grande mesure – et met en évidence l'enculturation et l'identification de la corporalité du *sujet social* à l'économie hétérosexuelle de ce biopouvoir. Car bien qu'elle critique le biopouvoir, elle ne reconnaît pas à l'art de capacité de discussion structurée avec la science, et délégitime par là-même la critique poïétisée par le langage du corps et la potentialité esthétique des corporalités abjectes, comme c'est le cas des œuvres de l'*art biocritique*. Ce deuxième type de contradiction esthétique entre cet art et la science illustre le fait que la science qui n'établit pas de lien d'égalité avec d'autres styles épistémologique non scientifiques tels que l'art, est une science qui s'appuie sur un niveau épistémologique identifié au paradigme de la « science normale » :
« *Les scientifiques n'ont pas non plus pour but, normalement, d'inventer de nouvelles théories, et ils sont souvent intolérants envers celles qu'inventent les autres*[309]*. Au contraire, la recherche de la science normale est dirigée vers une connaissance plus approfondie des phénomènes et théories que le paradigme fournit déjà.* »[310]

On peut donc affirmer que la *science normale* repose sur un raisonnement scientifico-moral articulateur du paradigme, c'est-à-dire un raisonnement épistémologique méthodologiquement acritique ; il en va de même avec la corporalité articulatrice du paradigme culturel du biopouvoir au sein de la société, qui se base sur un raisonnement moral conventionnel et post-conventionnel. On pourrait dire, si l'on adaptait cette idée à la science, que la *science normale* est une épistémologie conventionnelle orientée vers la loi et l'ordre représentée par l'hégémonie scientifique, voire même post-conventionnelle utile à l'hégémonie paradigmatique ou orientée vers des principes éthico-scientifiques et vouée à se sédentariser en tant que *science normale*.

[308] Marx, 1867 cité par Hinkelammert, 2005 : 20.
[309] Barber, 1961 in Kuhn, (1962)/2007 : 90.
[310] Kuhn, (1962)/2007 : 90.

Par ailleurs, certains positivistes et rationalistes capables d'une pensée critique ont accordé le bénéfice du doute à l'*art biocritique* : ils ont reconnu à cet art une certaine capacité de critique, mais n'ont pas pu s'empêcher de hiérarchiser cette critique comme étant moins « objective », moins « scientifique » (moins « vraie » ?) qu'une critique ayant été structurée à l'aide de méthodes positivistes et d'un langage structuré, comme celles, pour ne prendre que cet exemple, de la médecine. Ces scientifiques ont délibérément ignoré la capacité de l'*art biocritique* – en tant que criticisme – à communiquer ou à établir une relation d'égal à égal, en termes de ressources et de capacités communicationnelles, avec le langage structuré de la science. Avec ces formes épistémologiques de la science, l'art établit un lien de tension esthétique qui lui permet de critiquer leur méthode et leur paradigme, non seulement parce que les poïésis corporelles d'une critique de cet art n'interprètent pas la réalité à partir de formes épistémologiques reproduisant des aspects du biopouvoir, mais aussi parce qu'avec sa poïésis corporelle d'une critique envers le biopouvoir phallogocentrique, l'*art biocritiques des corporalités abjectes* peut critiquer la *science normale* pour sa sédentarisation épistémologique ou son manque d'autocritique, qui la pousse précisément à se sédentariser en tant que science normale, contrairement à l'art biocritique, qui tout en poïétisant corporellement ses critiques envers le biopouvoir, fait également son autocritique (structurée ou non structurée).

Pour le rationalisme scientifique, la science peut discuter avec la science à l'aide d'un langage scientifique structuré, mais elle ne peut pas le faire avec l'art, même si celui-ci utilise le langage structuré de la science, comme c'est le cas des sciences de l'art ; peut-être parce qu'établir un niveau de communication post-conventionnel sous la forme d'une *discussion* avec l'art, reviendrait pour le rationalisme à reconnaître dans l'art un style épistémologique métaphysique qu'historiquement la raison moderne s'est employée à classifier comme étant incompatible avec celui de la science ; et peut être aussi parce qu'une telle reconnaissance impliquerait pour la science une certaine autocritique épistémologique qu'elle n'est pas disposée à exercer sur elle-même ; ou tout simplement parce que la nature épistémologique de la *science normale* (Kuhn, 1962/2007) est de tendre vers la sédentarisation et non vers la contradiction/négation/tension esthétique, qui est une loi de mouvement propre à tout style épistémologique critique et autocritique.

La contradiction de l'art vis-à-vis de la science qui ne reconnaît la légitimité esthétique de la biocritique de l'art qu'en tant que critique déstructurée sans capacité de discussion critique avec la science, repose sur cette attitude épistémologique de la science – même lorsque celle-ci se montre critique envers le biopouvoir –, qui l'empêche d'établir un lien de communication post-conventionnel aussi bien avec le corps du *sujet social* qu'avec l'art, dans le processus de construction de connaissance.

Malgré tout, on peut citer à titre d'exemple la réponse et la réaction de certains phénoménologues, métaphysiciens et critiques des sciences sociales et humaines, qui ont reconnu la capacité critique de l'*art biocritique* (pas forcément de l'Œuvre multiorgasmique comme telle mais d'autres exemples

de ce courant de l'histoire de l'art biocritique, comme l'art féministe et queer), tout en lui reconnaissant une certaine capacité de *discussion* avec la science.

Par exemple, certains professeurs et chercheurs s'efforcent d'encourager et de renforcer les liens entre l'art et la science dans leurs centres universitaires et académiques respectifs, même s'ils ne cherchent pas toujours à développer un lien de *discussion esthétique* ou de communication post-conventionnelle basée sur un rapport d'égalité entre l'art et la science, dans le cadre d'une poïésis de la critique structurée.

b) **Lien de tension esthétique entre la *science critique envers le biopouvoir phallogocentrique qui reconnaît la légitimité de la biocritique poïétisée par l'art biocritique et semble même souhaiter établir un lien de discussion avec elle, sans toutefois parvenir à le faire.*** Ce lien ne repose hélas pas non plus sur une dialectique entre l'art et la science, tout au moins en ce qui concerne la réponse et l'attitude de ce type de science critique, dans la mesure où cette science, bien qu'elle reconnaisse la capacité et la légitimité critique de l'*art biocritique* et de tout art critiquant le biopouvoir phallogocentrique, base sa relation avec l'art sur un raisonnement éthico-épistémologique qui tend à instrumentaliser l'art ; elle entend ainsi réduire le rôle de l'art à celui d'*illustration* de la critique scientifique, ou tout au plus de *mise en image* d'une critique envers le biopouvoir phallogocentrique ; ainsi, la relation que cette science établit avec l'art n'est pas basée sur une *discussion* de dialectique négative permettant de produire et de poïétiser dialectiquement une discussion critique.

c) **Lien de tension esthétique entre la *science critique envers le biopouvoir phallogocentrique qui reconnaît à l'art une capacité de poïésis critique, une capacité épistémologique de discussion structurée avec la science, et qui établit un lien de discussion structurée avec elle.*** Ce lien repose sur une dialectique négative entre l'art et la science, tout au moins en ce qui concerne la réponse et l'attitude de ce type de science critique, dans la mesure où cette science, qui reconnaît la capacité et la légitimité critique de l'*art biocritique* et de tout art critiquant le biopouvoir phallogocentrique, base sa relation avec l'art sur un raisonnement éthico-épistémologique qui ne tend pas à instrumentaliser épistémologiquement l'art ; elle ne cherche donc pas à réduire le rôle de l'art à celui d'illustration de la critique scientifique.

En analysant ces quatre types de liens entre l'*art biocritique* et la science, on trouve certains styles épistémologiques qui considèrent le corps comme un « réceptacle » de la connaissance et la normativité phallogocentrique, tandis que d'autres le reconnaissent comme un poïétisateur de la connaissance subjective d'identités sexuelles inachevées et discontinues d'un sujet social x (comme c'est le cas de l'art). De même, certains styles épistémologiques de la science établissent une relation avec l'art en le considérant pour certains comme un objet (« réceptacle » cognitive), pour d'autres comme un moyen de communication ou de reproduction d'une critique structurée, pour d'autres enfin comme le réalisateur d'une critique indépendante ou en contradiction avec la science (non structurée). Ainsi, à travers ce moment esthétique qui met en relation l'art et la science, on observe une

autonomie poïétique de l'*art biocritique* vis-à-vis de la médecine qui véhicule une vision biologiste du genre identifié avec l'économie hétérosexuelle du phallogocentrisme, et vis-à-vis du paradigme constructionniste qui explique le genre et l'identité sexuelle en tant que construction sociale, mais ne prend pas en compte l'intervention d'une corporalité biocritique esthético-politique dans ce processus de production sociale. Voici donc quelques exemples des tensions épistémologiques que génère cet art biocritique dans ses liens avec les autres styles cognitifs lorsqu'il critique (volontairement ou perlocutoirement) le biopouvoir phallogocentrique à l'aide des témoignages de corporalités abjectes.

C'est ainsi que l'*art biocritique* structure sa biocritique poïétisée corporellement dans le cadre de l'Œuvre multiorgasmique collective et tente d'engager une discussion habermassienne avec quelques-unes des sciences qui étudient la construction sociale des corporalités et des sexualités du *sujet social*, en utilisant les langages structurés de la philosophie et des sciences sociales ; de ce fait, l'*art biocritique* agit comme un criticisme. Et bien que cet art ne parvienne pas à engager une véritable *discussion* avec les scientifiques assistant aux congrès où il a été exposé en tant que communication structurée, il n'en établit pas moins un lien dialectique avec le langage structuré des sciences humaines et des sciences en général sous sa forme de biocriticisme, dès lors qu'il agit en reconstructeur de ses propres critiques, faisant ainsi son autocritique.

Trois paradigmes générant une tension esthétique vis-à-vis de l'œuvre multiorgasmique (représentante de l'*art biocritique*). On peut observer cette tension esthétique entre la *science normale* et la potentialité esthétique des corporalités abjectes à l'occasion des rencontres de l'Œuvre multiorgasmique collective avec les scientifiques dans les congrès et d'autres contextes scientifiques où l'Œuvre collective a été exposée et présentée à l'occasion de différentes conférences. Voici un résumé chronologique de mes principales immersions dans le monde scientifique entre 2005 et 2012 : en 2005, j'ai suivi une année de formation dans le cadre du Diplôme universitaire de Sexologie de l'Université Paris XIII ; suivie d'une autre année en 2006 dans le cadre du Diplôme universitaire « Droits humains, santé sexuelle et reproductive » de la Faculté de Médecine de l'Université Paris V-Descartes et l'Université Paris VII-Diderot, une formation qui allait par la suite être renommée « Conseiller en santé sexuelle ».[311] En 2007, l'Œuvre multiorgasmique a été présentée pour la première fois au cours de conférences au Congrès international de Sexologie organisé à Strasbourg en avril 2007 par l'Association inter-hospitalo universitaire de Sexologie (AIHUS) et par la Société française de Sexologie clinique (SFSC) ; au Congrès latino-américain et caribéen de Sciences sociales organisé à Quito en octobre 2007 par la Faculté latino-américaine de Sciences sociales en Équateur ; au Congrès latino-américain d'Anthropologie (San José, Costa Rica 2008), au Congrès Science et Religion (Veracruz, 2011) et enfin au Congrès Genre et Société (Córdoba, Argentine 2012).

[311] On trouve une description plus détaillée de ces rencontres dans le récit création de l'Œuvre multiorgasmique intitulé « *Art courageux : dialectique négative entre corporalités abjectes de l'Œuvre multiorgasmique et forces sociales du biopouvoir phallogocentrique* ».

En 2005, je cherchais des concepts qui me permettraient de faire une lecture structurée de la poïétique de l'art en lien avec des corporalités « abjectes », en tant que capacité émancipatrice du sujet social. J'ai donc eu recours à la sexologie, car je souhaitais à l'instar de Wilhelm Reich revendiquer cette capacité de « révolution moléculaire » du sujet et ses effets sur la sphère sociale, à partir de l'expérience la plus intime du sujet, qui est celle de l'orgasme ; il s'agit de la capacité émancipatrice des pulsions bioénergétiques ; cependant, j'ai par la suite pris conscience des limites de ce concept renvoyant à la fois au plaisir sexuel, à la fonction biologique de la réponse sexuelle orgasmique et à la capacité créatrice de l'individu. Il m'est en effet apparu que ce concept ne permettait pas de déconstruire d'une manière satisfaisante le sens philosophico-politique que l'*art biocritique* attribuait dans l'Œuvre multiorgasmique aux usages esthétiques de l'orgasme et de l'autoérotisme en tant que poïétique et matériel esthétique d'une œuvre revendiquant ces manifestations de corporalités « abjectes » comme des droits humains mais aussi comme une manière de critiquer l'ordre social hégémonique que les considère comme « abjectes ». La tension épistémologique entre cet art et les forces sociales représentantes du phallogocentrisme ne pouvait être déconstruite dans toute sa complexité à l'aide de ce concept issu de la théorie de Reich (que l'on considère néanmoins comme révolutionnaire du point de vue des actions esthétiquement critiques de l'art biocritique), car la tension épistémologique de l'art de l'Œuvre multiorgasmique ne se réduit pas à une tension entre les pulsions bioénergétiques et les pulsions culturelles ; il existe certes une tension entre ces pulsions qui peut être déconstruite à l'aide des concepts théoriques de nombreux philosophes et pensées critiques du XX^{e} siècle critiquant par exemple la pensée occidentale moderne, et notamment la science et ses paradigmes ; cependant, la tension mise en évidence par Reich et ses travaux ne prenait pas en compte parmi les fonctions et capacités/besoins biologiques du corps la *capacité créative* – et pas seulement créatrice – du sujet, qui allait être mise en avant au cours de ce même XX^{e} siècle par les théories féministes, *queer* et en général les théories inspirées du marxisme, entre autres théories s'employant à analyser les mutations de la pensée humaine, les révolutions épistémologiques, philosophiques, scientifiques, sociales, etc. Car ce que l'esthétique critique de l'art définit comme le « mouvement esthétique de l'art » peut être produit par différentes formes d'actions esthétiquement critiques. La tension esthético-épistémologique générée par ce type d'actions de l'art ou de tout autre criticisme s'opposant aux forces sociales du biopouvoir phallogocentrique est une triple tension, tant il est vrai que ces forces sociales ne se contentent pas d'essayer de régenter, de contrôler et de dominer les pulsions bioénergétiques de l'individu, ses capacités et besoins biologiques, physiques et corporels à travers la normativité hétérosexuelle des rôles sociaux ; le phallogocentrisme s'emploie également à régenter, contrôler et dominer les capacités et besoins poïétiques des individus en les soumettant à la *fausse conscience* d'une action pseudo-poïétique ou poïétique hétéronome de *reproduction* (reproduction sexuelle, mais aussi épistémologique et par conséquent philosophico-politique), qui a pour effet de sédentariser épistémologiquement la pensée humaine et sociale dans une normalité identifiée au biopouvoir phallogocentrique hétérosexuel. La tension esthético-épistémologique générée par l'*art biocritique* n'est pas uniquement une tension entre les capacités biologiques de l'individu et la construction sociale de son corps, de son genre et de sa sexualité ; c'est également un tension vis-à-vis des

« pulsions » poïétiques de liberté, ces capacités poïético-esthétiques qui renvoient au besoin d'émancipation exprimé par les groupes sociaux qui selon la terminologie féministe représentent les « corps qui ne comptent pas », les corporalités infériorisées, exclues et dénigrées parce qu'elles ont osé poïétiser elles-mêmes leur propre identité sexuelle, qu'elle soit homosexuelle, bisexuelle, lesbienne ou transgenre, ou encore de femme hétérosexuelle, en établissant ainsi des liens de tension esthétique entre les pulsions culturelles du biopouvoir phallogocentrique et leurs propres besoins et capacités biologiques. Néanmoins, pour mener à bien la déconstruction de cette triple tension épistémologique, il a d'abord fallu établir des discussions avec différentes sciences et personnages scientifiques et philosophiques ; des rencontres au fil desquelles s'est peu à peu dessinée cette triple composition de la tension esthético-épistémologique de l'*art biocritique* vis-à-vis d'autres discours épistémologiques tels que ceux des sciences sociales et humaines, à partir de 2005 et durant près de sept ans.

En tant qu'artiste, en 2005 et au début du parcours de la déconstruction de la potentialité esthétique des corporalités abjectes de l'orgasme et l'autoérotisme au sein de l'Œuvre multiorgasmique collective, la Sexologie me semblait être la science s'étant le plus intéressé à l'étude de cette question en tant qu'élément de la Réponse sexuelle humaine. J'ai donc passé un concours en vue de l'obtention d'un diplôme interuniversitaire de sexologie, et j'ai été acceptée à la faculté de médecine de Bobigny. Mais les cours et les examens étaient centrés sur les diagnostics de pathologies de différents cas de patients malades : nous devions établir un diagnostic en fonction des symptômes psycho-physio-biologiques que présentaient les patients et suggérer quels étaient les traitements appropriés. Afin d'atteindre le nombre minimum d'inscrits pour une génération, cette formation avait accepté d'accueillir une avocate, un éducateur d'adolescents et moi, en tant que chercheurs en sciences sociales. Nous devions par la suite passer des examens de médecine, car n'étant pas médecins, nous n'avions pas les connaissances suffisantes dans ce domaine. J'ai alors décidé de renoncer à cette formation. Je cherchais une formation qui ne soit pas centrée sur une perspective médicale de la sexualité. Paradoxalement, il n'existait pas en 2005 de formation universitaire sur la sexualité ouverte à d'autres domaines de connaissance, ni de métiers permettant d'étudier ou de produire des connaissances scientifiques sur la sexualité humaine en dehors du champ de la Médecine. Impossible de trouver une formation permettant d'aborder les problématiques de la sexualité en dehors du cabinet médical, par exemple en tant que travailleur social, conseiller matrimonial, éducateur, avocat, etc. Deux ans plus tard, en 2006, une formation pilote a été proposée à la Faculté de Médecine de Paris V sur la santé sexuelle et les droits humains. J'ai donc passé le concours afin de m'y inscrire.

Tout au long de cette formation, les cours présentaient une orientation positiviste ou privilégiaient les recherches et les études sociologiques et anthropologiques de tendance positiviste. Néanmoins il s'agissait d'une formation qui expliquait la sexualité humaine dans une perspective transdisciplinaire, offrant par conséquent une approche transdisciplinaire des problématiques.

Au cours de cette formation à la faculté de médecine Descartes de Paris V, le professeur Thierry Troussier, directeur de la formation, m'a demandé de lui

expliquer quel pouvait être l'apport de l'art à la production de connaissance scientifique et ce que j'entendais par « art biocritique » au sein de l'Œuvre multiorgasmique. Je lui ai répondu ceci :

Il existe un lien entre l'art et la science, mais il ne s'agit pas d'un alignement. En principe avec sa déconstruction esthétique à l'aide des langages structurés des sciences sociales et humaines, l'art biocritique n'aspire pas à se scientificiser, pas plus que les autres arts – me semble-t-il –, ni à s'incorporer à la structure scientifique d'une science. Cela s'explique par le fait que toute scientifisation contrarierait le principe ontologique de base de l'art, qui est la liberté. Or l'art a besoin d'être critique afin de rester libre. Et bien que l'Art et la Science produisent de la connaissance, cela ne signifie pas pour autant qu'ils soient sur la même ligne, tout simplement parce que l'art, même lorsqu'il utilise les mêmes outils que la science pour critiquer, ne se contente pas de créer une critique en tant que production de connaissance, il tend nécessairement à chercher la mort de cette critique. L'art cherche à créer la vie mais aussi la mort de ses critiques, ce qu'on pourrait comparer dans le domaine des sciences aux révolutions scientifiques. Quelque chose comme produire de la connaissance afin de critiquer une autre connaissance, avant de produire une nouvelle connaissance afin de critiquer la précédente et ainsi de suite. De son côté, la science, qui s'appuie sur des processus légitimateurs propres à chaque domaine, tend à perpétuer ses structures, son capital et ses paradigmes, à perpétuer les connaissances. Et elle n'accepte pas facilement la critique lorsque celle-ci remet en cause la structure ou les paradigmes prédominant dans un domaine donné, à plus forte raison lorsque ces critiques proviennent d'un autre domaine de connaissance. L'exemple de Wilhelm Reich est illustratif à cet égard.

Reich ne cherchait d'ailleurs pas qu'à démontrer l'existence de la bioénergie ou énergie sexuelle, mais aussi sa capacité à transformer l'environnement, et dans le cas du « Cloudbuster[312] », le climat. Pour sa part, l'art biocritique s'intéresse également à la capacité transformatrice de la bioénergie reconnue par Reich, mais en tant que capacité cognitive exprimée corporellement par le sujet social à travers une corporalité biocritique esthético-politique qui permet au sujet de s'approprier sa sexualité, afin de participer – en tant que co-poïétisateur – à la construction sociale de son corps et de sa sexualité.

Le point commun entre l'art biocritique et l'orgonomie réside précisément dans cette reconnaissance de la force poïétisatrice des corporalités abjectes ; cependant, tandis que l'art reconnaît la force performative du discours d'une corporalité biocritique esthético-politique en tant que corporalité potentiellement esthétique ou esthétiquement critique du sujet social, Reich considère quant à lui le corps – et non la corporalité – comme le producteur de la bioénergie. Les deux formes de production de connaissance, l'orgonomie et l'art biocritique, montrent un individu qui

[312] A *cloudbuster* (or *cloud buster*) is a device designed by Austrian psychoanalyst Wilhelm Reich, which Reich said could produce rain by manipulating what he called "orogone energy" present in the atmosphere. The cloudbuster was intended to be used in a way similar to a lightning rod: focusing it on a location in the sky and grounding it in some material that was presumed to absorb orgone – such as a body of water – would draw the orgone energy out of the atmosphere, causing the formation of clouds and rain. Reich conducted dozens of experiments with the cloudbuster, calling the research "Cosmic Orgone Engineering." (Sharaf, 1983: 379–380).

s'approprie sa corporalité, en liant la poïétique intime de l'orgasme – et du plaisir sexuel – à la transformation sociale.

Cependant, l'art biocritique ne cherche pas à structurer la connaissance de la sexualité humaine, mais à déconstruire – à travers l'usage des corporalités abjectes en tant que poïétique et matériel esthétique de l'art biocritique – cette connaissance (et son processus de construction sociale) de la sexualité humaine légitimée par les discours des forces sociales du paradigme du biopouvoir phallogocentrique. En effet, l'art biocritique ne structure la connaissance de la sexualité humaine qu'en tant qu'autocritique, à travers la déconstruction esthétique de ses œuvres ; afin de critiquer le biopouvoir phallogocentrique, l'art réalise une déconstruction corporalisée – avec des corporalités abjectes – des normativités épistémologiques et culturelles du paradigme phallogocentrique qui domine la légitimation des connaissances contemporaines sur la sexualité ; une déconstruction des paradigmes qui conçoivent la sexualité non seulement comme un produit de la biologie (paradigme phallogocentrique du genre naturalisé et catégories normatives hétérosexuelles) du corps humain, mais aussi comme une construction sociale (paradigme de la construction sociale du genre). L'art biocritique remet en question les sciences médicales qui conçoivent la sexualité comme le fruit de la nature humaine ainsi que les sciences sociales qui la conçoivent que comme une construction sociale, car ces deux paradigmes expliquent la sexualité humaine comme une production échappant au contrôle ou à l'influence de l'individu, du sujet et de son corps, et délégitiment ainsi l'expérience personnelle en tant que source de connaissance.

L'art biocritique reconnaît la capacité poïétique subjectivant du sujet et applique une méthodologie phénoménologique et expérimentale afin de faire émerger un sujet social esthétique corporel inachevé et discontinu à travers une corporalité esthétique politisée. Pour cet art, le sujet esthétique surgit des tensions esthétiques (épistémologiques) entre pulsions bioénergétiques, pulsions culturelles et actions critiques potentiellement esthétiques ou esthétiquement critiques, menant à une co-poïésis corporalisée des identités sexuelles. Or l'autoérotisme est un exemple d'action esthétiquement critique.

L'art biocritique est une critique des connaissances ayant exclu les hypothèses de Reich, car ce sont ces mêmes théories qui continuent de produire des sujets sociaux incapables de participer en tant que co-poïétisateurs d'une identité sexuelle et d'une connaissance de leur propre corps. Des sujets ignorant la force performatrice des corporalités biocritiques esthético-politiques parce qu'ils ont été formés afin d'inhiber leurs besoins de créer (avec créativité) le plaisir sexuel, et construits socialement afin de contrôler et de dénigrer la connaissance découlant de l'expérience corporelle d'autonomie.

Il me semble que ce dénigrement de la construction de connaissance corporalisée par le propre sujet et par son corps n'est qu'une manifestation particulière du dénigrement de la production de connaissance scientifique à l'aide de méthodes et de théories à tendance qualitative. On pourrait même parler d'une répartition légitimée scientifiquement des objets d'étude. Au sein de la médecine occidentale, qui a dominé le champ d'action de la production de connaissance durant des siècles et jusqu'à nos

jours, les recherches qualitatives ont toujours eu le plus grand mal à obtenir une certaine légitimité.

Je me permets par ailleurs d'attirer votre attention sur les propos du professeur Alain GIAMI, qui avait déclaré à l'occasion du congrès de sexologie réalisé à Strasbourg en 2007 la suivant idée : Nous, les spécialistes de la Sexologie en France, nous avons réussi à contrôler les maladies sexuellement transmissibles, la natalité, l'élargissement des connaissances sur la sexualité au-delà des paramètres de la vie reproductive de l'être humain, mais nous n'avons pas réussi à « désacraliser » la sexologie auprès de la population.

Les propos du professeur illustrent très bien l'autocritique envers la vocation de contrôle social d'une certaine sexologie, qui malgré ses progrès dans la prévention des maladies sexuelles, reconnaît implicitement sa contribution à la non-participation poïétique et à la non émancipation sexuelle du sujet social. Alain GIAMI faisait référence au pouvoir des mots, à la légitimité du discours sur une sexualité séquestrée par la médecine, qui hiérarchise le dialogue sur ce sujet non seulement avec le « patient », mais aussi avec les autres domaines de connaissance, comme si la seule science détentrice d'une légitimité absolue sur les questions de sexualité et de corporalité était la médecine, ou la sexologie. Qu'en est-il du dialogue avec les autres domaines de connaissance qui portent également sur la sexualité humaine, qu'en est-il du débat scientifique au sein de ces congrès, qui permettrait de comprendre de manière structurée, chacun dans son domaine de connaissance, le paradigme de la construction sociale du sujet en lien avec le paradigme biologique de la sexualité ? Qu'en est-il du débat entre les paradigmes, qui permettrait de mieux comprendre ces enchaînements entre la biologie du corps, le sexe, le genre socialement construit et les corporalités biocritiques esthético-politiques du sujet social (des identités sexuelles inachevées et discontinues), entre ce que Reich qualifie de « pulsions » bioénergétiques, culturelles et la force performative des corporalités abjectes?

Au fil de ces rencontres de l'Œuvre multiorgasmique avec les sciences, on a vu apparaître un certain nombre de différences entre un idéal-type de sujet social légitimé par la médecine occidentale moderne et un idéal-type de sujet social *esthétique* revitalisé par les œuvres de l'*art biocritique*. L'idéal-type de sujet social esthétique de l'art biocritique génère une tension esthétique vis-à-vis de la médecine occidentale dans la mesure où il présente dans ses œuvres un sujet social co-poïétisateur de la resignification des corporalités abjectes ; cela dit, l'art n'est pas le seul à s'opposer à la prétention du biopouvoir phallogocentrique de déterminer quelles sont les corporalités que l'on peut qualifier d'« abjectes » à travers les discours institutionnels tels que celui de la science. En effet, au sein de l'Œuvre multiorgasmique, le sujet social n'est pas représenté par l'artiste, mais par les participants et volontaires, des sujets x réels, qui à l'aide de leurs témoignages de corporalités abjectes co-configurent un sujet x corporellement et sexuellement discontinu et inachevé, dont les actions d'autonomie corporelle biocritique esthético-politique établissent/revitalisent des liens de tension esthétique vis-à-vis des usages du corps et des corporalités qui correspondent – selon le paradigme phallogocentrique hétérosexuel – à la « normalité » sexuelle assignée aux individus sous la forme biologisée de « sexe » ou de « genre », comme si leur rôle social

devait être déterminé par les caractéristiques naturelles de leurs organes génitaux à leur naissance. Les actions esthétiquement critiques du sujet social revendiquent des usages du corps qui s'opposent corporellement et esthétiquement à cette vision naturaliste du « sexe » et du « genre » et aux rôles attribués en fonction de paramètres hétérosexuels ou de bestialité corporelle servant à différencier les comportements corporels « normaux et sains » et « abjects et malsains ». Le sujet revitalisé par les témoignages de l'Œuvre multiorgasmique collective nie esthétiquement ces paramètres de bestialité et cette notion de « corporalité abjecte » à travers l'usage qu'il fait de sa corporalité (orgasme/plaisir sexuel et autoérotisme) et le sens politico-esthétique qu'il donne à cette corporalité au sein de l'art.

Tension épistémologique entre l'Œuvre multiorgasmique et le paradigme scientifique de la construction sociale. Pour l'*art biocritique*, l'idéal-type de construction sociale du sujet social est un processus de construction esthétique qui permet une liberté épistémologique, ou du moins des moments esthétiques de liberté épistémologique. Pour l'épistémologie esthétique, tous les styles cognitifs d'une société ont une valeur équivalente au sein du tissu social, de même que Feyerabend (1987) considérait qu'ils ont une valeur équivalente en ce qui concerne la production de critique épistémologique au sein de la science et de la philosophie. La forme historico-poïétique de l'histoire occidentale ressemble à celle de la science occidentale.

Selon la perspective théorico-épistémologique de Feyerabend, l'hégémonie d'un seul paradigme enculturant (ou « système de sécurité épistémologique ») au sein d'une société constitue un obstacle à la liberté épistémologique du sujet. D'autre part, selon la perspective théorico-esthétique d'Adorno (1970)/2004), (et la perspective esthétique de l'art biocritique), un « système de sécurité épistémologique » adapté à un sujet épistémologiquement esthétique serait un système critique obéissant à une loi de mouvement esthétique, c'est-à-dire à une contradiction esthétique en fonction de laquelle le paradigme dominant reconnaît et poïétise la critique et l'autocritique qui permet d'émanciper la société de la sédentarisation et de l'hégémonie épistémologique. Pour l'*art biocritique*, l'*idéal-type épistémologiquement esthétique* du processus de construction sociale d'un sujet social esthétique reposerait sur cette affirmation : un système de sécurité épistémologique hégémonique ne peut pas être critique et encore moins esthétique dans la mesure où l'hégémonie est synonyme de sédentarisation, tandis que l'esthétique épistémologique de l'art critique est synonyme de mouvement esthétique et de mutation critique en contradiction avec tout ce qui tend vers la sédentarisation épistémologique dans une société, que ce soit au sein d'un système de sécurité épistémologique ou en dehors d'un tel système. Par ailleurs, la sécurité épistémologique des poïésis d'esthétique critique du sujet social des sociétés occidentales contemporaines repose sur une contradiction esthétique vis-à-vis des qualités épistémologiques du biopouvoir phallogocentrique ; la sécurité épistémologique de la poïésis d'esthétique critique n'est pas un système, c'est au contraire une loi de mouvement nihiliste, mortelle, assassine et suicidaire en constante mutation, qui nie esthétiquement tout élément sédentarisateur du

paradigme de ses poïésis ; c'est, en résumé, une dialectique négative entre actions critiques et actions autocritiques.

L'hégémonie épistémologique d'une culture ou société commence à fonctionner en tant que système de sécurité épistémologique lorsque le paradigme hégémonique outrepasse les frontières de son style cognitif pour enculturer l'ensemble de la société. Car un paradigme n'est autre chose que le système de sécurité épistémologique d'un style cognitif existant au sein de la société qui – selon la théorie anarchiste de Feyerabend – cherche à asseoir son hégémonie enculturante sur cette société. Et lorsque l'hégémonie épistémologique de ce style cognitif parvient à enculturer la société, il domine la pensée et la production de la connaissance du sujet social. En effet, lorsque le paradigme d'un style cognitif parvient à asseoir son hégémonie épistémologique sur une société, ce sont les croyances et les théories de ce paradigme qui déterminent l'ordre social. Dès lors, le comportement des sujets découle d'une interprétation de la réalité basée sur les croyances et les théories de ce paradigme dominant, qui régente leurs pratiques, leurs expériences et leurs connaissances, déterminant ce qui est « normal », « réel », « vrai », « légal », « légitime », ou au contraire « abject », « illégitime », « condamnable », etc.

Le fonctionnement normal d'un paradigme culturel du biopouvoir phallogocentrique en tant que système de sécurité épistémologique d'une culture ou société occidentale est similaire au fonctionnement du paradigme épistémologique hégémonique de ce que Kuhn qualifie de *science normale* (Kuhn, 1962/2007): acritique et sédentarisateur, il fait obstacle aux révolutions scientifiques. Pour la pensée critique du féminisme et de la théorie *queer* des XX^e^ et XXI^e^ siècles, le fonctionnement normal du paradigme culturel de la société occidentale en tant que système de sécurité épistémologique correspond à l'hégémonie symbolique de la normativité hétérosexuelle du paradigme phallogocentrique qui organise la production de connaissance sur la base d'une pensée binaire hiérarchisée attribuant une supériorité aux *formes* et catégories épistémologiques masculines sur les féminines et identifiant le sujet au groupe culturel, ce qui a pour effet de déterminer l'identité poïétique du groupe des sujets reproducteurs de ce paradigme hégémonique.

Cette identité groupale hétérosexuelle produite par l'idéologie patriarcale dominante privilégiant les formes masculines repose sur un processus d'identification hétérosexuelle du sujet et de différenciation entre les « corps qui ne comptent pas » et les « corps qui comptent » pour l'économie hétérosexuelle (Butler, 2002/2010) qui, lorsqu'il atteint un certain degré de chosification/sédentarisation épistémologique, peut être assimilé par le sujet à une légitimation de l'exclusion des *autretés,* au nom de la normalité hiérarchisée du binôme féminin/masculin, basé sur la différence constitutive de son propre corps.

L'Occident a clairement privilégié une homogénéisation hétérosexuelle des sujets, de leurs corps, de leurs sexualités, de leurs pratiques, comme une forme de contrôle social à partir du corps et de la production même de connaissance sur le corps. Selon les théories féministes, *queer* et déconstructives de la pensée

occidentale, c'est la pensée philosophico-politique du paradigme phallogocentrique – lequel prend ses racines dans la philosophie grecque classique – qui définit le système de sécurité épistémologique des sociétés occidentales (ou occidentalisées). C'est cette hiérarchie épistémologique binaire et hétérosexuelle qui détermine la production de connaissance des différents styles cognitifs dominant la production sociale et la vie quotidienne et corporelle du sujet social.

Déjà Young (2000) dans sa théorie sur la différence avait identifié une vaste gamme de discours participant à la réification du sujet, faisant remarquer que « *le discours scientifique, médiatique, moral et légal construit [les groupes méprisés] comme des objets avec leur propre nature et leurs attributs spécifiques, différents et confrontés au sujet qui les montre du doigt, les contrôle, les manipule et les domine* »[313]. Dans cette perspective, ni le sujet prémoderne qui dépend d'un système de sécurité épistémologique soumis à l'hégémonie idéologisante du christianisme, ni le sujet moderne qui dépend d'un système de sécurité épistémologique soumis à l'hégémonie rationaliste de la science positiviste, ne sont des constructions sociales *esthétiques*, tout simplement parce que ce sont des poïésis de systèmes sociaux dominés par l'hégémonie épistémologique d'un style cognitif sédentarisateur et acritique. Enfin, avec la modernité tardive, le ou les systèmes hégémoniques de sécurité épistémologique phallogocentrique commencent à vaciller, semant un doute chez le sujet et ouvrant ainsi de nouvelles possibilités de restructuration de ce système de sécurité, avec toutefois un risque d'universalisation et de radicalisation épistémologique des styles cognitifs hégémoniques craignant de perdre leur pouvoir.

En ce qui concerne la sexualité du sujet social au sein de ces sociétés de la modernité tardive, décrites par le sociologue français Michel Bozon (2004) comme des sociétés qui ne sont pas encore postmodernes, mais qui présentent une modernité de transition, « *où les normes en matière de sexualité se sont mises à proliférer plutôt qu'à faire défaut, les individus sont désormais sommés d'établir eux-mêmes, malgré ce flottement des références pertinentes, la cohérence de leurs expériences intimes. Ils continuent néanmoins à être soumis à des jugements sociaux stricts, différents selon leur âge et selon qu'ils sont hommes ou femmes* »[314], on observe par conséquent que le discours du biopouvoir phallogocentrique est tenté de se radicaliser et d'universaliser ses croyances et théories paradigmatique sur ce qu'est et doit être la sexualité humaine.

Le système de sécurité épistémologique des sociétés de la modernité tardive conserve en matière de sexualité humaine certaines caractéristiques du paradigme idéologisant du christianisme, d'autres du paradigme épistémologique rationaliste et d'autres encore qui entrent en concurrence avec les deux premiers et prétendent receler les meilleures promesses d'explication de ce qui est et n'est pas légitime sur le plan sexuel. Or aussi bien l'hégémonie paradigmatique d'un style cognitif enculturant que le changement de paradigme au sein de la culture d'une société sont des phénomènes du processus de production et de reproduction sociale. L'hégémonie paradigmatique d'un style cognitif en tant que facteur d'enculturation est néanmoins une étape au cours de laquelle le système de

[313] Young, 2000 : 248.
[314] Bozon, 2004 : 15

sécurité épistémologique d'un sujet social n'est pas menacé, dans la mesure où il est clairement dominé par un paradigme prépondérant, qui fonctionne de manière stable, à l'image de la *science normale* définie par Kuhn.

Kuhn affirme qu'un paradigme est un modèle *accepté*. En ce sens, l'analogie entre l'histoire occidentale et l'histoire de la science occidentale peut être étendue à l'histoire de toute construction sociale, paradigme ou style cognitif de la société occidentale. En effet, tous reproduisent d'une manière ou d'une autre cette tendance à la sédentarisation et à la reproduction du paradigme, à l'absence de critique, de remise en question et d'autocritique. Or cette analogie entre l'histoire de la science et l'histoire occidentale permet de mieux comprendre la difficulté historique de l'Occident à produire des paradigmes de la différence.

L'analogie entre la culture paradigmatique de la science positiviste analysée par Kuhn et la culture inculquée au *sujet social* des sociétés de la modernité tardive reflète l'ascendant de la science occidentale sur le *sujet social*, et notamment sur sa sexualité, car il s'agit de sociétés au sein desquelles l'hégémonie épistémologique des sciences médicales a atteint de tels niveaux qu'elle s'apparente à une véritable *déification* de la science. On peut considérer qu'une société en est arrivée à déifier la médecine lorsque l'individu construit socialement évalue moralement sa corporalité ainsi que les usages de son corps et de celui des autres à partir d'un niveau de raisonnement conventionnel « déguisé » en niveau post-conventionnel. Dès lors, les sciences médicales s'érigent en détentrices de la seule vérité, qui prime sur tout ce que sont susceptibles d'exprimer d'autres styles épistémologiques, et même sur l'expérience vécue par le sujet lui-même.

Toutefois, lorsque j'affirme que l'histoire occidentale épouse la forme historiciste de la science positiviste, il s'agit d'une proposition analogique délibérément inversée. Car c'est bien évidemment la science, en tant que création humaine et sociale inscrite dans l'histoire de l'Occident, qui acquière les caractéristiques du contexte créateur. C'est pourquoi il est intéressant de penser la « construction sociale » à partir de ses propres poïésis. Cela dit, bien que la science soit l'une des principales poïésis occidentales, d'autres poïésis peuvent également partager cette culture acritique qui n'ose pas remettre en cause la poïésis épistémologique sédentarisatrice que Kuhn qualifie de *science normale*.

La science occidentale est un style cognitif qui tend à la sédentarisation paradigmatique, au rejet de toute critique et de toute mutation du paradigme. Dans son ouvrage sur la structure des révolutions scientifiques, Thomas Kuhn affirme que les scientifiques sont socialisés afin d'articuler un paradigme, de le faire fonctionner, et de défendre l'idée que ce paradigme constitue la meilleure somme de croyances et de théories permettant d'interpréter la réalité et de légitimer ce qui est « vrai », « réel », ce qui est considéré comme une connaissance légitime ainsi que les formes épistémologiques valides pour le sujet social en tant que sujet cognitif. Au sein de la prémodernité, cette légitimité épistémologique était réservée à la religion, puis avec les Lumières et la modernité, la raison et la science ont pris le relais ; enfin, au cours de la modernité tardive, ce système de sécurité épistémologique a commencé à être ébranlé, ce qui s'est traduit à la fois par un

affaiblissement, une radicalisation et une tentative d'universalisation des discours socialisateurs hégémoniques.

Toutefois, malgré cette perte de pouvoir de l'hégémonie épistémologique du biopouvoir phallogocentrique au sein de sociétés déifiant la science, les sujets sociaux de la modernité tardive continuent de se montrer réticents à toute critique et autocritique, et restent immergés dans cette culture de résistance au changement et à la poïétique critique. À ce sujet, Kuhn s'accorde à reconnaître avec Bernard Barber que cette « culture » de résistance à la création (à la poïétique) et à l'autocritique est inculquée aux scientifiques par la communauté scientifique elle-même. Rappelons ce qu'écrivait Kuhn à ce propos :

> « *Les scientifiques n'ont pas non plus pour but, normalement, d'inventer de nouvelles théories, et ils sont souvent intolérants envers celles qu'inventent les autres*[315]*. Au contraire, la recherche de la science normale est dirigée vers une connaissance plus approfondie des phénomènes et théories que le paradigme fournit déjà.* »[316]

De même que la sédentarisation du paradigme épistémologique représente pour la science l'accumulation de connaissances, l'articulation du paradigme et le renouvellement de la promesse selon laquelle le paradigme dominant constitue la somme de croyances et de théories scientifiques la plus à même d'interpréter la réalité, de même la sédentarisation du paradigme culturel hégémonique au sein d'une société où coexistent différents styles épistémologiques représente pour la construction du sujet social la référence culturelle chargée de définir et de légitimer ce qu'est la « vérité » et la « réalité ».

> « *Dans la culture occidentale, les styles qui s'opposent sont, par exemple, la science, l'art et la religion ; alors que dans d'autres cultures, il s'agit par exemple de la science, du chamanisme ou de l'animisme, [lesquels] n'obéissent à aucune logique selon leurs détracteurs*. »[317]

La sédentarisation paradigmatique acritique est une tendance culturelle historique en Occident, c'est pourquoi on trouve encore au sein des sociétés de la modernité tardive certains vestiges de la domination des styles cognitifs qui prédominaient dans le passé. On observe même des résurgences et l'apparition de nouveaux adeptes de certains de ces styles cognitifs, ainsi qu'une radicalisation et une volonté d'universalisation de leurs discours.

Le système de sécurité épistémologique auquel se rattachait le sujet durant les étapes prémodernes est devenu dans la modernité tardive un système hybride, au sein duquel la somme de croyances et de théories paradigmatiques du style cognitif dominant a perdu son caractère hégémonique, dans la mesure où chacun des autres styles épistémologiques prétend être le mieux à même d'interpréter la réalité. C'est pourquoi les styles épistémologiques qui dominaient l'enculturation

---

[315] Barber, 1961 *in* Kuhn, (1962)/2007 : 90.
[316] Kuhn, (1962)/2007 : 90.
[317] Vásquez Rocca, 2006 dans la revue électronique *Observaciones filosóficas,* visitée le 10 septembre 2010 : *http://www.observacionesfilosoficas.net/download/feyerabendabril.pdf*

du sujet social ont tendance à radicaliser et à universaliser leurs discours afin d'imposer leurs propres croyances et théories paradigmatiques. Pour faire un parallèle avec *La structure des révolutions scientifiques* exposée par Kuhn, on pourrait dire que les sociétés de la modernité tardive traversent une étape de transformation paradigmatique. En ce sens, la poïétique corporelle utilisée par l'art afin de critiquer le biopouvoir phallogocentrique de la pensée hétérosexuelle occidentale peut également être un signe de la radicalisation des discours de l'art en tant que style épistémologique d'une société de la modernité tardive en pleine transformation. Dans cette optique, aussi bien les poïésis de l'Œuvre multiorgasmique et de l'*art biocritique* que d'autres critiques corporalisées envers le biopouvoir phallogocentrique – poïétisées au cours de la deuxième moitié du XX^{e} et au début du XIX^{e} siècle – sont des manifestations de la radicalisation des discours de l'art biocritique, un art définit dans l'un des *récits création* de l'Œuvre multiorgasmique comme un « art prométhéen marxiste », qui aspire à humaniser la création en poïétisant ses critiques « jusqu'aux ultimes conséquences » dans un contexte de modernité tardive.

D'une certaine manière, une version radicalisée de ce Prométhée au sein de la modernité tardive est poïétisé par l'*art biocritique* dans l'Œuvre multiorgasmique, à travers le corps du sujet social, où l'art cherche le feu de la création littéralement dans le corps de l'autre, tandis que cet autre donne vie avec sa poïétique corporelle à l'idéal-type abstrait de sujet social esthétique – un sujet social x corporel, discontinu et inachevé – exprimant une critique esthétique corporalisée envers le biopouvoir ; ce sujet esthétique prend vie le temps que dure l'expérience esthétique qui l'amène à se rebeller contre les hégémonies épistémologiques de la religion et de la science (« les dieux du ciel et de la terre »), à prendre conscience d'un *soi-même* esthétique, corporellement et socio-historiquement esthétique, « rejetant tout discours du biopouvoir phallogocentrique » qui n'accepterait pas la participation poïético-cognitive de sa subjectivité et de sa corporalité politique esthétique dans le processus de construction sociale de son identité sexuelle.

Tension esthético-épistémologique entre le sujet social & et le sujet esthétique au sein de l'Œuvre multiorgasmique. La négation esthétique du paradigme épistémologique de l'hétérosexualité phallogocentrique corporalisée par un sujet social esthétique x corporellement et sexuellement discontinu et inachevé se manifeste quand un sujet donné n'inhibe pas les désirs qu'il ressent en rapport à sa propre corporalité : par exemple le désir de s'explorer, de toucher son corps en solitaire, et qu'il ne ressent ni culpabilité, ni dégoût au contact de son propre corps. Dans le cas contraire, le sujet développe ce que Kristeva qualifie d'« abjection » corporelle et qui est le fruit de la normativité idéologique imposée par le paramètre de la bestialité corporelle légitimé par le paradigme du biopouvoir phallogocentrique au sein de la pensée occidentale. Ce qui est considéré comme corporellement « abject » est tout ce qui représente symboliquement la culpabilité, le rejet et l'aversion, qui éclipse l'expérience des sens et de la connaissance de son propre corps.

Il convient ici de souligner que le sujet social identifié au phallogocentrisme hétérosexuel peut être légitimé par le processus de production de connaissance

scientifique, et qu'il pourrait même correspondre au concept général de *sujet de droit* pris en compte dans les législations internationales sur les droits humains ; or c'est précisément cette production de légitimité positiviste reproduite par la pensée moderne occidentale qui entre en contradiction avec la corporalité du sujet esthétisé par l'*art biocritique* et avec les pulsions biologiques du corps humain.

Ainsi, aussi bien dans la théorie que dans la praxis de la poïétique de l'*art biocritique*, la perspective d'une confrontation épistémologique entre les différents paradigmes des sciences sociales contribue à cristalliser les tensions entre les différentes conceptions du sujet présentes au sein des témoignages, qui peuvent être jaugées à l'aune des différents modèles épistémologiques s'affrontant au sein d'une même œuvre.

Dans l'Œuvre multiorgasmique collective, l'autoérotisme représente la connaissance produite par le sujet et son corps au sein d'une œuvre d'art qui fonctionne davantage comme un contexte mêlant le public et le privé, les discours sociaux et les discours subjectifs – et considérés socialement comme « abjects » – du corps. Une tension que le sujet réel crée en introduisant volontairement au sein d'une œuvre d'art les témoignages de sa corporalité considérée comme abjecte par le processus de production sociale identifié au phallogocentrisme.

L'expérience poïétique est la capacité performative de la subjectivité des individus réels, une capacité chosifiée chez le sujet social par le phallogocentrisme en tant que modèle épistémologique dominant au sein de l'Occident moderne, qui produit des sujets réifiés dont la praxis est réduite à la *re*production des formes et des contenus épistémologiques de l'économie hétérosexuelle afin de perpétuer l'ordre social patriarcal. On peut en conclure que la critique poïétisée par l'*art biocritique* porte essentiellement sur la séquestration épistémologique de l'expérience poïétique de la subjectivité corporelle et politique du sujet réel, une séquestration qui ne représente que l'une des dimensions aliénatrices du phallogocentrisme hétérosexuel.

À ce sujet, il convient de prendre en compte le fait que l'*art biocritique* – en général et pas seulement dans l'Œuvre multiorgasmique – défend une gnoséologie corporalisée et performative d'un *sujet social x corporellement et sexuellement inachevé et discontinu* ; au sein de l'Œuvre multiorgasmique, il s'agit de la performativité corporelle des droits sexuels en tant que processus décodificateur, émancipateur et « perturbateur» (Butler, (2002)/2010) des droits sexuels (humains) identifiés à la pensée hétéronome du paradigme hétérosexuel du phallogocentrique patriarcal ; poïétiquement, la réalisation d'une œuvre d'art à l'aide de témoignages de corporalités abjectes représente la force performative de ces corporalités abjectes en tant que corporalités perturbatrices et en tant que processus esthétique (décodificateur, émancipateur, « perturbateur» et resignifiant) de la forme poïétique (sexuelle/corporelle) hégémonique du sujet social identifié au paramètre de la bestialité du paradigme hétérosexuel du phallogocentrisme patriarcal. L'esthéticité des actions de l'*art biocritique* réside dans cette force perturbatrice et resignifiante des corporalités abjectes utilisées comme matériel poïétique d'une œuvre d'art biocritique.

L'utilisation de corporalités « abjectes » au sein d'une œuvre d'*art biocritique* transforme la construction d'autonomie du sujet en autonomie de l'art, et l'on peut envisager – à titre d'hypothèse – une production de ce type à travers la dialectique négative entre le sens esthétique des corporalités abjectes dans l'art et le sens de ces corporalités dans tous les discours sociaux – y compris les discours sur le corps – susceptibles de participer à la construction sociale du sujet social. Or l'art entre en jeu en tant que discours resignifiants et « perturbateur» de ce modèle de construction sociale et des paradigmes épistémologiques (de la construction sociale et biologiste) avec lesquels les sciences interprètent la production sociale du corps et des identités sexuelles. En ce sens, l'œuvre d'art constitue le contexte du processus de production esthétique du sujet esthétique (version esthétique du sujet social x corporellement et sexuellement discontinu et inachevé).

La production de ce sujet social esthétique peut être visualisée comme l'intervention du discours de l'art sur le corps et les corporalités abjectes face aux tensions épistémologiques des sciences sociales qui interprètent la production sociale des identités sexuelles, et légitiment ou critiquent le paramètre de la bestialité (corporelle et sexuelle) induit par le paradigme épistémologique de l'hétérosexualité phallogocentrique. Il en ressort que pour l'*art biocritique* il y a une légitimité scientifique à analyser la production de connaissance scientifique *sur* la sexualité. Cela dit, la polémique fait rage entre les courants épistémologiques dès lors qu'il s'agit de considérer le corps et son discours comme partie prenante dans la production de connaissance scientifique. Or cette polémique découle précisément de l'interprétation que chaque approche théorico-épistémologique fait des capacités d'action et de participation – poïétique ou *re*productive – du sujet dans le processus de production sociale du sujet social.

DÉCONSTRUCTION ESTHÉTIQUE DU NEUVIÈME MOMENT ESTHÉTIQUE : *récit création* de l'œuvre.

Description du neuvième moment esthétique. On pourrait synthétiser le processus déconstruit jusqu'à présent de la manière suivante : l'art biocritique de l'Œuvre multiorgasmique individuelle fait son autocritique à l'occasion de la Campagne multiorgasmique, puis il corporalise la critique en faisant un usage esthétique et plastique de l'orgasme et l'autoérotisme sous la forme de témoignages de corporalités abjectes du sujet social, afin de créer l'Œuvre multiorgasmique collective. À ce moment esthétique, l'*art biocritique* poïétise à l'aide de la *Méthode de déconstruction esthétique* une autocritique structurée de la potentialité esthétique des corporalités abjectes au sein de l'Œuvre multiorgasmique collective. Cette œuvre est ensuite présentée en tant que communication structurée au sein de congrès scientifiques, ce qui donne lieu à différentes rencontres, qui sont suivies d'une autocritique déstructurée à travers les trois *récits création* de l'œuvre collective. Ces trois *récits création* critiquent la structuration et le risque de sédentarisation esthétique auquel peut mener le rationalisme et la scientifisation de la déconstruction structurée réalisée à l'aide de la *Méthode de déconstruction esthétique*, tout en se constituant comme une nouvelle action critique envers le biopouvoir phallogocentrique, une action potentiellement esthétique de l'*art biocritique,* car les témoignages oraux des volontaires de l'Œuvre multiorgasmique collective ont été intégrés dans ces œuvres littéraires. Ce moment esthétique permet de revitaliser l'*art biocritique* auquel appartient l'Œuvre multiorgasmique, une revitalisation que l'on peut observer à travers les liens de tension esthétique que ces trois récits créations parviennent à établir vis-à-vis des moments esthétiques précédents (en tant qu'autocritique) et vis-à-vis du biopouvoir phallogocentrique lui-même (en tant qu'action esthétiquement critique envers ce biopouvoir).

<table>
<tr><td colspan="2">Tension/contradiction esthétique au cours du neuvième moment esthétique :
Tension esthétique entre (auto)critique structurée & (auto)critique non structurée</td></tr>
<tr><td>La déconstruction structurée de l'Œuvre multiorgasmique collective est une :
a) critique corporalisé (non structurée) envers le biopouvoir phallogocentrique ; et
b) autocritique structurée de l'art biocritique.</td><td>Les récits création de l'Œuvre multiorgasmique collective sont une :

a) critique littéraire (non structurée) envers le biopouvoir phallogocentrique ; et
b) autocritique non structurée de l'art biocritique.</td></tr>
<tr><td>a) En tant que critique corporalisée (non structurée) envers le biopouvoir phallogocentrique, l'art biocritique exprime des contradictions esthétiques entre :
1) l'art biocritique (corporalités abjectes en tant que corporalités biocritique esthético-politiques) & le biopouvoir phallogocentrique (corporalités abjectes en tant que normativité sexuelle légitimatrice de l'économie hétérosexuelle)</td><td>a) En tant que critique littéraire (non structurée) historique envers le biopouvoir phallogocentrique, les récits création expriment des contradictions esthétiques entre :

1) l'art biocritique & le biopouvoir phallogocentrique</td></tr>
</table>

2) *le sujet esthétique* (qui nie l'identité sexuelle et poïétique assignée par le biopouvoir hégémonique) & le *sujet social hétéronome* (ou identifié à l'économie hétérosexuelle du biopouvoir phallogocentrique) 3) l'expérience des participants volontaires ayant offert des témoignages physiques et oraux de leurs orgasmes et de leur autoérotisme, où s'exprime une corporalité plus ou moins hétéronome & une corporalité esthétique politisée, fruit d'un raisonnement moral de niveau post-conventionnel orienté vers la poïésis d'une corporalité critique envers différents aspects du biopouvoir phallogocentrique (détectés par les participants au cours de l'entretiens et avec d'autres concepts), tels que : - l'économie hétérosexuelle et la pensée binaire - le paramètre imaginaire de la corporalité bestiale	2) *le sujet esthétique* (corporellement et sexuellement inachevé et discontinu) & le sujet social hétérosexuel au sein d'une fiction inspirée de la mythologie grecque. 3) les personnages fictifs des récits création de l'Œuvre multiorgasmique expriment une tension esthétique entre une corporalité figée & une corporalité sexuellement inachevée et discontinue, fruit d'un raisonnement moral de niveau *ecto-conventionnel et trans conventionnel* vers corporalités biocritiques esthético-politiques envers les aspects suivants du paradigme culturel du biopouvoir phallogocentrique: - l'économie hétérosexuelle et la pensée binaire - le paramètre imaginaire de la corporalité bestiale - le rationalisme épistémologique de la science. - l'instrumentalisation de l'art par la science critique.
b) En tant qu'autocritique structurée de l'Œuvre multiorgasmique collective, les *récits création* de l'Œuvre multiorgasmique sont en contradiction esthétique avec : - l'économie hétérosexuelle et la pensée binaire - le paramètre imaginaire de la corporalité bestiale - la poïétique corporelle biocritique esthético-politique (témoignages physiques et oraux) des volontaires de l'Œuvre multiorgasmique collective (au sein de l'*art biocritique*) & la corporalité de pseudo-subjectivité ou fausse conscience chez le *sujet social* plus ou moins hétéronome (identités hétérosexuelles de la fausse conscience d'un idéal-type de sujet social identifié au biopouvoir phallogocentrique)	**b) En tant qu'autocritique non structurée de l'Œuvre multiorgasmique collective**, les *récits création* de l'Œuvre multiorgasmique génèrent une tension esthétique vis-à-vis de : - l'économie hétérosexuelle et la pensée binaire - le paramètre imaginaire de la corporalité bestiale - le rationalisme épistémologique de la science. - l'instrumentalisation de l'art par la science critique. - la poïétique corporelle biocritique esthético-politique (témoignages physiques et oraux) des volontaires de l'Œuvre multiorgasmique collective (au sein de l'*art biocritique*) & la corporalité d'un sujet social esthétique corporellement et sexuellement inachevé et discontinu (l'idéal esthétique de sujet social pour l'*art biocritique*)

Le *récit création* de l'Œuvre multiorgasmique où l'*art biocritique* exerce sur lui-même une nouvelle autocritique ne correspond nullement à un exercice cyclique,

qui alternerait sans cesse entre la poïésis d'une critique structurée et la poïésis d'une critique déstructurée. Car aussi bien la critique structurée que l'autocritique d'esthétique biocritique répondent à une historicité poïétique en forme de spirale, composée de critiques et d'autocritiques enchaînées les unes aux autres et liées en contradiction esthétique entre elles et avec le biopouvoir phallogocentrique ; une historicité poïétique qui génère et représente une loi de mouvement esthétique caractérisée par une constante et mutante tension esthétique, et non par une sédentarisation ou une reproduction du mouvement critique.

Car si l'*art biocritique* passait d'une critique corporelle envers le biopouvoir phallogocentrique à une critique structurée à l'aide d'un langage structuré, puis de nouveau à une critique corporelle des mêmes contradictions et ainsi de suite, ce serait l'expression d'une *sédentarisation poïétique* de son exercice critique et de la *forme* du mouvement cyclique, d'une chosification de la critique et de la forme poïétique. C'est pourquoi la contradiction esthétique en tant que loi de mouvement au sein de l'*art biocritique* ne produit pas nécessairement une alternance entre poïétique structurée et déstructurée.

Voici un exemple permettant d'illustrer fragmentairement ce fait : la loi de mouvement esthétique qui caractérise le processus esthétique de l'œuvre intitulée « *A mi hermana. De moribundas y Esperanzadas* » (« *À ma sœur. Mourantes et pleines d'espoir* ») génère une tension esthétique vis-à-vis de l'Œuvre multiorgasmique collective, bien qu'il s'agisse de deux œuvres de l'*art biocritique*. En effet, la première poïésis de ce processus est formulée en langage poétique ; il s'agit d'un recueil de poèmes écrits par la sœur et accompagnatrice d'une femme mourante atteinte d'une maladie en phase terminale, qui vit une expérience d'appropriation corporelle quinze jours avant de mourir. Le matériel créatif de ce processus créatif lié à l'expérience de la femme mourante et de son accompagnatrice est constitué par : a) des poèmes écrits durant le processus d'appropriation corporelle de la femme mourante et durant les deux mois et demi précédant la mort de cette femme, ces poèmes étant des témoignages poétiques de son accompagnatrice ; et b) des témoignages physiques et oraux de la femme mourante ; et c) témoignages oraux de femmes malades recueillis à l'hôpital ou de femmes âgées résidents de maisons de soins infirmiers. Le premier résultat de ce processus est un recueil de poèmes. De cette poïésis poétique est également née une œuvre audiovisuelle utilisant les témoignages oraux des femmes malades, dont celui de la femme mourante. Une œuvre a ensuite été créée à partir des témoignages physiques et oraux de cette dernière. On peut donc dire qu'au sein de la poïésis esthétique de l'œuvre « *A mi hermana. De moribundas y esperanzadas »,* la contradiction esthétique entre les moments qui composent ce processus poïétique – et qui sont en réalité bien plus nombreux que ceux mentionnés ici – n'est pas une contradiction esthétique entre une critique structurée et une critique déstructurée envers le biopouvoir phallogocentrique, mais bien une contradiction esthétique entre les témoignages de la personne accompagnant l'appropriation corporelle de la mourante, le témoignage de celle-ci sur sa propre appropriation corporelle et le témoignage d'appropriation corporelle des autres femmes malades, considérés par l'art comme des témoignages d'esprits non mourants et comme des expressions de volonté et courage. Voici une phrase tirée du témoignage oral de la femme mourante co-poïétisatrice de cette œuvre : « *Ce n'est*

pas la même chose d'écrire ce que ressentent les autres que de le vivre… »[318]. Cette phrase illustre bien la tension esthétique entre l'expérience d'appropriation corporelle d'un corps malade (en tant que corporalité biocritique esthético-politique) et vision de la femme véhiculée par le biopouvoir phallogocentrique.

Dans cette perspective, la dialectique entre poïétique structurée et poïétique déstructurée ne correspond pas à une norme ontologique caractérisant la loi de mouvement esthétique de l'*art biocritique*, car l'autocritique en tant que moment esthétique d'une œuvre d'art biocritique ne présente pas – au sein de l'art – une forme univoque dans chaque processus créatif, même si elle respecte tous les principes ontologiques de l'esthétique de cet art. Par exemple, dans le cas du neuvième moment esthétique de l'Œuvre multiorgasmique, les trois *récits création* établissent une contradiction esthétique vis-à-vis du huitième et du septième moment esthétique, et le huitième fait de même vis-à-vis du septième moment, etc.

Il convient d'ailleurs de souligner que les septième, huitième et neuvième moments esthétiques cessent d'être seulement une critique envers le biopouvoir phallogocentrique pour devenir aussi une autocritique de l'*art biocritique*, c'est-à-dire un criticisme de cet art.

Tension esthétique entre les récits création de l'œuvre (neuvième moment) et le septième moment esthétique. On peut même dire qu'au neuvième moment esthétique, la critique devient plus spécifique dans la mesure où c'est à ce moment que sont identifiés – grâce à la *Méthode de déconstruction esthétique* – les aspects spécifiques du paradigme du biopouvoir phallogocentrique vis-à-vis desquels l'Œuvre multiorgasmique collective établit des liens de contradiction esthétique. Qui plus est, cette déconstruction du septième moment où l'art biocritique agit comme un biocriticisme permet d'identifier non seulement les aspects spécifiques de la tension esthétique entre l'Œuvre multiorgasmique collective et le biopouvoir phallogocentrique, mais aussi tous les autres aspects sociaux susceptibles de motiver, au sein de l'art biocritique de l'Œuvre multiorgasmique, une « nouvelle » critique envers le biopouvoir phallogocentrique. Il convient néanmoins de préciser qu'il ne s'agit pas d'une formule normative applicable à tous les processus esthétiques de l'*art biocritique*.

Au sein de cet art, la transition entre les actions autocritiques ne fait que mettre en évidence le fait que l'action autocritique de cet art – structurée à l'aide de la *Méthode de déconstruction esthétique* – peut aussi bien être une contradiction vis-à-vis de la forme (par exemple entre les différents langages), que du fond. En effet, la transition entre les septième/huitième et le neuvième moment de la poïésis esthétique de l'Œuvre multiorgasmique collective peut aussi bien générer une connaissance structurée de la contradiction esthétique entre une œuvre de l'*art biocritique* et le biopouvoir phallogocentrique, qu'une connaissance plus approfondie du biopouvoir lui-même. Un peu comme si un explorateur de la jungle s'engageait dans une exploration avec une certaine connaissance de la jungle et de l'exercice d'exploration, avant de structurer son expérience, puis d'analyser cette

[318] Ma. Natividad Mancilla Valdez *in* MANCILLA 2009: 7.

expérience et les outils utilisés à cette fin et même d'apprendre à utiliser de nouveaux outils, afin d'obtenir – pour pouvoir se lancer dans une deuxième exploration – une connaissance plus vaste des outils d'exploration et de la jungle elle-même. Un tel processus permettrait ainsi à l'explorateur de poïétiser des chemins qu'il n'a pas encore parcourus.

La tension esthétique entre les déconstructions structurées et non structurées au sein des *récits création* de l'Œuvre multiorgasmique s'exprime également à travers les formes poïétiques (entre l'utilisation esthétique que fait cette œuvre des corporalités abjectes en tant que langage artistique, et l'utilisation esthétique que fait le langage structuré des sciences sociales de ces témoignages, afin de déconstruire la potentialité esthétique des corporalités abjectes en question). Par la suite, la critique structurée des septième/huitième moments et le *Récit création* de l'Œuvre multiorgasmique collective (neuvième moment) établissent des liens de contradiction esthétique vis-à-vis des aspects du paradigme culturel et *épistémologique* du biopouvoir phallogocentrique. La contradiction esthétique entre les septième/huitième moments et le neuvième moment repose donc sur l'utilisation du langage et sur la structuration.

Le *Récit création* de l'Œuvre multiorgasmique collective constitue un moment esthétique parce qu'il repose sur un riche enchevêtrement de contradictions esthétiques entre l'*art biocritique* et différentes expressions, aspects ou formes du biopouvoir phallogocentrique. Avec les *récits création* de l'Œuvre multiorgasmique collective, le mouvement esthétique interne de l'*art biocritique* de l'Œuvre multiorgasmique se réaffirme comme un enchaînement de contradictions esthétiques internes et externes, sur la base d'une autonomie esthétique poïétisée de manière interne à travers la Campagne multiorgasmique, le langage corporalisé des témoignages des corporalités abjectes de l'Œuvre multiorgasmique collective et le langage fictif, narratif et littéraire des *récits création* de cette œuvre collective.

Or c'est précisément l'utilisation de ce langage littéraire qui permet à l'*art biocritique* de poïétiser ce moment d'autonomie vis-à-vis de la science et de ses effets de scientifisation sur la déconstruction esthétique de l'art biocritique. Ainsi, chaque *récit création* de l'Œuvre multiorgasmique collective est une œuvre littéraire « ennemie mortelle » de la déconstruction structurée de cette œuvre.

Chapitre 5. *Mouvement esthétique* (envers le biopouvoir) revitalisé par l'Œuvre multiorgasmique collective. Ce chapitre a permis d'identifier neuf moments esthétiques liés à la poïésis esthétique de l'Œuvre multiorgasmique collective, tout en reconnaissant que la poïésis esthétique d'une œuvre d'art n'équivaut pas à la poïésis artistique ou plastique de cette œuvre. En résumé, on pourrait affirmer que le processus esthétique de la biocritique qui poïétise l'Œuvre multiorgasmique collective en tant qu'intention esthétique génère une tension et une contradiction esthétiques vis-à-vis de différents aspects du biopouvoir phallogocentrique, mais aussi vis-à-vis d'autres moments esthétiques de l'*art biocritique*. Ainsi, la contradiction esthétique entre les moments esthétiques de cet art et le biopouvoir émancipe esthétiquement le *sujet social*, qui poïétise une œuvre d'art à l'aide de sa corporalité abjecte, tandis que la contradiction esthétique entre les différents moments esthétiques de l'Œuvre multiorgasmique émancipe esthétiquement l'art biocritique lui-même de la sédentarisation épistémologique et esthétique de ses critiques. Ainsi, grâce à la déconstruction esthétique de l'Œuvre multiorgasmique collective, il nous a été possible de reconnaître que l'historicité poïétique de l'*art biocritique* est un enchaînement de moments esthétiques critiques envers le biopouvoir phallogocentrique et de moments esthétiques d'autocritique, ce qui permet d'affirmer que la tension esthétique générée par les neuf moments liés à l' Œuvre multiorgasmique est le fruit de la dialectique négative entre actions esthétiques et actions d'autocritique, en un mouvement caractéristique d'un art biocritique.

Sur le plan épistémologique, la déconstruction de l'Œuvre multiorgasmique collective est à la fois l'expression et l'ennemie mortelle de cette même œuvre collective, sans pour autant cesser d'être une critique envers le biopouvoir phallogocentrique. Pour sa part, le *Récit création* constitue une nouvelle poïésis d'autocritique non structurée de cet art visant à critiquer le phallogocentrisme, tout en étant l'ennemie mortelle de la déconstruction structurée de l'Œuvre multiorgasmique collective et de la *Méthode de déconstruction esthétique*. Lorsque l'*art biocritique* de l'Œuvre multiorgasmique agit comme une autocritique structurée, il poïétise également une critique envers le biopouvoir, et c'est au moment esthétique où il se poïétise à la fois en tant qu'autocritique et que critique envers le biopouvoir, qu'il agit comme un véritable criticisme esthétique, comme un véritable art d'esthétique critique.

Le *Sujet esthétique* de l'Œuvre multiorgasmique collective revitalisé par l'expérience esthétique du volontaire de l'Œuvre multiorgasmique. La poïésis de l'*art biocritique* est la poïésis corporalisée d'un idéal type esthétique de sujet social qui s'affirme subjectivement en tension esthétique avec l'historicité des sujets dont les corporalités sont considérées comme « abjectes » par le biopouvoir hégémonique. La poïésis de l'Œuvre multiorgasmique collective est celle d'un *sujet esthétique* corporalisé à travers une l'expérience esthétique collective des volontaires qui ont participé à ce processus créatif en offrant leurs témoignages de corporalités abjectes. Ces volontaires proviennent essentiellement des sociétés mexicaine et française[319].

[319] Partant de l'hypothèse anarchiste de Feyerabend selon laquelle aussi bien l'art que la culture, la religion, la science, etc., sont des formes de connaissance et de production de connaissance que

L'Œuvre multiorgasmique collective critique le paramètre de la bestialité corporelle phallocentrique – présent dans la culture cognitive de ces deux sociétés – considérant qu'il s'agit d'une épistémologie chosificatrice du sujet social. L'œuvre propose d'offrir un témoignage de sa réflexion corporalisée sur l'autoérotisme et le plaisir sexuel en tant que droits sexuels, et sur son expérience d'affirmation subjective en tant que *sujet de désir* et *sujet historique*. C'est la poïésis de ces témoignages (physiques et oraux) qui permet de rendre sociologiquement perceptible la tension entre la culture cognitive hégémonique phallocentrique (construction sociale et pulsions culturelles du sujet) et l'action d'affirmation subjective du sujet social en tant que *sujet esthétique* et *sujet historique* qui revendique le plaisir sexuel et l'autoérotisme comme des droits humains et sexuels (sens politique de l'expérience), mais aussi en tant que *sujet de désir* qui s'affirme subjectivement en revendiquant ces droits humains et sexuels et d'autres souvent considérés comme illégitimes par ces sociétés.

La proposition de poïétiser un sujet esthétique à travers l'autoérotisme en tant que réflexivité corporalisée ne constitue dans l'Œuvre multiorgasmique collective et son interprétation rien de plus que cela : une proposition qui ne prétend aucunement être une hypothèse à démontrer. En d'autres termes, un élément historique déclencheur d'une tension construite, produite et induite par une œuvre plastique qui se propose de faire voir aux volontaires (principalement) et aux spectateurs cette tension entre les expériences corporelles et sexuelles d'affirmation subjective des volontaires et les discours reproducteurs et légitimateurs des paradigmes phallocentriques, et tout particulièrement ceux qui attribuent un sens abject au corps, aux corporalités et aux expériences sexuelles d'affirmation subjective.

La critique esthétique de l'Œuvre multiorgasmique collective repose sur la tension entre la construction sociale du sujet et les expériences corporelles d'affirmation subjective des individus réels en tant que *sujets de désir* et *sujets historiques*. La différence entre le modèle de poïésis esthétique du sujet esthétique dans l'art et la construction sociale du sujet social dans le réel réside dans le fait que la dialectique au sein de l'art se maintient à travers la négation de la chosification du sujet social, une négation de l'hégémonie du biopouvoir dans la culture cognitive du sujet, et une négation la sédentarisation épistémologique de la reproduction sociale de ce biopouvoir. Car la production sociale gouvernée par la pensée occidentale phallocentrique tend à la sédentarisation épistémologique, et par conséquent à la reproduction de l'idéologie et de l'hégémonie du (bio)pouvoir.

---

chaque ordre social tend à hiérarchiser à sa manière, on peut constater qu'en ce qui concerne le rapport au corps, dans la culture mexicaine le paradigme magico-religieux maintient une certaine présence en tant que style cognitif au sein de la population, tout en se combinant au paradigme sécularisateur de la science occidentale, tandis que dans la culture française, c'est clairement le paradigme médical, rationaliste et positiviste de la santé sexuelle qui prédomine en tant que style cognitif hégémonico-culturel, même si on peut encore observer une persistante influence de la morale catholique dans le rapport au corps humain, et en ce qui concerne la législation des droits sexuels des identités LGBTYTI (Lesbiennes, Gays, Bisexuels, Transsexuels, Transgenre, Travestis et Intersexuels).

La déconstruction esthétique de l'Œuvre multiorgasmique collective se présente comme une analogie entre l'ontologie de l'*art biocritique* et l'ontologie du sujet esthétique. Or les caractéristiques (principes ontologiques) de l'esthétique du sujet esthétique au sein de cet art, sont les mêmes que l'on peut observer à travers la déconstruction du sujet esthétique hors de l'art.

Principe poïético-politique **dans l'expérience esthétique du volontaire de l'Œuvre multiorgasmique.** Au cours de l'expérience esthétique du volontaire de l'Œuvre multiorgasmique collective, qui dure le temps de sa participation, le principe poïético-réflexif se manifeste dans la corporalisation de l'intention esthétique de contribuer, avec les témoignages de son intimité et de sa réponse sexuelle, à la création d'une revendication politique corporalisée (légitimation du plaisir sexuel/orgasme et de l'autoérotisme en tant que droits humains et sexuels) à travers une œuvre d'art. Tant la création du témoignage physique que l'entretien oral sont des preuves d'une volonté et d'une intention critique politique matérialisée dans un acte créatif. Chez les participants de l'Œuvre multiorgasmique, ce principe s'exprime à travers la volonté et le courage de produire un témoignage physique et un autre oral, en se masturbant et en créant une réponse sexuelle orgasmique afin d'offrir une expression de leurs pulsions primaires et subjectives, démontrant ainsi leur capacité à s'opposer à l'asservissement de leur corporalité par une culture qui réprime la subjectivité et les *pulsions bioénergétiques* (Reich, 1932/2007) en tant que formes de connaissance.

Au niveau de l'expérience des volontaires, la poïétique politique d'une action critique esthétique corporelle est autant une structuration qu'une corporalité, tant il est vrai que l'expérience esthétique des volontaires de l'Œuvre multiorgasmique est un enchaînement au sein d'une spirale de mouvement, et non une répétition, entre la poïésis du témoignage physique à l'aide de l'autoérotisme et la poïésis du témoignage oral (l'entretien avec l'artiste). Le principe poïético-politique se manifeste clairement lors de l'entretien des participants, quand ces derniers, en plus de créer leur témoignage physique, décrivent le processus de construction sociale phallocentrique de leur propre sexualité en tension esthétique avec des expériences d'affirmation subjective – corporalisée et sexuelle – afin de revendiquer leurs droits humains et sexuels comme ceux des tous les autres ; une reconnaissance politique des droits humains et sexuels des autres à partir de la reconnaissance intime et individuelle de leurs propres droits.

Par ailleurs, certains participants de l'Œuvre multiorgasmique collective ont souligné à quel point l'autoérotisme représentait un tournant dans la vie sexuelle du sujet lorsque celui-ci la découvrait à l'âge adulte. En revanche, durant l'enfance, elle est plutôt intégrée comme une forme de connaissance de la différenciation hétérosexuelle phallocentrique : cette corporalité est consolidée chez les garçons comme une activité de construction et de valorisation de leur masculinité (« *La sexualité dans ce sens ou plutôt la génitalité – pas avec le complément de l'érotisme, mais seulement la génitalité – c'est quelque chose qui t'est exigé socialement par tes amis.* […]. *T'es qu'un enfant si t'as pas eu une expérience génitale* […] *» (Edgar)*). En revanche, l'*absence* ou le silence de cette faculté de la connaissance corporelle

subjective de son propre corps correspond – dans l'imaginaire des garçons comme dans celui des filles – à une caractéristique féminine. C'est du moins ce qui ressort des entretiens, les participants ayant notamment évoqué l'attitude passive des femmes dans les films pornographiques et les critiques et l'abjection dont faisaient l'objet les filles et les adolescentes qui se masturbaient.

La plupart des participants ont affirmé ressentir une satisfaction liée au sentiment d'être créateurs lorsqu'ils se masturbaient, par exemple en réalisant leur témoignage physique destiné à l'œuvre, ou encore lorsqu'ils avaient des relations sexuelles. Cette satisfaction repose sur la valorisation et la reconnaissance des sujets en tant que créateurs de plaisir sexuel, aussi bien pour eux que pour l'autre, à travers le corps de l'autreté. Toutefois, il y a une différence entre la satisfaction d'avoir créé un plaisir sexuel pour soi-même à travers l'autoérotisme et la satisfaction d'avoir créé un plaisir sexuel chez l'autre. Chez les participantes identifiées culturellement durant l'enfance et l'adolescence – en fonction de leur éducation sociale et familiale hétérosexuelle – à des femmes, on a observé une tendance à reconnaître dans l'autoérotisme une capacité d'autonomie poïétique de leur propre plaisir sexuel ; un certain nombre d'entre elles ont fait une référence comparative au plaisir partagé physiquement avec une autre personne ou évoqué la présence imaginaire d'une autre personne comme fantasme de leur expérience d'autoérotisme lors de la création du témoignage physique, tandis que d'autres, à peu près aussi nombreuses, ont plutôt mis l'accent sur l'aspect sensoriel de l'expérience sans faire de comparaison avec le plaisir de l'acte sexuel partagé, même si certaines de ces dernières – pas toutes – ont également fait référence à la présence imaginaire d'une autre personne comme élément érotique contribuant à leur excitation sexuelle. En général les participantes de ce deuxième groupe ont exprimé une capacité à déconstruire sensoriellement leur expérience d'autoérotisme en tant que réponse sexuelle orgasmique individuelle et individualisée. Les participantes du premier groupe ont quant à elles exprimé le besoin d'une présence (au moins imaginaire) de l'autre en tant qu'objet d'excitation, faisant ainsi preuve d'une sorte de dépendance poïétique envers cet objet, une dépendance qui renvoie à la culture sexuelle des participants identifiés et socialisés durant leur enfance et leur adolescence comme des garçons, dont la poïétique du plaisir sexuel implique une certaine dépendance vis-à-vis de l'autre en tant qu'objet du plaisir sexuel (pour s'exciter) et/ou en tant que sujet de plaisir, dans la mesure où faire sentir du plaisir à l'autre revient à se faire plaisir, même si l'autre est parfois perçu avant tout comme un objet de conquête :

> **«** [J'ai la capacité de] *faire plaisir à l'autre, et faire plaisir à l'autre c'est se me faire plaisir* […]. *J'ai la capacité de trouver du plaisir sexuel dans un certain nombre de choses, le plaisir sexuel il commence avant l'acte, ça se conquiert un petit peu le plaisir sexuel,* […] *pendant l'acte il est un peu à son apogée et après l'acte c'est une satisfaction* […] *une satisfaction personnelle et collective, collective pour deux. Donc, le plaisir à ce moment-là il est partagé, alors que quand on se masturbe tout seul le plaisir il est solitaire.* » (Guillaume)

> « *Ben le besoin sexuel je crois que c'est aussi autre chose que du plaisir, c'est […] quelque chose de biologique ; le besoin de sentir que je suis avec une femme ou d'avoir des relations.* » (Luis)

> « […] *Je considère que c'est aussi une partie de ma réponse sexuelle, la capacité de la stimuler, de la faire jouir, qu'elle prenne son pied, quoi. Parce que dans la mesure où elle se sent bien, on se correspond et c'est comme un cercle vertueux, ça vaut vraiment le coup, c'est une sorte de récompense. C'est pas une récompense du genre « voilà le prix que t'as gagné », c'est le sexe en soi qui est la bataille, la guerre et la récompense*. » (Roberto)

Ainsi observe-t-on à travers les exercices d'autoérotisme des participants identifiés durant l'enfance et l'adolescence comme des garçons une certaine forme poïétique représentative de la masculinité, l'objet de l'excitation reflétant une fixation psychologique induite par le discours même des productions pornographiques, où l'autre est réifié, comme on peut le constater dans les différents médias (revues, films, photos, écrits, télévision, etc.) qui véhiculent une vision mécaniciste du processus d'excitation et de la réponse sexuelle masculine. L'extrait d'entretien suivant permet d'observer la présence de cette culture de la femme-objet chez les participants ayant été en contact avec la pornographie durant l'enfance et l'adolescence :

> *"[…] moi ce que j'ai reçu de ma famille proche sur la sexualité c'est plutôt de l'omission qu'une répression frontale. En fait cette vision* [des mythes], *c'est mes amis qui me l'ont transmise. J'ai entendu des histoires d'amis qui ont entendu ce type de commentaires de la part de gens d'autorités, de leurs parents. Moi-même j'en ai entendu – ça me revient maintenant – : une fois où on s'était réunis pour regarder un film porno, la mère de mon ami nous a surpris en train de regarder ce film et elle commencé à gueuler et à nous accuser, elle s'est d'abord adressée à lui et puis au groupe : « pourquoi vous faites ça ? » et « bla bla bla ». Un discours totalement répresseur et moraliste et désinformé.* […] [Moi j'avais déjà eu contact avec] *la pornographie en général, pas seulement avec des films. Et c'est terrible, c'est une désinformation terrible, ça te donne une information grotesque. D'un côté, sur le moment, sur le plan génital, tu comprends, ça te plaît, et tu rentres dans le truc, mais avec le recul, quand t'essaies de comprendre autrement les choses, le fait de partager, d'avoir des sentiments, tu commences à voir à quel point ça déforme. Ce que t'as vu là ça a rien à voir avec ce que tu trouves dans la réalité.* […] *Avant tout, je crois qu'une caractéristique de la pornographie – à mon avis – c'est de traiter la femme comme un objet. Les scénarios des films vont un peu dans ce sens-là, un peu beaucoup, je dirais ;* [Les scénarios] *te proposent d'avoir quelqu'un qui te répond pas. Finalement c'est comme une sorte de masturbation ce qu'on te montre, pas un dialogue, un monologue avec un objet : l'objet, c'est la femme. Rien à voir avec quand t'es vraiment avec une femme*. » (Edgar)

Par ailleurs, le fait de faire dépendre son propre plaisir sexuel de celui de l'autre (c'est-à-dire : « j'ai besoin de te donner du plaisir pour sentir du plaisir ») observé au cours des entretiens avec les participants identifiés comme des garçons durant l'enfance et l'adolescence correspond chez l'adulte à la quatrième étape de dépendance liée à masculinisation et à la différenciation hétérosexuelle, à laquelle ces participants disent avoir été conditionnés.

La première de ces dépendances est : a) « *Tu es un garçon si tu te masturbes, et tu n'es donc pas une fille » et « Plus tu te masturbes, mieux c'est* »[320] :

> *« Au secondaire, comme on pouvait pas passer à l'acte et avoir des relations sexuelles, l'exercice de la masturbation c'était notre masculinité, quoi, c'est ça. Autrement dit, plus tu te masturbes, plus t'as de sperme et plus t'es un homme* […] *Après il y avait les vannes du genre : « tu vas devenir retardé* [mental] » ; *« tu vas avoir des poils sur la main »* […]. *Je me rappelle, […] au secondaire, la vitesse c'était le plus important. Des fois c'était « Je m'enferme dans ma chambre, pourvu que mes parents m'entendent pas » et ce genre de plan. Moi je l'ai jamais fait mais j'ai entendu parler de concours où une bande d'amis adolescents s'enfermaient dans une chambre et le premier à jouir avait gagné, je sais pas trop quel était le prix qu'il gagnait, je préfère pas le savoir.* […] *C'était comme une fierté de dire « ce mec a joui super vite ». Évidemment avec le recul tu te dis : « ben non, quel dommage ».* » (Jorge)

> « […] *c'est comme le passage à l'âge adulte, d'autre ont franchi le pas et toi tu veux pas rester en rade. Et c'est cette idée qu'à ce moment-là précisément, ce que tu veux c'est devenir un adulte. La sexualité dans ce sens, ou plutôt la génitalité* […] *c'est quelque chose qui t'es exigé socialement par tes amis.* » (Benjamin)

La deuxième dépendance est : b) « *Tu es un homme si tu as des relations sexuelles avec une femme (fille, adolescente, jeune femme, etc.) et par conséquent tu n'en es pas un si tu n'as pas eu de relations* » :

> « *En fait ça a été la même chose pour moi avec le sexe, c'est vraiment chouette de se masturber, mais c'est pas comparable avec la première fois que j'ai eu des relations sexuelles avec une nana.* […] *au début c'est vrai t'apprécies pas trop, parce que tes amis te mettent la pression, en te disant : « Oh ! tu vas quand même pas rester puceau ! » et des trucs dans le genre. Mais maintenant, j'apprécie ce premier baiser, ça a été mon initiation à l'érotisme*. […] *Les gens font tout un foin avec ça, ils commencent à dire : « Moi je l'ai déjà fait », ou « T'es encore un gamin, tu peux pas comprendre ces choses-là ». C'est comme ça qu'on te met la pression.* » (Témoignage de l'Œuvre multiorgasmique)

La troisième dépendance est : c) « *Tu es le plus fort si ton érection dure longtemps et si tu fais durer le coït* » :

> « *Après les films tu t'imagines la première relation avec des filles chaudes et tu t'imagines que toi aussi tu vas durer aussi longtemps et tu penses « ben ils durent bien 40 minutes dans le film » et tu te dis logiquement « ça doit pas être si difficile » et tu vois que la fille arrive toujours à jouir. Par contre il y a un grand problème parce qu'au moment d'éjaculer dans les films ils le font jamais dans la fille et toi la première fois tu te demandes : « qu'est-ce qui se passe*

[320] Certains participants mexicains identifiés durant l'enfance et l'adolescence comme des garçons ont décrit des rituels où ils participaient en groupes à ce genre de compétition, chacun d'entre eux se masturbant de manière individuelle tout en observant les organes génitaux des autres et leur manière de se masturber, le gagnant étant celui qui arrivait à éjaculer en premier.

> *maintenant ? Je la sors ou je reste dedans ? »* […] *Bref, l'imaginaire personnel de ce que devait être ma réponse sexuelle, avant la première et la deuxième fois, ça se résumait à « tu dois durer quarante minutes, éjaculer en dehors d'elle* […] *et avoir une bite géante ». C'est comme ça que je m'imaginais et j'espérais vraiment qu'elle avait pas vu ces films parce que sinon elle risquait d'être déçue.* » (Témoignage de l'Œuvre multiorgasmique)

Et la quatrième dépendance est : d) « *Tu es le plus fort si tu arrives à donner du plaisir à l'autre* » :

> « *Sur le plan sexuel, la première fois t'es vachement timide, il y a beaucoup de timidité dans le contact avec une femme, je sais pas si c'est dû à l'éducation ou quoi, mais en tant qu'homme on a toujours peur de pas la satisfaire, et cette peur fait que nous même on soit pas satisfait ; parce que par exemple moi, ou nous en tant qu'hommes, on voit la sexualité comme un défi, comme une victoire : « si elle a joui, peu importe ce que j'ai fait, je m'en suis bien sorti ! ».* (Benjamin)

> « *Moi ce qui m'excite c'est de savoir que je procure du plaisir à ma copine, c'est comme quand on te donne du plaisir à toi, ça t'excite et ça te rend heureux de savoir que toi aussi tu donnes du plaisir.* » (Gerardo)

> « *Ma conception du plaisir sexuel c'est de satisfaire l'autre, et dans la mesure où tu le satisfais, toi aussi tu seras satisfait.* » (Jorge)

Cette dernière formule de dépendance, en dépit de son apparente équité vis-à-vis de l'*autre* (qu'il s'agisse d'une relation hétérosexuelle ou homosexuelle) qui partage l'acte sexuel, peut néanmoins être considérée comme une forme de dépendance phallocentrique, dans la mesure où elle définit la capacité de plaisir sexuel de l'autre comme dépendante de sa propre capacité à procurer du plaisir au cours de l'acte sexuel partagé. Ce rôle poïétique actif de l'homme en tant que créateur/découvreur du plaisir d'un autre passif dans le cadre de relations hétérosexualisées a été présentée comme une attente dans la plupart des entretiens avec les participants identifiés durant l'enfance et l'adolescence à des filles. Chez les participants identifiés durant l'enfance et l'adolescence à des garçons, on a également observé au moins l'une des formes de dépendance mentionnées ci-dessus.

Dans le cas des filles, les dépendances que l'on peut observer à travers leur expérience d'autoérotisme sont :

a) se considérer comme sujet de reproduction sexuelle, ou donner du plaisir en tant qu'objet sexuel, mais ne pas vraiment se reconnaître comme *sujet de plaisir sexuel* :

> *« Pourquoi je me suis décidé à le faire ? Hé bien parce que je crois aussi d'une certaine manière qu'on pense donner beaucoup d'importance au sexe de nos jours, mais qu'en réalité on donne plus d'importance à tout ce qu'il y a autour, non ? à la provocation, au fait d'être belles, et puis on donne trop d'importance à des questions du genre : « avec combien de personnes t'es sortie ? », ou « ça*

fait combien de temps que tu sors avec ton mec ? » ou « combien t'as eu de relations? », et en réalité, moi je pense qu'il y a très peu de gens qui savent vraiment en profiter, je sais pas moi, mes copines, les filles – c'est surtout ce qui concerne les femmes qui m'intéresse, le fait que ce soit une femme qui le vive – mes amies, elles sortent avec leur petit ami depuis des années, et la plupart d'entre elles continuent d'avoir, comment dire, des tonnes de préjugés sur la sexualité, plein de préjugés sexuels, surtout sur elles-mêmes ; il y a tant de femmes de nos jours qui savent pas apprécier leur sexualité et qui considèrent qu'elle leur appartient pas, qu'elle appartient à quelqu'un d'autre, qu'en fait leur sexualité appartient à l'homme, ou que c'est l'homme qui doit la révéler en elles, non ? C'est pour ça que je trouve ça super qu'il y ait plein de femmes qui parlent de tout ça, quoi, qui abordent ces sujets. » (Alicia)

b) être un sujet de plaisir sexuel créé par l'autre :

« *Peut-être que tout le monde attend que les caresses de l'autre soient comme les siennes, mais non… peut être que tu peux t'exciter plus vite si tu te touches toi-même, mais ça c'est différent […]. Merci Esmeralda, ma dernière relation c'est ça que je me suis demandé, je me suis rendu compte que ce que moi je connaissais… qu'en fait je tournais en rond, c'est comme si j'avais pris quelqu'un pour me caresser quand on faisait l'amour, j'aimais pas forcément la façon dont il me faisait l'amour, donc je lui ai montré ce que j'aimais, mais on s'est enfermé là-dedans et lui il a eu peur de ne pas me donner forcément les caresses que j'attendais… donc quand on faisait l'amour je m'ennuyais presque parce que je savais pratiquement tout ce qui allait se passer, mais j'avais peur, ou je voulais pas qu'il ose me faire autre chose… on s'est enfermé là-dedans, d'ailleurs c'est fini... Alors que les autres, je leur ai permis de m'explorer.* […] *Merci, ça m'a permis de me donner une réponse… que c'est pas uniquement une façon de me connaître, que d'une certaine manière on se masturbe tout le temps, que ce soit quelqu'un d'autre ou soit même […]. C'est marrant je suis en train de me regarder et je me dis tiens, ce corps d'amour-là, parfois on dirait que je le vois différemment, tu sais je le vois d'une façon et je le vois plus comme il est…* » (Nathalie)

d) être un sujet de plaisir sexuel procurant du plaisir à l'autre mais pas nécessairement à soi-même :

« Une capacité, c'est comme le moyen que t'as de réaliser quelque chose. Ma réponse sexuelle fait partie de mes capacités, mais c'est autre chose que d'être conscient de ses besoins sexuels (de mon partenaire). Être tout le temps attentive à ce qu'il prenne autant de plaisir que moi, c'est un premier point. Faire en sorte qu'il se sente aussi bien que moi, qu'il se sente bien avec moi, qu'il ait vraiment envie d'être avec moi. Je sens que dans ma génération, il y a peu de gens qui s'en soucie, en tout cas qu'il y a peu de garçons qui se soucient de la réponse sexuelle de la fille, autrement dit, qu'ils cherchent juste leur plaisir et c'est tout. »(Melissa)

e) Être un sujet de plaisir sexuel capable de procurer du plaisir à l'autre mais aussi à soi-même, même si parfois on a recours à la présence imaginaire de

l'autre, ou on réduit la pratique de l'autoérotisme à la seule absence de l'autre :

« *Aujourd'hui, je vis tranquille et heureuse avec ou sans homme, grâce à moi-même.* [Même si] *l'idéal ce serait d'avoir un compagnon qui me donne le plaisir dont j'ai besoin, qui ne soit pas trop exigeant, et qui soit en bonne santé, c'est tout.* » (Angela)

« *Ce que je peux dire, c'est que me masturber me donne une grande satisfaction personnelle qui maintient mon appétit sexuel, quand je vois que je vais bientôt avoir une relation, pour garder mes énergies pour la vraie relation ; c'est pas que l'autre soit pas vraie, mais elle est individuelle et donc elle a des caractéristiques différentes.* […] *Même si je crois que la masturbation vient compléter et d'une très belle manière les besoins sexuels d'un couple.* » (Irina)

« [Quand je me suis masturbé pour la première fois] *j'avais déjà une idée, c'est-à-dire, je m'étais jamais touchée, mais on m'avait déjà touchée, et je l'ai fait par curiosité*. [Mais] *je n'ai pas trouvé ça si génial* (elle fait une moue d'indifférence). *Je sais pas, je crois que j'ai vécu des trucs mieux, ou quelque chose comme ça,* [avec mes partenaires] *que quand je suis seule.* » (Melissa)

« *Il y a autre chose de nouveau, c'est que je commence à imaginer des choses quand je me masturbe, j'essaie de penser à d'autres personnes, j'essaie presque toujours de penser que c'est quelqu'un d'autre ; c'est-à-dire, il y a quelque chose de vraiment bizarre ; en fait, je trouve ça un peu énervant, parce que j'ai toujours tendance à penser que c'est quelqu'un d'autre qui me le fait.* » (Témoignage de l'Œuvre multiorgasmique)

La présence imaginaire de l'autre et le fait de considérer l'autoérotisme comme un pis-aller en cas d'absence de relations sexuelles avec l'autre reflètent une dépendance qui a été observée chez de nombreuses participantes – même si elles n'étaient pas majoritaires – de l'Œuvre multiorgasmique collective, parallèlement aux expériences d'affirmation subjective corporalisée des participantes poïétiquement actives dans la production constante d'identités sexuelles et corporelles propres. Les autres dépendances, à l'exception de la première (se considérer comme un sujet de reproduction sexuelle et non comme un sujet de plaisir sexuel) ont également été observées dans les récits biographiques des participantes identifiées hétérosexuellement à des filles durant l'enfance mais pas à l'âge adulte, ni au moment de réaliser leurs témoignages physiques et oraux. Cette présence imaginaire de l'autre durant l'autoérotisme le fait de considérer l'autoérotisme comme un pis-aller en cas d'absence de relations sexuelles avec l'autre constitue l'un des derniers vestiges d'une dépendance poïétique phallogocentrique enculturée chez les participantes ayant par ailleurs vécu des expériences d'affirmation subjective corporalisées qui leur ont permis de créer leur propre identité sexuelle, qu'elle soit homosexuelle, bisexuelle, lesbienne ou hétérosexuelle.

Néanmoins, nombre de participantes de l'Œuvre multiorgasmique collective n'ont pas manifesté une telle dépendance envers la présence imaginaire de l'autre

durant leurs expériences d'autoérotisme destinées au témoignage physique, ni au cours de l'entretien :

> « *Tu vois, la masturbation ça fait partie de la vie sexuelle, au même titre que les relations avec les garçons, il y a ce que tu te fais toute seule, et ce que les garçons te font, le coït, ce que tu veux vivre avec eux* […]. *Le sexe c'est vachement important pour moi, et même quand c'est pas avec quelqu'un d'autre, c'est aussi merveilleux toute seule* […]. *Des fois je pense que j'ai appris plus de choses en me masturbant qu'en faisant l'amour avec des garçons […]. Grâce à la masturbation, ma sexualité a beaucoup évolué, par exemple quand je me masturbe, je cherche à jouir, mais si je ne jouis pas, c'est pas grave, ça me stresse pas du tout* […]. *Je me suis même amusée à différencier les types d'orgasmes. Quand un garçon me demande « ahhh, je veux que tu te masturbes », « je veux voir comment tu fais ça », je lui dis : « ben je préfère le faire moi-même, je pourrais passer la journée à t'expliquer comment je le fais pour que tu puisses le faire pareil, mais ça m'intéresse pas, ce qui m'intéresse avec toi c'est ce que je fais avec toi, et ce que je peux pas faire toute seule ».* (Alicia éclate de rire). « *Moi ce qui m'intéresse c'est ce que t'as et que j'ai pas* » (Alicia)

Partant de cette observation, on peut constater que bien qu'elles soient liées, ces dépendances poïétiques observées à travers l'autoérotisme des participantes sont des formes de création de plaisir sexuel qui correspondent plutôt à un besoin, tandis que d'autres types de dépendances correspondent davantage à une affirmation subjective corporalisée, à l'expression d'une identité propre, latente. Les témoignages de l'Œuvre multiorgasmique collective sont le fruit d'une reconnaissance d'affirmation subjective des participantes en tant que *sujets de désir* et *sujets historiques*, et décrivent le *sujet esthétique* participant comme un sujet qui reconnaît sa capacité et son besoin de créer corporellement du plaisir sexuel pour lui-même à travers l'autoérotisme, sans nécessairement procurer du plaisir à un autre, comme un droit sexuel et humain universel. En tant que principe d'altérité, ces formes poïétiques de témoignage d'autoérotisme peuvent être résumées par les formules suivantes : « J'ai besoin de me donner du plaisir et je peux me donner du plaisir autant que toi, et que tous les autres ».

Tandis qu'en tant que principe poïético-réflexif, elles peuvent être résumées par cette autre formule : « Je suis capable de me donner du plaisir » ou « Je suis capable de me donner et de donner du plaisir ». En revanche, la dialectique entre ces deux reconnaissances s'avère indispensable pour que puisse exister un sujet esthétique. Cette dialectique peut être observée dans les affirmations des participants qui, à partir de reconnaissances différentes, ont établi avec leur participation une dialectique négative vis-à-vis de leurs affirmations sur le plaisir sexuel antérieures à cette participation.

Indépendamment du fait que la Campagne multiorgasmique défende l'autoérotisme et le plaisir sexuel en tant que droits sexuels et humains, les participants ont montré de fortes divergences dans leurs réponses lorsqu'on leur a demandé de parler de leurs capacités sexuelles. Les participants de culture française ont eu tendance à mettre l'accent sur leur capacité à créer du plaisir, tout en montrant une certaine crainte ou résignation face à la création de plaisir chez

l'autre, tandis que les participants de culture latino-américaine avaient au contraire tendance à surestimer la création de plaisir chez l'autre en tant que besoin sexuel valorisant leur propre plaisir sexuel. Cela est particulièrement vrai pour les hommes hétérosexuels, tandis que les participants bisexuels, femmes et lesbiennes avaient tendance à accorder une importance équivalente à leur capacité de créer du plaisir en solitaire en tant que plaisir non dépendant.

Le principe poïético-réflexif est la capacité déconstructive d'une personne soumise à l'influence de la culture cognitive des formes poïétiques qui décorporalisent le sujet social. Ce principe poïétique permet de reconnaître la capacité à critiquer, à établir une contradiction vis-à-vis de cette culture et à exercer cette contradiction. Dans le cas du biocriticisme, l'exercice de la contradiction entre la culture cognitive phallocentrique et l'affirmation subjective du sujet social en tant que sujet de désir et sujet historique, implique une corporalisation de cette expérience d'affirmation subjective.

En effet, au sein de l'Œuvre multiorgasmique collective, le volontaire ne parvient pas à s'expérimenter comme sujet esthétique s'il ne corporalise pas sa critique, qu'elle soit structurée ou non. Pour l'*art biocritique*, la structuration de la critique poïétisée sous la forme d'une œuvre d'art n'est pas suffisante, il faut que cette œuvre d'art soit une expérience esthétique, et qu'elle pousse jusqu'à ses ultimes conséquences la critique structurée. Si l'œuvre d'art est au départ une critique corporalisée non structurée, alors il lui faudra répondre à la dialectique négative propre au criticisme de cet art biocritique en structurant cette critique corporalisée à l'aide d'un langage structuré. Si la critique envers la corporalité abjecte ou la séquestration de l'expérience corporelle abjecte est au départ une critique structurée par l'artiste et que celui-ci décide de la poïétiser en tant qu'œuvre d'art, alors il lui faudra corporaliser cette critique, la transposer dans le domaine de l'expérience, jusqu'aux ultimes conséquences, pour que cette critique devienne une expérience esthétique, et partant, un mouvement esthétique caractéristique d'une œuvre d'art biocritique.

Une critique structurée n'est pas une expérience esthétique, ce n'est pas une œuvre d'art, et elle ne sera pas considérée comme de l'art par l'esthétique de l'art biocritique tant qu'elle n'aura pas été exercée en tant qu'action critique esthétique corporalisée. Dans le cas de l'Œuvre multiorgasmique collective, la critique envers la séquestration de l'expérience et une culture réprouvant la corporalité et la connaissance acquise corporellement ou sensuellement, ne pourra se transmuer en expérience esthétique tant qu'elle n'aura pas été corporalisée.

Les participants de l'Œuvre multiorgasmique collective sont des sujets esthétiques dans la mesure où ils participent à l'œuvre, en se masturbant, en créant un témoignage physique de leur réponse sexuelle orgasmique et en partageant l'histoire de leur vie sexuelle au cours de l'entretien, avec l'intention esthétique de voir toute cette intimité partagée servir de matériel créatif pour cette œuvre. Le principe poïético-réflexif recèle une capacité déconstructive de toute critique, de toute œuvre, de toute expérience esthétique, de tout sujet esthétique. Dans le cas des participants de l'Œuvre multiorgasmique collective, le principe poïético-réflexif se manifeste à travers les trois altérités formant le principe d'altérité du

sujet esthétique de l'Œuvre multiorgasmique, et il se manifeste précisément comme une capacité déconstructive. Face à la première altérité corporelle, le sujet esthétique exprime le principe poïético-réflexif en tant qu'auto-connaissance et reconnaissance de soi-même comme *sujet de désir* (capacité corporelle à se percevoir comme sujet de plaisir sexuel). Face à la seconde altérité, l'altérité historico-sociale, le sujet esthétique expérimente ce principe à travers la reconnaissance de sa corporalité en tant que capacité cognitive, en tant que capacité créatrice de plaisir sexuel et émancipatrice de son *moi* sexuel ; il s'agit d'une reconnaissance de soi-même comme *sujet historique*. Enfin, face à l'altérité du plaisir sexuel, ce principe s'exprime chez le sujet esthétique comme une reconnaissance de sa capacité et de son besoin de créer son propre plaisir sexuel afin de revendiquer l'autoérotisme en tant que droit sexuel et humain de tous les autres êtres humains sans distinction et exclusion hétérosexuelle phallocentrique.

Principes de contradiction-négation et de tension esthétique **dans l'expérience esthétique du volontaire de l'Œuvre multiorgasmique.** Le principe de négation ou de contradiction esthétique en tant que loi de mouvement de l'expérience esthétique des participants de l'Œuvre multiorgasmique collective s'affirme dès lors qu'ils manifestent leur intention de participer, à travers la réflexion et les doutes qui pourraient les inciter à se désister, mettant ainsi en évidence le courage et l'audace dont ils font preuve en décidant malgré tout de participer et de réaliser leurs témoignages physiques et oraux pour cette œuvre collective. Ainsi, le principe de négation ou de contradiction esthétique en tant que loi de mouvement de l'art biocritique se manifeste dès le moment où ils entendent parler de l'œuvre et de la Campagne multiorgasmique et qu'ils décident de se solidariser en y participant, de contribuer avec leur corporalité à la critique que réalise cette œuvre et bien sûr de reconnaître et d'exiger avec elle le droit au plaisir et à l'autoérotisme en corporalisant ces droits, c'est-à-dire en se masturbant, et en offrant le témoignage d'un orgasme. Ils s'opposent ainsi à l'ordre social phallocentrique en niant la vision abjecte de leurs corporalités et en exposant en public leurs capacités et besoins sexuels poïétiques d'affirmation subjective d'une identité propre.

N'oublions pas que toute critique découlant du biocriticisme est par principe une critique qui se corporalise, une corporalité qui se critique, une dialectique négative qui se poïétise corporellement. Cela définit la loi de mouvement de ce criticisme, qui n'est pas une répétition mais une dialectique, pas un *cercle* mais une *spirale* historique. Ainsi, toute critique envers un biopouvoir phallocentrique poïétisée corporellement en tant qu'œuvre d'art est une expérience esthétique qui devra nécessairement être critiquée et niée à son tour par une autre critique poïétisée par ce même criticisme. C'est ce qui s'est produit avec l'Œuvre multiorgasmique individuelle critiquée à travers l'Œuvre multiorgasmique collective. Et c'est également ce qui s'est produit avec les participants de l'Œuvre collective qui ont critiqué leur propre autoérotisme, leur réponse sexuelle, leur orgasme et le fait même de parler de leur affirmation sexuelle subjective en participant au processus créatif de ces pratiques sexuelles d'affirmation subjective corporalisée destinées à servir de matériel créatif en vue de la poïétisation d'une critique envers la

soumission et l'ignorance corporelle du sujet social au sein des sociétés de la modernité tardive.

Toute personne qui crée son plaisir sexuel à travers l'autoérotisme, qu'elle soit ou non consciente de la construction sociale réprouvant une telle action, fait partie de la critique, participe de la critique envers cette culture cognitive phallocentrique qui réprouve le plaisir sexuel et les corporalités assimilées au paramètre de la bestialité corporelle légitimé par le phallocentrisme ; néanmoins cela ne signifie pas pour autant que cette personne vive une expérience esthétique. Il s'agit certes d'un sujet corporellement critique, mais pas esthétiquement critique. Il est important de rappeler ici que pour être esthétique, toute action critique envers l'hégémonie d'un paradigme épistémologique du biopouvoir phallocentrique doit non seulement reposer sur une expérience corporelle, mais aussi être structurée par un langage structuré. Ce qui, au sein de l'expérience individuelle ou subjective, implique trois capacités (et besoins) d'action esthétiquement critique de l'art : a) capacité à établir des liens de contradiction esthétique, b) capacité de reconnaissance du point de vue du matérialisme historique et c) capacité de générer un mouvement esthétique au sein de : a) *ce que* l'art critique, b) ce *avec quoi* l'art critique, c) la position *à partir de laquelle* l'art critique ; d) *ce qui critique la même chose* que l'art (les autres criticismes), et même f) ce qui sur le plan structurel contribue à la (re)production de la sédentarisation épistémologique que l'art critique.

En ce sens, l'expérience esthétique d'offrir un témoignage repose nécessairement sur une contradiction esthétique. Ce qui ne veut pas dire que tous les participants qui contribuent avec leur expérience au processus créatif d'une œuvre *d'art biocritique* déterminée soient conscients de cette contradiction esthétique entre leur affirmation subjective et le symbolisme normatif des discours institutionnalisés du biopouvoir phallocentrique.

Au sein de l'Œuvre multiorgasmique collective, l'appropriation corporelle du sujet critique qui participe et coopère avec ses témoignages – physique et oral – est une expérience esthétique d'affirmation subjective des volontaires en tant que *sujets de désir* et *sujets historiques*. Néanmoins le fait que des sujets critiques qui se masturbent reconnaissent ainsi leur capacité corporelle à créer du plaisir et de la connaissance sexuelle à travers l'autoérotisme n'implique pas en soi qu'ils vivent une expérience esthétique. En effet, l'expérience esthétique exige la génération d'un mouvement esthétique, qui puisse être revitalisé grâce à l'autocritique structurée de cette expérience, qu'elle soit réalisée au sein de l'art ou en dehors de celui-ci. Par exemple, une forme de structuration ou de prise de conscience grâce à laquelle un sujet peut faire l'autocritique de sa corporalité affirmée subjectivement de manière individuelle en dehors de l'art est celle de la psychanalyse. Toutefois, pour que la critique de la psychanalyse vis-à-vis de sa sexualité soit esthétique, il lui faudrait par la suite corporaliser une critique de sa critique psychanalytique. Et bien qu'un tel mouvement puisse donner une impression de va-et-vient, il ne faut pas perdre de vue qu'un criticisme – quel qu'il soit– ne revient jamais en arrière : il critique, il mute, il contrarie, mais jamais il ne se sédentarise esthétiquement ou épistémologiquement : il forme une spirale, et non un cercle historique.

***Principe d'altérité ou d'« extérieur constitutif »* dans l'expérience esthétique du volontaire de l'Œuvre multiorgasmique.** Chez les personnes s'étant montrées solidaires de l'Œuvre multiorgasmique collective, j'ai identifié trois types d'altérité dans la construction de leur expérience esthétique : la première altérité corporelle pourrait être décrite par cette formule « Je suis si ma subjectivité sexuelle est » (le *sujet de désir*); la deuxième altérité socio-biographique, par « Je suis parce que je participe subjectivement à la construction sociale » en affirmant que « Je suis si l'autre est » ou « J'ai des droits humains si tu as les mêmes droits » (le *sujet historique*) ; et la troisième altérité, par « Je suis poïétiquement un mouvement esthétique subjectif et historique» (le *sujet esthétique*). Les 41 participants m'ont dit avoir expérimenté la première altérité avant d'avoir participé à l'Œuvre multiorgasmique collective. Reconnaître la première altérité revient à reconnaître la réponse sexuelle de chaque sujet, la manière dont tout son corps réagit à l'excitation sexuelle, son plateau, son orgasme et sa résolution. Beaucoup d'entre eux, mais pas tous, ont affirmé l'avoir découvert grâce à l'autoérotisme.

En les écoutant, il m'est apparu clairement que la première altérité se produit chez le sujet social dès lors qu'il corporalise la reconnaissance et l'affirmation subjective des capacités et des besoins sexuels auparavant considérés comme « abjects », le plus souvent à l'occasion du premier orgasme. Or il s'avère que cette reconnaissance corporalisée du plaisir sexuel en tant que capacité et besoin sexuel affirmé subjectivement, et de l'autoérotisme en tant que moyen d'y accéder, est antérieure à leur participation à l'Œuvre multiorgasmique collective. Bien que l'importance accordée à l'autoérotisme varie d'un participant à l'autre, la plupart des hommes ont eu tendance à minimiser cette expérience par rapport à l'orgasme construit avec une autre personne, tandis que la plupart des lesbiennes, homosexuels, bisexuels et la plupart des femmes participantes ont considéré l'orgasme fruit de l'autoérotisme et l'autoérotisme même comme étant aussi important et aussi présent dans leur vie sexuelle que les relations partagées avec une autre personne.

Cette première altérité reconnue par les participants vis-à-vis de leur corps pourrait donc être décrite par cette formule : « Je suis si mon corps est ». Elle est expérimentée par les sujets s'étant approprié leur propre corps, l'appropriation corporelle du sujet social pouvant être conçue comme la reconnaissance des capacités et des besoins qui lui ont été niés socialement à travers la légitimation phallocentrique de la réprobation culturelle de certaines pratiques d'affirmation subjective telles que l'autoérotisme, des pratiques qui permettent à ce sujet social de reconnaître sa capacité et son besoin de plaisir sexuel, mais aussi et surtout sa capacité de poïésis et son besoin de *connaissance corporelle* en tant que *sujet de désir* :

> « [Le plaisir sexuel de la masturbation] *c'est quelque chose de vital pour sentir qu'on est un homme, cette recherche dans l'excitation… de connaître ses sensations, ses pulsions, de les contrôler* […] *ça nous valorise. Se masturber c'est se toucher soi-même, être sensible, comment dire ça… Les mots ou les sensations qui nous touchent au plus profond de nous.* » (Cyrille)
>
> « *Pour le corps,* [la masturbation] *c'est un besoin physique.* » (Émeline)

« [la masturbation] *c'est mon droit à la connaissance de mon corps, parce que je me rends compte qu'il y a plein de parties de mon corps que je connais pas et que je touche pas ou alors toujours de la même façon. Je vais me déshabiller, me laver parfois, et je me dis ahhh!* » (Nathalie)

« *J'ai le droit de d'avoir du plaisir sexuel et de me masturber pour être content et mieux agir dans ma vie quotidienne.* […] *Je pense que le plaisir sexuel et la masturbation influence l'humeur des gens, la manière dont ils se sentent sur le plan personnel et tout ça.* » (Gerardo)

« J'ai le droit d'avoir du plaisir en me masturbant parce que je pense qu'on a tous le droit de profiter pleinement de la sexualité et la masturbation c'est une des manières d'en profiter. Personnellement […] je peux être de mauvais poil, avoir envie et ça me fait du bien, ou être de bonne humeur et avoir envie et c'est encore mieux ! » (León)

« La masturbation c'est comme une capacité de t'aimer toi-même, [parce que] si on a une relation sentimentale avec quelqu'un d'autre, on peut aussi bien avoir une relation sentimentale avec soi-même, et compléter comme ça la sexualité avec la masturbation. » (Benjamín)

« Pour moi la masturbation c'est pas la substitution d'une chose par une autre, du genre : « comme je peux pas avoir de relation sexuelle avec quelqu'un, je me masturbe », non. Pour moi [l'autoérotisme] c'est une pratique quotidienne de plaisir, que j'aie ou pas de relation avec quelqu'un d'autre. […] Pour moi c'est comme un bien de première nécessité, non ? comme manger, dormir, s'amuser, tout ça. » (Miguel)

« La masturbation je vois ça d'abord comme une manière de se connaître soi-même, et après quand tu te connais, tu t'explores et ça te plaît, tu te fais plaisir, aussi bien pour les hommes que pour les femmes. J'ai le droit de me masturber pour me connaître et me faire plaisir. Chacun a ses goûts, ses besoins. » (Melissa)

« La masturbation c'est un peu comme quand tu tires les cartes de Tarot : tu te détends, tu crées une ambiance propice et tu te touches partout, pas seulement le sexe, tout ce qui est à ta portée, quoi. C'est comme une redécouverte, une manière de me retrouver comme ça "shuif". » (Christian)

« *C'est quelque chose que, heu, en fait je sais pas comment* [le dire]. […]. *C'est comme quand t'as faim,* […] *ça dépend des besoins que t'as. C'est comme le besoin de manger parce que le corps te le demande.* […] *je crois que la sexualité en fait c'est un besoin physique.* » (Ricardo)

« *La masturbation c'est une autre manière de satisfaire le besoin sexuel* […]. *Moi je vois pas ça comme un dernier recours, mais comme une opportunité.* […] *La masturbation ça te déstresse énormément, c'est trop bon.* […] *Je crois qu'en*

fait les hommes et les femmes cherchent la même chose, se détendre, […] *je crois qu'ils sentent la même chose, qu'ils arrivent à se détendre comme ça.* »

« *Je me masturbe pour me donner du plaisir, et ça implique un contrôle de mon corps, mais en fait le contrôle c'est plutôt quand t'arrêtes de le faire* […], *t'essaye de te contrôler en arrêtant de te masturber* […] *La masturbation c'est très important*. »(Luis)

« *Pour moi la masturbation c'est un complément de ma vie sexuelle partagée* […] *En me masturbant j'ai appris à savoir dans quel état je suis, ce dont j'ai besoin, pourquoi je cherche un type de plaisir à un moment donné, et des fois je me vois essayer de retrouver le même genre de plaisir avec un homme mais je sens pas la même chose* […] *Le sexe c'est vachement important pour moi, et même quand c'est pas avec quelqu'un d'autre, c'est aussi merveilleux toute seule […].* » (Alicia)

« *Le droit de se masturber c'est un idéal,* […] *d'abord c'est se connaître soi-même, son plaisir, son sexe, la manière de jouir,* […] *avant de pouvoir le partager avec une autre personne. Je pense que l'un va pas sans l'autre.* »(Guillaume)

« *Ce que je peux dire, c'est que me masturber me donne une grande satisfaction personnelle qui maintient mon appétit sexuel,* […] *je crois que la masturbation vient compléter et d'une très belle manière les besoins sexuels d'un couple.* » (Irina)

En termes plus généraux, il s'agit de la reconnaissance de l'expérience corporelle « abjecte » en tant qu'affirmation subjective en tension esthétique avec le biopouvoir qui la considère comme abjecte. Car le sujet social ne peut aspirer à la construction sociale de sa liberté et d'une certaine autonomie qu'avec l'affirmation subjective d'une identité propre, qui lui a été niée à sa naissance afin de lui imposer l'identité hétérosexuelle et binaire assignée par la culture cognitive des sociétés occidentales, où l'usage du corps est limité à la reproduction des différences phallocentriques. La délégitimation de la corporalité en tant que forme cognitive est le produit d'une construction sociale de la personne en tant que *sujet social*, une construction qui induit un certain fonctionnement de l'individu au sein du groupe, visant à reproduire un ordre social régentant les fonctions corporelles et sexuelles des membres de la société en question, et dictant les interdits et la réprobation de certaines pratiques sexuelles considérées comme abjectes parce qu'elles ne conviennent pas aux groupes sociaux favorisés par cet ordre social.

C'est lorsque le sujet social connaît le plaisir sexuel – que ce soit en solitaire ou en compagnie de quelqu'un d'autre – et qu'il reconnaît sa capacité de créer ce plaisir à travers l'autoérotisme, qu'il est en mesure de construire son autonomie – vis-à-vis de la culture cognitive qui le rejette – à partir de l'affirmation subjective de son intimité sexuelle, grâce à l'appropriation de son corps qui devient sa première autreté au sein d'une société où dominent les paradigmes épistémologiques phallocentriques. Une autreté car bien que la corporalité en tant que capacité cognitive de son corps lui appartienne dès la naissance, elle lui a été ôtée par la

soumission à un ordre social lui interdisant de connaître ce corps de plaisir et de se connaître lui-même en tant que *sujet de désir* et *sujet historique*, une connaissance à laquelle il est pourtant en droit de prétendre légitimement, malgré les discours des institutions sociales qui régentent l'ordre social en fonction de leurs intérêts. Or ces intérêts reposent sur des connaissances scientifiques, laïques ou religieuses diffusées par des discours phallocentriques institutionnalisés par des États, des religions et d'autres styles cognitifs qui n'ont cessé au fil de l'histoire de la pensée occidentale de reproduire les paradigmes phallocentriques (p. binaire-hétérosexuel, p. anthropocentrique-bestial et p. scientifique rationaliste) ; il s'agit de croyances et de dogmes visant à décorporaliser le sujet, comme c'est le cas dans les sociétés patriarcales. La reconnaissance de son propre corps en tant qu'altérité corporelle repose sur la reconnaissance des pulsions primaires qui ont besoin d'exister. C'est pourquoi je décris cette altérité corporelle dans la construction du *moi* comme la nécessité d'une existence du corps pour que puisse exister le *propre moi*, à travers la formule suivante : « Je suis si mon corps est ».

Tous les participants de l'Œuvre multiorgasmique collective ont identifié sous différentes formes une répression sociale du langage du corps, du plaisir sexuel, des corporalités abjectes d'affirmation subjective et de la reconnaissance des capacités et des besoins du corps durant leur enfance et leur adolescence. J'ai donc demandé aux participants de me raconter les anecdotes biographiques dont ils avaient gardé le souvenir et qui révélaient une censure concernant les sujets sexuels et leur corporalité, datant aussi bien de leur enfance que de leur adolescence, de la jeunesse et même dans certains cas de l'âge adulte.

La reconnaissance des participants en tant que *sujets de désir* leur a permis d'envisager une définition bidimensionnelle de la sexualité humaine, en tant que construction sociale composée d'un aspect subjectif (physiologique et biologique difficile à nommer), et d'un aspect culturel ; une construction au sein de laquelle les aspects subjectifs sont considérés comme inférieurs ou « extérieurs constitutifs », et les individus jouant le rôle d'agents reproducteurs guidés par une fausse conscience subjective. De sorte que la deuxième altérité reconnue chez les participants de l'Œuvre multiorgasmique collective a été celle de l'altérité historico-biographique présente dans la construction sociale de leur identité sexuelle, que l'on a observée chez la plupart des participants (hétérosexuels, bisexuels et homosexuels) sous la forme d'une *conscience de l'oppression* des représentants des catégories défavorisées par les discours institutionnels du biopouvoir hégémonique. Cette altérité repose parfois sur un processus de recouvrement de la mémoire et de souvenirs rétrospectifs de leur histoire personnelle et de leur vie. Elle correspond à une prise de conscience du participant en tant que *sujet historique* qui reconnaît psychologiquement que l'inhibition de sa participation subjective corporelle au sein du processus de production identitaire est le fruit d'une construction sociale d'exclusion de la différence au nom de l'hétérosexualité ou du paramètre de la bestialité corporelle phallocentrique.

Pratiquement tous les participants de l'Œuvre multiorgasmique collective ont reconnu leur altérité socio-biographique (« Je suis parce que je participe subjectivement à la construction sociale », c'est-à-dire « Je suis si l'autre est » ou « J'ai des droits humains si tu as les mêmes droits » (l'identité poïétique de *sujet*

historique)) avant d'avoir participé à cette œuvre ou à l'occasion d'une expérience qui leur a permis de prendre conscience de leur identité en tant que *sujets historiques.* L'affirmation subjective des individus en tant que *sujets historiques* est une manifestation poïético-sexuelle susceptible de renforcer le lien social de l'individu au-delà de la répression de ses besoins sexuels. Je me réfère ici à la reconnaissance de la part des participants de leur besoin de se sentir créateur ou coparticipants à la création de leurs droits sexuels en tant que droits humains des autres :

> « *Je vois aussi des besoins sexuels dans ce que je ressens pour les autres, leur sexualité ; comme par exemple la paternité ou la maternité* […] [Je pourrais satisfaire] *mon besoin de paternité avec une adoption par exemple,* […] *sans forcément avoir à fonder une famille. Je crois que la sexualité c'est quelque chose de merveilleux, de très beau, que c'est le moteur de notre vie, mais que quand on agresse l'autre, que ce soit à travers la discrimination, l'abus ou le harcèlement sexuel, ça devient quelque chose de dangereux et de nuisible. Voilà pourquoi je pense qu'il faut promouvoir les droits sexuels – comme le droit au plaisir sexuel – auprès des gouvernements, des associations, des familles, des universités, pour éviter ce genre de choses.* » (León)

La deuxième altérité corporelle a été fort bien décrite par la pensée critique de Franz Hinkelammert (2005, 2007 et 2008), comme étant la valeur éthique essentielle à partir de laquelle tout ordre social respectueux des droits humains se doit de construite le *sujet social*, afin que celui-ci ne soit jamais humilié, asservi, ni méprisé au sein des relations sociales qui le construisent. La pensée critique de Hinkelammert pourrait être résumée par cette formule : « Je suis si tu es ». De cette altérité découle la reconnaissance humaine du sujet social en rapport avec l'autreté sociale ; les deux sexualités, celle du sujet réflexif et celle de son autreté, étant enchaînées l'une à l'autre ; or le *sujet de droit* doit être conçu comme un *sujet corporel avec des besoins*, un sujet qui a des capacités et des besoins sexuels, et qui a par conséquent des droits sexuels.

Quoi qu'il en soit, certains volontaires ont montré qu'ils reconnaissaient de manière concrète – et pas seulement verbale – la troisième altérité (« Je suis poïétiquement un mouvement esthétique subjectif et historique », « Je revitalise le *sujet esthétique* qui est un mouvement esthétique de l'histoire ») en décidant de participer à l'Œuvre multiorgasmique collective et d'offrir leur témoignage physique et oral afin de défendre le droit au plaisir sexuel et à l'autoérotisme, non seulement comme un droit individuel mais aussi comme un droit humain et collectif indéfini et inachevé, s'identifiant ainsi à des sujets sociaux ayant des besoins corporels et sexuels en constante évolution et transformation, comme tous les êtres humains :

> « *Avoir une capacité c'est avoir les armes nécessaires pour faire une action* […]. *Mes capacités sexuelles sont liées à ma liberté d'expression sur la sexualité. Cette liberté me rend capable de beaucoup de choses ; entre autres, d'avoir une relation émotionnelle et intime avec plusieurs personnes à la fois et indépendamment du sexe de ces personnes. Je peux aussi parler librement de mon intimité et même peut-être d'une certaine manière éduquer les gens*, *par exemple* […]. *Je crois qu'à partir du moment où j'ai reconnu mes préférences*

sexuelles, je suis passé par une étape, bon, normalement on passe par une étape dans ce genre de cas, par exemple, je suis bisexuel, non ? Hé bien quand je le reconnais, je reconnais d'abord que je suis gay, ensuite je reviens en arrière et je reconnais que je suis bi. Je reconnais mes préférences sexuelles en tant que bi et je commence à vouloir partager, je sens se développer en moi cette capacité et ce besoin de m'exprimer sexuellement et cette liberté d'exercer mes préférences sexuelles comme je l'entends. […] *En fait tout ça est lié, les deux choses sont arrivées en même temps. C'est-à-dire qu'avant, il y avait une certaine répression vis-à-vis de ce que j'exprimais de ma sexualité, de la part des autres, pas personnellement.* […] *Avec la masturbation, j'avais aucun problème, je pouvais le faire quand et où je voulais.* […] *Quand je dis que je veux partager, en même temps je reconnais ces préférences qui sont les miennes et je ressens le besoin de m'exprimer sexuellement, et cette liberté d'avoir ces préférences. La découverte de mes préférences sexuelles m'a plongé dans une certaine confusion, ça a pas été très agréable, non, ça a vraiment pas été facile, parce que ça a été une perte totale de contrôle et une confusion totale. Mais à partir du moment où je l'ai reconnu, ça a été comme une autre découverte, celle de ma capacité à m'exprimer sexuellement avec d'autres personnes* […]*. Tu peux dire ce qui te plaît, ce qui te plaît pas, quand ça te plaît, comment ça te plaît, à quel moment ça te plaît, si ça te plaît avec moi ou pas… Je veux dire, c'est quand la possibilité de ce dialogue existe, je crois, qu'on peut reconnaître la liberté de l'expression sexuelle parce que quand cette possibilité existe pas, ça limite énormément.* » (Miguel)

« Par exemple pour l'expérience je me suis masturbée mais je n'y arrivais pas comme d'habitude, d'habitude la route dont tu parles, je la connais elle est presque directe, celle que je connais depuis l'enfance elle a évolué mais c'est aujourd'hui que je sens qu'il y a d'autres envies […], tu vois ? Les parties que je te décris je les découvre presque. Je les connais mais on dirait que j'ai plus envie de la même chose, de me caresser ou de me faire caresser en prenant le même chemin et donc jusqu'à maintenant la route que je prenais c'était : d'abord la bouche si je suis avec quelqu'un, il me prend, me caresse les seins, le sexe […] et c'est tout [...]. Alors que ces autres parties je les ai découvertes en dehors du rapport sexuel, dans des liens amicaux ou sensuels mais pas forcément […]. J'ai pas d'expérience avec des filles mais ça peut être une amie qui me dit : « Oh Nathalie… » et là, ça me fait comme des petites bulles dans ma tête, comme quand je fais un câlin à un copain ou à une copine et ça fait comme une ouverture et cette ouverture je la connais pas vraiment. […]. Donc, aujourd'hui quand tu me demandes quels sont les endroits les plus sensibles, ben je les ai pas forcément découverts dans une relation sexuelle ou en me masturbant, je les ai découverts de différentes façons, ça peut être dans l'herbe, me rendre compte que j'adore que l'herbe soit surtout à ce niveau-là tu vois… (Nathalie se touche l'intérieur des jambes) ; […] la peau de mon visage, les joues, la peau ici […] et si on me touche c'est encore mieux […]; ma nuque, mon cou, la peau est tellement fine, ça me fait respirer donc je sais que je suis à un endroit juste chez moi. […]." (Nathalie).

La troisième altérité corporelle est une négation esthétique de l'affirmation subjective, ainsi qu'une dialectique esthétique entre la reconnaissance de ses

propres capacités et besoins sexuels en tant qu'affirmation subjective ou au niveau philosophico-politique, autrement dit une dialectique négative entre le personnel et le politique, et entre la poïétique subjective et la construction sociale, générant n mouvement de contradiction et de tension esthétique entre ces niveaux et la sédentarisation épistémologique des formes poïétiques subjectives annulées par le sujet social hétéronome vis-à-vis du biopouvoir hégémonique. La reconnaissance de cette altérité revitalise le mouvement esthétique des autres reconnaissances et revitalise évidemment le sujet esthétique.

Le sujet esthétique est un sujet critique, davantage qu'un sujet rebelle. Les actions du sujet corporellement rebelle sont des actions critiques potentiellement esthétiques mais elles ne deviennent esthétiquement critiques que lorsqu'il revitalise le mouvement de tension esthétique entre les dimensions personnelle et politique ; l'affirmation subjective équivaut à une critique (négation) esthétique de « soi-même » en tant que classe et en tant que catégorie philosophique ; après quoi il convient de nier esthétiquement la critique avec l'autocritique de ses formes poïétiques.

Le principe d'altérité du biocriticisme est étroitement lié à la loi de mouvement esthétique de l'art biocritique, c'est-à-dire à la contradiction inhérente à l'art et à l'indispensable présence de la dialectique négative en tant que manière de faire de l'art, d'être une œuvre d'art, d'être un sujet esthétique et de vivre une expérience esthétique découlant de ce criticisme. De sorte que toute critique esthétique corporalisée envers le biopouvoir phallocentrique, en plus de se nourrir de la contradiction esthétique entre l'affirmation subjective du sujet social en tant que *sujet de désir* et *sujet historique*, se doit de continuer à rechercher cette contradiction esthétique y compris vis-à-vis d'elle-même, afin d'éviter de sombrer dans la sédentarisation. En termes littéraires, toute critique vécue comme une œuvre d'art par un sujet esthétique, toute expérience véritablement esthétique recherchera la tragédie avant d'être séduite par le charme idéal de l'ineffabilité et de la vie éternelle de cette critique. Car toute critique, toute œuvre, toute existence du sujet esthétique ou de l'expérience esthétique doit muter esthétiquement à travers la tragédie avant que cette mutation ne soit irrémédiablement annulée par le devenir même de l'existence. Cette transformation de volontaires en sujets critiques et de ceux-ci en sujets esthétiques a été vécue par les participants lorsqu'ils se sont masturbés afin de construire une réponse sexuelle, un orgasme et un témoignage de cet orgasme en tant que matériel artistique, avec l'intention biocritique esthético-politique de critiquer les discours légitimateurs des paradigmes phallocentriques. Les volontaires eux-mêmes le reconnaissent d'ailleurs en ces termes.

***Principe matérialiste-historique* dans l'expérience esthétique du volontaire de l'Œuvre multiorgasmique.** Le principe historico-dialectique représente pour tout criticisme la reconnaissance de la construction socio-historique de ce qui dérange et/ou qui est critiqué pour son existence. En ce qui concerne le *sujet esthétique* de l'Œuvre multiorgasmique collective, il convient de souligner que le principe historico-dialectique représente essentiellement la reconnaissance de la *construction sociale de l'identification de la culture cognitive du sujet social aux*

paradigmes épistémologiques du phallocentrisme ; il s'agit de la reconnaissance du fait que son *moi* sexuel est déterminé dimensionnellement par la culture du biopouvoir hégémonique.

Chez les participants de l'Œuvre multiorgasmique collective, le principe historico-dialectique s'exprime de manière plus évidente au cours de l'entretien, lorsqu'ils reconnaissent et évoquent les besoins sexuels qu'ils ont éprouvés au cours de leur vie. Et tout particulièrement lorsqu'ils parviennent à identifier l'autoérotisme non seulement comme une méthode d'auto-connaissance au cours de leur histoire personnelle, mais aussi comme un droit humain. Ce principe implique et représente chez le *sujet esthétique* de l'Œuvre multiorgasmique collective la reconnaissance de soi-même comme un sujet de droit, lié en tant qu'être humain et corporel aux autres sujets sociaux, lorsqu'après avoir reconnu sa capacité critique corporelle, il reconnaît ses besoins sexuels comme des capacités sexuelles et comme des droits humains, et que cette reconnaissance lui permet de relier la dimension humaine à la dimension sociale, la dimension personnelle et intime à la dimension collective et politique de l'autreté sociale, à l'altérité humaine qui découle de l'altérité du plaisir sexuel.

Or, parmi les 41 participants de l'Œuvre multiorgasmique collective, quels sont ceux qui ont reconnu la construction sociale et culturelle de leur corps et de leur sexualité identifiés à une économie sexuelle excluante? Tous, absolument tous : lesbiennes, homosexuels, bisexuels et hétérosexuels ont reconnu la capacité cognitive qu'impliquait le fait de toucher de leur propre corps, une capacité dévaluée par l'éducation reçue, ou réprouvée par la culture et le contexte social au sein duquel ils ont grandi. Au cours de l'entretien, les participants ont expressément identifié quatre sources principales de socialisation au cours de leur enfance et de leur adolescence : le noyau familial (l'Église à travers ce noyau), l'école, les amis et les médias. Pour la quasi-totalité des participants, l'influence de la famille dans la construction de leur sexualité a essentiellement consisté à éviter ce sujet de conversation, ou à en faire un sujet de honte et de rejet non verbal. Pour sa part, l'école, en tant que source socialisatrice, transmet avant tout l'image d'une sexualité reproductive, et ce dès le primaire ; à partir du secondaire, à l'image de cette sexualité reproductive s'ajoute la notion de risques physiques, et de maladies sexuelles souvent mortelles. Les participants ont ainsi mentionné le fait que la peur du SIDA véhiculée par l'éducation sexuelle reçue durant leur adolescence avait influencé leur *moi* sexuel en leur transmettant la vision d'une sexualité potentiellement mortelle, ou menacée les maladies sexuellement transmissibles. Par ailleurs, pratiquement tous les participants identifiées durant l'enfance et l'adolescence à des garçons ont désigné les amis d'enfance et d'adolescence comme la source d'information la plus révélatrice sur la sexualité du plaisir, car c'est en discutant avec leurs amis que les enfants et les adolescents se socialisent et prennent connaissance d'une sexualité du plaisir. C'est donc naturellement le milieu des amis et des camarades de classe qui permet et encourage la corporalisation du plaisir sexuel à travers l'autoérotisme en tant qu'expérience cognitive. C'est également à travers cette source socialisatrice que les participants entrent en contact avec la pornographie, par le biais de films, de photographies, de revues et de l'Internet, ce qui est perçu comme une activité ludique, de divertissement et de socialisation. Chez les garçons, le fait de partager de

l'information sur la sexualité apporte des éléments importants dans la construction du *moi* sexuel masculin : une personnalité capable de contradiction, basée sur l'audace et le courage d'aborder les sujets sexuels, l'audace de recueillir et de partager de l'information documentaire sur ces sujets, et le courage de se réunir afin d'en parler :

> *« Tu sais pas trop pourquoi tu commences à te toucher ;* […] *D'un côté il y a l'influence de tes amis, qui te disent qu'il faut que tu t'y mettes et tout et tout, mais il y a aussi une partie répressive, tu commences à entendre des commentaires, une série de mythes sur ce qui peut t'arriver si tu te masturbes* […] *D'un côté t'entends toute la désinformation exagérée et fausse de tes amis qui te disent toutes sortes de choses pour te motiver, et de l'autre il y a une série de blagues, de commentaires moralisateurs qui vont dans l'autre sens* [celui de la répression]. *Et tout ça vient se mélanger au cocktail d'hormones de l'étape que tu traverses. Alors tu comprends pourquoi c'est si terrible, l'adolescence.* » (Témoignage de l'Œuvre multiorgasmique)

> *« C'est quelque chose qui t'est exigé socialement, par tes amis.* […] *T'es un enfant si t'as pas eu une expérience sexuelle.* […][Ce premier contact sexuel-génital avec une autre personne] *c'est ce sentiment d'appartenance, dont je te parle, du partage.* » (Témoignage de l'Œuvre multiorgasmique)

> « *Quand j'étais gamin, je pensais pas au « sexe »* […] *En tout cas, je ressentais pas le désir.* […] *Je crois que c'est pour des raisons à la fois sociales et physiques, j'ai commencé à voir que de plus en plus de copains avaient des relations et* [je me suis dit] *: « Je vais pas rester en rade ». Mais c'était surtout par rapport à la question des relations sexuelles, pas juste des pelotages et tout ça, l'idée c'était surtout de pas rester en rade au niveau des relations, de suivre le processus d'évolution* […] *et il y avait aussi la pression de mon cercle d'amis.* » (Christian)

> « *Moi, ma première masturbation je crois que c'était à quinze ans, ou douze, je sais plus, quelque chose comme ça. Entre douze et quinze ans, je m'en rappelle pas vraiment. Mais en fait je savais pas comment m'y prendre ; mes amis me disaient : « regarde, fais comme ça ».* […] *Mais je savais pas comment conclure, je savais pas et je me disais : « putain, c'est énervant ». Je veux dire, le fait de pas arriver à conclure, quoi. Ça durait un moment et après c'était : « bon, et alors ? », « ça y est, je me suis encore énervé et je sens plus rien, je bande et tout, mais je sens rien », que je me disais. Peut-être parce que je savais pas comment, ou que je le faisais pas avec la même émotion que les autres qui l'avaient senti, je sais pas. Je veux dire, ça allait pas loin, jusqu'à ce qu'un jour après deux ou trois essais, la troisième fois je me suis dit : « hé ben voilà ! », après, la première fois que j'ai senti l'orgasme, je me suis dit : « bon, ben maintenant je sais ce que je dois faire ».* […] *En fait c'étaient des gosses et ils arrivaient pas vraiment à m'expliquer ce qu'ils sentaient. C'était comme une compétition, on se disait « et toi, combien de fois par jour ?* » (Ricardo)

> « *Le premier qui m'a parlé de l'orgasme c'est un copain, et tout de suite ma réaction ça a été : « je te crois pas ». Et lui il me disait : « mais si, puisque je te dis que je le fais, c'est trop bon, touche-toi ». Curieusement, entre nous ça a*

commencé comme un conseil, comme on recommanderait un bon film : « vas-y », « tu devrais aller le voir ». Ça commence comme ça: « te prive pas de ça », et d'une certaine manière tu te dis : « ok c'est bon, je vais le faire » parce que d'une certaine manière on te l'a bien recommandé. » (Jorge)

Pour ce qui est des filles, si certaines d'entre elles ont eu l'occasion de partager et de discuter de sujets sexuels liés au plaisir, ou d'échanger entre elles des informations documentaires ou des expériences sur la masturbation et la pornographie, par exemple, il ne s'agit que de cas isolés, qui prennent très rarement la forme d'activité ludique de socialisation.

« *À l'école ça a été ça, les copains et les copines savaient que les hommes se masturbent car tout le monde sait que les hommes se masturbent ; mais personne mentionne par exemple le fait qu'une femme aussi peut se masturber. »* (Melissa)

« *Je savais bien que* [le sexe] *c'est quelque chose dont les gens ont besoin, mais je me disais : « Bon, jusqu'à maintenant c'est quelque chose dont je peux me passer »* […], *ça a commencé à m'intriguer parce qu'au Lycée j'avais une amie très précoce* […] *Elle savait tout l'ABC du sexe, je pouvais parler de tout ça avec elle.* […] *Elle avait déjà eu des expériences avec plein de garçons et moi pas. Et sans lui dire que j'avais pas encore eu ma première expérience, j'ai commencé à me renseigner dans les livres, à demander à mes autres amies et j'ai commencé à me dire : « Ben dis donc ! ça a l'air drôlement intéressant comme expérience.* » (Angela)

« […] je me souviens que mon frère m'avait dit : « tu sais ce que c'est, ça ? » (en faisant le geste de se masturber) et moi je lui ai dit : « qu'est-ce que c'est ? » et lui : « hé ben c'est ça… » (Alicia reproduit la mimique de son frère en imitant avec ses doigts un orifice dans lequel elle introduit les doigts de l'autre main en un va et vient suggestif, et se met à rire) […] *Alors un jour au collège et j'ai fait le geste devant mes copines. Le bruit a couru dans toute la classe et toutes les filles se retournaient et s'amusaient à le faire* (Elle refait le geste du coït avec ses mains et sourit). [Après] *je me suis découverte moi-même, j'ai commencé à me toucher et j'ai eu une drôle de sensation* (Alicia imite avec sa main un coup de hache coupant l'autre main). *Évidemment au début j'ai adoré ça, mais ensuite j'ai eu comme un choc terrible en pensant à ce qu'était supposé être « une fille bien », à ce que disait l'Église. Et par rapport à ça je devais être rien de moins qu'une « grosse cochonne » et en plus je pouvais plus me confesser. Comment dire tout ça à un curé ?* […] *Il m'a fallu beaucoup de temps avant que je puisse en parler avec quelqu'un, en fait jusqu'au lycée. Au lycée j'ai été capable d'en parler avec une fille qui sentait la même chose, et on s'est dit : « ça peut plus durer ! », « ce truc-là, il faut en parler ». On devait avoir à peu près quatorze ans… En tout cas mes amies au début elles faisaient mine d'être scandalisées.* » (Alicia)

On peut observer à travers ces témoignages une différenciation hétérosexuelle entre la socialisation des filles et celle des garçons, dans la mesure où chez ces derniers, l'initiation corporelle génitalisée au plaisir sexuel à travers la

connaissance de leur propre corps est une initiation poïétique collective, partagée, qui fait l'objet de discussions et se pratique même parfois de manière collective, reproduisant l'appropriation corporelle de l'enfant en un rituel de « fraternité » de genre, d'intégration à une collectivité masculine. Il n'en va pas de même avec les filles, chez qui on observe une discrimination, une répression ou une réprobation de celles qui osent pratiquer l'autoérotisme ou partager cette expérience personnelle avec des amies. Les échanges autour de la sexualité sont le plus souvent des discussions intimes entre deux amies et non au sein d'un groupe ; les relations sexuelles et l'autoérotisme, loin d'être valorisés en tant que pratiques féminisantes, sont au contraire perçus comme des pratiques honteuses aussi bien pour soi-même que pour les autres, en une reproduction des formes poïétiques d'enculturation durant l'enfance de la différenciation phallocentrique du paramètre de bestialité. Il est par ailleurs intéressant de souligner que les pratiques d'initiation sexuelle des garçons supposent une vision plus tolérante et un assouplissement du paramètre original de bestialité, lequel considère les appétits charnels comme des éléments abjects également chez les garçons, chez qui le risque de bestialité potentielle doit être contrôlé individuellement et de manière rationnelle. Cela dit, ces pratiques d'initiation ou de masculinisation génitalisée, corporalisée, et de discussion collective, s'inscrivent dans la lignée de la pensée des différenciations et oppositions binaires phallogocentriques, tandis que le silence autour du thème de l'autoérotisme féminin correspond aux aspects passifs attribués à la féminité par cette même pensée phallogocentrique hégémonique au sein des sociétés occidentales de la modernité tardive, telles que les sociétés française et mexicaine.

À cette différence en matière de socialisation, il convient d'ajouter le fait que tous les participants ont affirmé n'avoir entendu parler de la masturbation féminine dans aucun des contextes ni par aucune des sources de socialisation mentionnées, tandis que la masturbation masculine était sinon encouragée, au moins reconnue dans les milieux scolaires et par les moyens de communication et de socialisation prédominants au cours de l'enfance et de l'adolescence, et notamment par la pornographie. Toutefois, la pornographie échangée clandestinement ne constitue pas la seule source de socialisation à laquelle les enfants et les adolescents aient accès : on peut également mentionner par exemple les émissions érotiques à la télévision ou même la présence de documents ou d'information pornographique dans le milieu familial.

Dans ces derniers cas, les éléments présents dans le foyer familial de l'enfant ou de l'adolescent confrontent évidemment leur capacité socialisatrice avec le milieu familial, car leur présence reste clandestine, cachée, niée, réprouvée, tandis que les émissions érotiques sont censurées par les parents. Et lorsque cette censure est imposée, elle est accompagnée d'un silence, d'une absence d'explication de la part des censeurs, qui contribue au rejet de la sexualité en tant que sujet de discussion au sein du milieu familial ou du moins en présence des membres de la famille représentants de l'autorité. Quant aux échanges de pornographie au sein du milieu familial entre membres de hiérarchie équivalente, par exemple entre frères, ils prennent souvent la forme de troc, sur fond de complicité la plupart du temps implicite ou non énoncée.

« *Pendant la puberté* […] *même si ton père est le dernier des puritains tu cherches la manière de rompre avec tout ça. C'est là que tu commences à entrer dans un cercle d'amis, parce qu'avant ça les premières fois c'est plutôt dans le cadre familial, quand tu trouves un film dans la chambre de ton frère et que tu le regardes ; un autre ami pique une revue porno à son frère, il l'amène à l'école et te la prête ; des fois on allait en petits groupes chez le marchand de journaux pour essayer de lui acheter quelque chose ; et même s'il était évident qu'on y arriverait pas avec notre uniforme du secondaire, on tentait quand même le coup ; et quand ton père te surprenait avec ce genre de choses, tu te faisais engueuler* […] *Quand tu te faisais pincer, d'abord tu te sentais coupable, mais après tu le rationalisais pendant une ou deux heures et puis tu t'arrangeais pour trouver une méthode pour pas te faire attraper, je me rappelle que je prenais des films pour enfants, et je mettais le film dans une jaquette de Mickey Mouse, comme ça personne dans la maison allait le regarder, ou je changeais l'étiquette comme si c'était un documentaire, c'est-à-dire je mettais les trucs les plus ennuyants pour que mes parents les cherchent pas. Et avec mes frangins, c'était comme un système de mensonge partagé : tu trouvais quelque chose dans sa chambre, tu le piquais, et lui il disait rien de peur de se faire pincer , il allait jamais dire « Maman, t'as pas vu le film porno que j'avais laissé sur mon lit ? », on savait très bien tous les deux que je lui avais piqué* […] *ce que je veux dire par « mensonge partagé », c'est que ton frère attendais que tu t'en ailles, il rentrait dans ta chambre et prenait ce que t'avais, on était des sortes de distributeurs hypocrites parce que personne disait rien, même que si ma mère m'engueulait, il se mettait du côté de mes parents à m'accuser, mais moi je disais rien parce que si je l'accusais, en même temps j'accusais mon fournisseur.* » (Benjamín)

« [Quand j'ai entendu parler de masturbation pour la première fois] *je devais avoir huit ans* […] [je me souviens que] *vers les douze ans, un copain s'était procuré une revue « Regarde ce que j'ai piqué à mon frère » et on se mettait à regarder ; hé, prête-là moi, et une fois dans l'intimité on se frottait, enfin, moi personnellement je me frottais.* » (Jorge)

« *À dix ans, je parlais de ces sujets avec des amis plus grands qui allaient voir des films porno. Moi j'y allais pas parce que j'étais mineur et on me laissait pas entrer, mais les copains plus âgés de quinze ou seize ans nous racontaient aux plus jeunes ce qu'ils voyaient et ce que d'autres frères leurs disaient. En fait, c'était du bouche à oreille, quoi.* » *(Témoignage de l'Œuvre multiorgasmique)*

« Ouais, [l'expérience de la masturbation a plutôt rapport avec le contexte privé de la maison familiale qu'avec celui de l'école ou des amis], *tout à fait. Mais on parlait avec des amis, vers treize ou quatorze ans. Les conversations c'était plutôt parce qu'on draguait des filles quand on était jeunes, donc on sortait avec des filles, des fois on allait chez elles, des fois chez un ami* […] *donc on avait des contacts avec des filles et on parlait beaucoup.* [Surtout] *avec un ami,* [par exemple] *« de cette fille-là », « est-ce que tu crois queeee, on va faire l'amour avec elle », ou « est-ce que tu crois que… ». Non,* [Les limites pour parler du sujet je les perçois plutôt à la télé], *c'est la télé qui dit ça. En regardant la télé, des fois il y une scène ou il y a un film porno qu'on coupe. Je*

> *pense que ceux qui montrent les limites*, [Et qui coupent?] *c'est les parents, peut-être vers quatorze quinze ans, quelque chose comme ça- […] il y a des moments où tu sais qu'il y a une scène de film ou trop violente ou trop sexuelle ou érotique et on coupe, la télé est coupée, on change de chaîne.* [Mais], *on parle pas beaucoup, dans la famille on parle pas beaucoup de ça.* […] *Avec des amis, oui, on parle de ça, oui*. » (Guillaume)

En ce qui concerne la masturbation en tant qu'expression de ce besoin de connaissance sexuelle, chez pratiquement tous les garçons, la première expérience masturbatoire est née d'une volonté de connaissance sexuelle inspirée par un groupe d'amis. Dans tous les cas, les amis d'enfance ou d'adolescence leur ont conseillé de découvrir et d'expérimenter l'autoérotisme. En revanche, les participants – hommes et femmes, hétérosexuels, homosexuels, lesbiennes et bisexuels – ont affirmé ne pas avoir entendu parler de l'autoérotisme féminin avant l'âge adulte, et dans les cas où ils ont eu connaissance de cette pratique chez la femme, cela a été sous la forme d'une information informelle, provenant à nouveau de connaissances ou d'amis d'enfance et/ou d'adolescence.

Tous les participants de sexe masculin ont participé en tant que socialisateurs et ont été socialisés par le discours de leurs amis d'enfance ; ils partageaient avec eux des informations sur la sexualité, l'érotisme et le plaisir sexuel, sous la forme de conversations, de récits, d'anecdotes et même de jeux tournant autour de leur corporalité. Tandis que les filles n'avaient de contact avec la corporalité du plaisir masculin ou féminin qu'en tant qu'observatrices du plaisir des garçons, et dans les cas de discussions entre filles ou adolescentes, leur rôle consistait essentiellement à raconter ou écouter des histoires qu'elles avaient entendu, et très rarement à raconter les expériences qu'elles avaient vécues à travers leur propre corporalité du plaisir.

> « *Mais il m'a fallu beaucoup de temps avant que je puisse en parler avec quelqu'un, en fait jusqu'au lycée.* […] *En tout cas mes amies au début elles faisaient mine d'être scandalisées mais avec le temps, avec les années, petit à petit, tout doucement, elles ont fini par admettre qu'elles aussi, elles se masturbaient : une depuis qu'elle avait neuf ans, l'autre je sais plus comment* […] *Mais au début ça a été un scandale.* » (Alicia)

Or il est fort probable que cette participation active des garçons dans la construction sociale de la sexualité de leur congénères contribue à la consolidation d'une certaine solidarité de genre, qui expliquerait l'existence à l'âge adulte d'une poïétique politique d'affirmation collective entre « égaux » (masculins) chez les hommes et d'affirmation intime plutôt que d'affirmation collective chez les femmes. Sans doute s'agit-il là d'un autre effet néfaste du système patriarcal phallocentrique sur le tissu social, au sein duquel on peut observer le processus de production esthétique des identités sexuelles potentiellement esthétiques considérées comme inférieures ou exclues de l'économie hétérosexuelle (femmes et identités LGBTTTI), dont le corps et les corporalités sont considérées comme abjectes, soulignant ainsi le processus de co-poïésis des « identités propres » en tant que processus qui commence avec l'affirmation subjective des individus en tant que *sujets de désir,* et se poursuit avec leur affirmation subjective en tant que *sujets historiques* (sujets co-poïétisateurs de leur propre identité).

Par ailleurs, pratiquement tous les participants de sexe masculin, homosexuels, bisexuels ou hétérosexuels ont affirmé avoir puisé l'essentiel de leur information sexuelle dans des films pornographiques et parmi les amis de leur âge entre l'enfance et l'adolescence.

En réfléchissant sur l'autoérotisme, tous les participants se sont souvenus de la capacité cognitive découlant du toucher et des sensations éprouvées sur la peau de tout leur corps, ainsi que de la capacité de la main comme outil érotique par excellence. Tous ont reconnu une capacité sensuelle-cognitive présente dès l'enfance et ont attribué à cette capacité une valeur de besoin cognitif, un besoin essentiellement corporel devant être satisfait non seulement par le corps, mais aussi et surtout *corporellement*.

> « *Je me vois vraiment quand j'étais gosse que j'adorais courir dans les champs de blé et là je sais que j'étais pas dans le contrôle. […]. J'étais souvent à la campagne j'avais un plaisir, une jouissance, d'ailleurs je mettais souvent pas de culotte, juste une petite robe […].* » (Nathalie)

Ils ont par la suite insisté sur le fait que cette reconnaissance découlait d'une soif de connaissance que beaucoup ont essayé de satisfaire à travers des livres, mais qu'ils n'ont véritablement perçue comme connaissance sexuelle qu'à travers l'expérience même de leur propre plaisir sexuel et du plaisir partagé. Parmi les participants, une grande majorité a identifié la sexualité comme un besoin non seulement intellectuel mais aussi corporel de connaissance, qui devait être satisfait avec la corporalité, ce qui n'a pas empêché quelques-uns d'entre eux de chercher des réponses à leurs questions dans les livres, non seulement durant l'enfance et l'adolescence, mais aussi dans certains cas jusqu'à l'âge adulte. Tous ont néanmoins affirmé n'avoir vraiment satisfait leur besoin de connaissance qu'à travers l'expérience d'affirmation subjective corporelle, et dans plusieurs cas à travers l'expérience de l'autoérotisme.

En ce qui concerne la sexualité du plaisir et les incitations à vivre l'expérience sexuelle transmises par les amis, la totalité des garçons ont reconnu avoir été motivés et souvent même fortement incités par les amis de leur âge à découvrir leur capacité de connaissance cognitive. Dans le cas des filles, la découverte de l'autoérotisme et la première expérience de masturbation sont souvent l'expression d'une volonté cognitive personnelle :

> « *La première fois c'était après, au secondaire, et <u>je me rappelle que j'avais déjà entendu parler de masturbation, j'avais déjà entendu parler de comment s'y prendre, des descriptions,</u> quoi, mais j'avais jamais eu envie de le faire, jusqu'à un jour où j'étais, en fait j'étais chez ma grand-mère, mais j'étais tout seul et j'en ai eu envie ; ça s'est fait comme ça, sans aucune raison sociale ou mentale ; ça a été physique et très bizarre en fait, comme ça, la première fois en me frottant, mais ça a été vraiment bon.* » (Christian)

> *« Ils m'ont poussé à le faire, on pourrait dire. La première fois que je me suis masturbé* […] *ça a pas vraiment été « la grande expérience » qu'ils disaient que*

> *c'était, non. Mais j'ai pas été déçu non plus, parce que c'était gratifiant, c'était agréable.* » (Jorge)

> « […] *jusqu'à mes treize ans, quand on a déménagé dans une autre ville. C'est à cette époque que je me suis découverte moi-même, que j'ai commencé à me toucher et j'ai eu une drôle de sensation* (Alicia imite avec sa main un coup de hache coupant l'autre main)*. Évidemment au début j'ai adoré ça, mais ensuite j'ai eu comme un choc terrible en pensant à ce qu'était supposé être « une fille bien ».* » (Alicia)

Afin d'expliquer l'absence d'information sur la masturbation féminine dans les milieux familiaux et scolaires et la présence de l'autoérotisme chez les garçons et les adolescents, certains participants ont même été jusqu'à invoquer une moindre réponse sexuelle chez les femmes que chez les hommes. La réponse sexuelle de ces derniers, plus facile à percevoir visuellement grâce à l'érection du phallus, a certainement contribué à rendre plus visible la sexualité masculine dans l'éducation familiale et scolaire, la prépondérance de ces signes représentatifs de la réponse sexuelle ayant sans doute eu pour effet d'éclipser les signes pourtant visibles de la réponse sexuelle féminine. Non seulement cette visibilité de la réponse sexuelle masculine a contribué à renforcer l'importance de l'aspect visuel dans la construction de la connaissance sur la sexualité, mais elle s'est également traduite par un certain phallocentrisme dans la perception et l'identification de la réponse sexuelle de la corporalité des deux sexes. Par ailleurs, l'importance accordée aux signes visibles de la réponse sexuelle chez les deux sexes durant la jeunesse et l'âge adulte a engendré une déficience sensuelle dans la construction corporelle de la connaissance de soi-même et de la réponse sexuelle des autres partenaires au sein d'une relation sexuelle. Une déficience qui réduit la capacité cognitive corporelle des sujets en donnant trop d'importance au sens de la vue dans la construction de connaissance sexuelle partagée, au détriment des autres sens. Cette déficience cognitive imposée au sujet à travers la culture peut être corrigée par une reconnaissance réflexive de la corporalité et des réactions du corps qui redonne toute son importance à la perception des sens dans la réponse sexuelle de chacun. Une telle capacité réflexive de la reconnaissance corporelle de la réponse sexuelle peut être développée dans le cadre d'une sexualité partagée, lorsque le sujet cognitif la vit « orgasmiquement ». Car sans orgasme, il est fort difficile de connaître la corporalité de sa propre réponse sexuelle. C'est en vivant la relation de manière orgasmique que le sujet est en mesure de percevoir les signes externes de la réponse sexuelle orgasmique de son partenaire. Mais seule l'expérience orgasmique vécue dans sa propre chair permet la structuration subjective de la réponse sexuelle du sujet.

Principe d'autonomie **dans l'expérience esthétique du volontaire de l'Œuvre multiorgasmique.** Le principe d'autonomie, selon les termes de la théorie reichienne sur la formation du caractère du sujet, pourrait être interprété comme la reconnaissance de l'existence de pulsions primaires (biologiques) et de pulsions secondaires (culturelles), mais aussi et surtout comme la reconnaissance de la capacité des pulsions primaires à émanciper le sujet des impositions culturelles dont découlent les pulsions secondaires de sa sexualité, de son *moi* sexuel. Le

principe d'autonomie implique donc que le sujet reconnaisse la capacité d'émancipation de son *moi* sexuel affirmé subjectivement à travers son propre corps, afin de pouvoir s'approprier la force performative de sa corporalité. Dans le cadre de cette recherche, nous avons identifié chez les participants ces deux étapes de reconnaissance de l'expérience esthétique du *moi* sexuel. Dans l'Œuvre multiorgasmique, les participants critiquent et poïétisent la séquestration de leur expérience sexuelle et de leur capacité créatrice de plaisir sexuel à travers l'autoérotisme et une réponse sexuelle orgasmique. Ils reconnaissent ainsi une certaine autonomie découlant de leur masturbation, de l'autoérotisme en tant que méthode légitime constructrice de plaisir sexuel.

Dans le cas très spécifique des participants à l'Œuvre multiorgasmique collective, le principe d'autonomie pourrait être interprété comme la reconnaissance de leur propre construction sociale en tant que sujets décorporalisés par une culture réprouvant le plaisir sexuel et l'autoérotisme, suivi de la reconnaissance corporalisée de leur capacité créatrice de plaisir sexuel. Ainsi, les participants sont-ils devenus des sujets corporellement critiques dès lors qu'ils ont exercé consciemment leur capacité créatrice de plaisir sexuel à travers l'autoérotisme, que ce soit avant ou après avoir participé à ou eu connaissance de l'Œuvre multiorgasmique. Et bien qu'ils soient des sujets corporellement esthétiques à travers l'expérience de l'autoérotisme et de la création d'une réponse sexuelle orgasmique dans l'intention esthétique de voir leur témoignage physique ou oral servir de matériel créatif, cela ne signifie pour autant que le principe d'autonomie soit exclusif de l'expérience esthétique ; en effet, aussi bien le sujet critique que le sujet esthétique peuvent expérimenter l'autonomie ou la liberté que leur permet la critique potentiellement esthétique. La différence entre les deux expériences réside dans le fait que l'autonomie conquise par l'expérience esthétique répond à une dialectique négative et recherchera la « tragédie » – une autre critique de la critique émancipatrice – afin de se libérer du processus de sédentarisation, de chosification et de décomposition vers quel tend toute critique, qu'elle soit esthétique ou non, corporalisée ou non.

Avec le principe d'autonomie, c'est la capacité de liberté poïétique qui s'affirme chez le sujet esthétique et dans l'œuvre d'art, dans la mesure où tous deux relèvent d'une expérience esthétique, une expérience de liberté. Il s'agit bien évidemment d'une liberté relative et nécessairement liée au moment, à l'action conjoncturelle consistant à contredire poïétiquement ce que l'on critique. Dans le cas de l'art, cette liberté répond aussi nécessairement à une tendance à la sédentarisation et à la décomposition naturelle du devenir historique, selon laquelle toute critique poïétique et/ou structurée finit par devenir obsolète de par la nature mutante de ce devenir historique. Ainsi, sa contradiction cessera-t-elle inexorablement d'exercer une tension lorsque le devenir historique qu'elle critique se transformera. La temporalité des expériences esthétiques est relative et dépend des évolutions historiques, mais quoi qu'il advienne, tôt tard, toute critique cessera d'exercer sa tension esthétique face à l'histoire. C'est pourquoi le criticisme envisage la tragédie du « suicide » ou de l'« assassinat » de ses propres critiques avant que leur contradiction ne cesse d'en être une. Dans le cas du sujet esthétique, en tant qu'expérience esthétique, le principe d'autonomie suggère également l'expérience d'une certaine liberté, une liberté vécue par le sujet critique vis-à-vis

de l'élément ou de l'aspect de sa propre construction sociale qu'il critique. Dans le cas des participants de l' Œuvre multiorgasmique collective, le principe d'autonomie pourrait être interprété comme la reconnaissance par les participants de la construction sociale de leur sexualité, de la force performative de leur corporalité d'affirmation subjective en tant que *sujets de désir*, puis comme la reconnaissance corporelle de la capacité émancipatrice de leur corps, dont ils s'approprient en faisant un usage conscient de leur corporalité en tant que capacité cognitive et créatrice à travers l'autoérotisme (reconnaissance des participants en tant que *sujet historiques*). Dans cette œuvre collective, les témoignages physiques d'autoérotisme ont représenté une synthèse des pratiques corporelles en tension vis-à-vis du phallocentrisme (des pratiques soulignant une « désidentification » face aux normes régulatrices qui matérialisent la différenciation sexuelle. De telles désidentifications collectives peuvent faciliter une reconceptualisation des « corps qui comptent » et des corps susceptibles de servir de matière critique intéressante »[321]) ; l'affirmation subjective corporalisée d'identités sexuelles et corporelles propres est le fruit de la force performative des corporalités abjectes d'affirmation subjective poïétisées par les individus réels se reconnaissant comme *sujets de désir* et *sujets historiques.*

La différenciation hétérosexuelle qui sous-tend l'autoérotisme, la masturbation et les thèmes liés à la réponse sexuelle humaine génère chez les garçons des pratiques corporalisables d'appropriation corporelle et de complicité collective qui permettent l'appropriation poïétique non seulement de l'individu masculin mais aussi du groupe identitaire qu'il représente ; tandis que chez filles, la vision abjecte de l'autoérotisme en tant que pratique et sujet de conversation tend au contraire à dissoudre le lien collectif identitaire. Partant de cette différence, on peut observer à travers ces pratiques liées au plaisir sexuel corporalisées chez des filles et des garçons du même âge une reproduction du paramètre de la bestialité corporelle phallogocentrique et de la différenciation hétérosexuelle hérité de la philosophie grecque d'Aristote et de Platon, qui constitue selon Wittig, Irigaray et Butler, la racine de la pensée occidentale. Cette différenciation binaire a été élaborée par Aristote dans sa *Métaphysique* (Libri I, 5, 6)[322], qui évoque la production sociale d'un sujet masculin « actif » (limité, impair, un, droit, lumineux, bon, carré et immobile) et d'un sujet féminin « passif » (illimité, pair, variant, courbe, obscur, mauvais, rectangulaire et en mouvement).

L'historicité de la vision de l'autoérotisme comme une pratique abjecte est étroitement liée à l'historicité des pratiques et corporalités considérées comme abjectes en fonction du paramètre phallogocentrique de bestialité corporelle. L'autoérotisme représentent de manière concrète l'assouvissement de l'appétit sexuel, un appétit associé à la féminité par le paramètre de bestialité corporelle en question, et dont la présence dans le corps masculin le rabaisse lorsqu'il se laisse gouverner par cet appétit de plaisir sexuel, mais pas lorsqu'il pratique normalement sa sexualité, contrairement au corps féminin, considéré comme un réceptacle, un sujet passif incapable de gouverner sa passion, et dont la seule attitude convenable consiste à passer sous silence ses appétits sexuels.

[321] Butler, (1993)/2010: 21.
[322] Aristóteles en Wittig, 1992, 2006: 73-74.

Pour l'*art biocritique*, l'autoérotisme représente une pratique corporelle « abjecte » potentiellement esthétique dès lors qu'elle est exercée par des personnes identifiées biologiquement comme des femmes par le discours de socialisation hétérosexuelle phallogocentrique ; mais cela peut également être une pratique critique potentiellement esthétique lorsqu'elle est exercée par des personnes identifiées comme des garçons durant l'enfance et l'adolescence, dès lors qu'elle implique une reconnaissance de l'historicité de la production sociale d'un imaginaire symbolique de la différenciation hétérosexuelle.

D'une manière générale, l'autoérotisme étant une pratique différenciée hétérosexuellement qui représente l'initiation corporelle du garçon à son appropriation phallique en tant que *sujet historique* poïétiquement actif dans la production d'une identité sexuelle propre, le témoignage de l'autoérotisme offert à une œuvre d'art poïétisée afin de revendiquer les droits sexuels « abjects » en tant que droits humains vise à « dénaturaliser » cette différenciation phallogocentrique hétérosexuelle, car au même titre que le travestisme, « il peut être utilisé aussi bien en vue de la dénaturalisation que de la réidéalisation des normes hétérosexuelles hyperboliques de genre »[323], particulièrement lorsque l'autoérotisme est pratiqué par des sujets identifiés aux formes cognitives passives (féminines) par la métaphysique occidentale, mais aussi lorsqu'il l'est par des sujets identifiés aux formes actives (masculines), à condition que les sujets masculins en question dépassent la simple fonction érotique à l'aide de pratiques politisées (telles que les témoignages physiques et oraux de l'Œuvre multiorgasmique) leur permettant de nier esthétiquement cette différenciation hétérosexuelle entre sujets actifs et passifs, comme dans le cas suivant :

> « *On considère souvent la masturbation comme un besoin ou un soulagement, mais moi j'essaye plutôt de voir ça comme une manière récréative de mieux me connaître, de découvrir jusqu'où peut aller ma sexualité, plutôt que ses limites.* […] *Il y a des fois où la masturbation c'est quelque chose de mécanique et d'autres où il y a une excitation spéciale, une nouveauté ; par exemple cette idée du témoignage ça a été quelque chose en soi qui m'a donné envie, quoi, de le faire.* » (Roberto)

L'autoérotisme comporte davantage de similitudes avec le travestisme qu'on pourrait le croire. En effet, les témoignages – physiques, corporalisés ou oraux – de l'autoérotisme et de la réponse sexuelle orgasmique destinés à servir de matériel créatif pour une œuvre d'art publique en tant qu'expression critique politisée de l'intimité au sein de l'espace public, impliquent une dénaturalisation du genre et une performativité d'identités sexuelles propres qui fait songer aux actions hyperboliques du travesti lorsqu'il s'affirme à son tour comme *sujet de désir* et *sujet historique* dans le contexte analysé par Butler (1985/2010).

De même que le travesti évoqué par Butler s'emploie à dénaturaliser la différenciation hétérosexuelle, le sujet de désir au sein de l'*art biocritique* représenté par le sujet pratiquant l'autoérotisme (ou d'autres pratiques considérées comme abjectes par phallogocentrisme, à l'aide desquelles il s'affirme

[323] Butler, (1993)/2010: 184.

subjectivement comme un *sujet de désir* et *sujet historique* ayant sa propre identité sexuelle) « est constitué par et au moyen de l'itérabilité de ses actions, une répétition que lui sert à la fois à légitimer et à délégitimer les normes d'authenticité qui l'ont construit [en tant que sujet abject] »[324]. En ce sens, le témoignage est une action hyperbolique réalisée par le sujet critique potentiellement esthétique qui, au moyen de l'itérabilité du témoignage collectif, produit une crise remettant en cause le sens abject attribué à l'autoérotisme par le paramètre de la bestialité corporelle phallogocentrique, dans la mesure cette pratique corporelle met en évidence la différenciation hétérosexuelle poïétique socialisée sous la forme de catégories sexuelles actives « supérieures » et passives « inférieures ». De sorte que la potentialité esthétique de l'autoérotisme en tant que témoignage physique et oral offert spontanément par un groupe diversifié à une œuvre d'art biocritique, réside dans la vision abjecte de cette corporalité en tant que « pratique représentant les limites de l'intelligibilité » au sein de la pensée occidentale, et soulignant ainsi le rejet par le phallogocentrisme des formes poïétiques considérées comme des « extérieurs constitutifs », ainsi que de toutes les autres formes poïétiques d'affirmation subjective corporalisée. Or c'est précisément sur ce rejet que repose la potentialité esthétique de ces corporalités « abjectes » – au sein ou en dehors de l'art – à l'origine de la « crise » permettant de remettre en cause les catégories de l'hétérosexualité reproductrices de la vision phallogocentrique binaire qui distingue les sujets actifs des sujets passifs et bestiaux, et de tous les autres sujets exclus du pouvoir phallique mais inclus dans le paramètre de la bestialité corporelle phallogocentrique.

Si l'on considère comme Butler que toute « crise subie par ce qui constitue les limites de l'intelligibilité se traduira par une crise des noms »[325], alors l'autoérotisme et toutes les autres pratiques corporalisées d'affirmation subjective recèlent une potentialité esthétique au sein des sociétés de la modernité tardive, en tant que détonateurs potentiels d'une crise des *noms* à l'aide desquels la pensée phallogocentrique sédentarise épistémologiquement la culture cognitive quotidienne et les apprentissages sexuels qui se succèdent à partir de l'enfance.

***Principe nihiliste* dans l'expérience esthétique du volontaire de l'Œuvre multiorgasmique.** Pour l'esthétique biocritique, le principe nihiliste représente le courage du criticisme qui cherche à soumettre ses propres critiques à l'expérience de la tragédie afin d'éviter qu'elles ne perdent la tension et la contradiction esthétique qui caractérise la vitalité de toute critique. Ce principe ontologique du criticisme sert d'avertissement et permet de veiller constamment à cette vitalité. Au sein de l'Œuvre multiorgasmique collective, les sujets critiques expérimentent le principe nihiliste sous une forme transcendante, dans la mesure où leur propre subjectivité perd de son importance face à celle de la collectivité, en tant qu'éléments qui composent poïétiquement le *sujet esthétique idéal* dans l'œuvre d'art qu'ils sont par la suite appelés à observer en tant que spectateurs, aux côtés du public en général. Dans ce cas, leur expérience esthétique se transmue en une possibilité d'expérience esthétique pour eux-mêmes et pour les autres, mais cette fois comme spectateurs et non plus comme participants d'une telle corporalité. Or

[324] Butler, (1993)/2010: 192.
[325] Butler, (1993)/2010: 201.

cette expérience esthétique vécue en tant que spectateur exige que l'on soumette l'œuvre observée à une autocritique concernant la forme poïétique corporalisée de la participation à l'Œuvre multiorgasmique visant à critiquer le biopouvoir phallocentrique.

Le principe nihiliste chez le sujet esthétique de l'Œuvre multiorgasmique est constitué par tout changement de perspective sexuelle découlant de sa participation à cette œuvre, marquant un *avant* et un *après* cette participation, grâce à une affirmation subjective des participants qui manifestent ainsi leur revendication politique des droits sexuels à travers leurs témoignages physiques et oraux offerts à l'Œuvre multiorgasmique collective :

> « *J'ai aussi été motivé par l'idée de faire quelque chose de différent, parce qu'à vrai dire ça me serait jamais venu à l'idée de laisser un témoignage de mon autoérotisme, ça pourrait même être un peu gênant, et ça je crois que ça m'a paru intéressant, j'ai été séduit par l'idée de faire quelque chose que j'avais jamais fait. Et aussi par le fait de participer à quelque chose de plus vaste, de plus collectif, tu m'as dit que beaucoup de gens y participaient et je me suis dit « c'est trop cool ! Des gens de pays différents […], je crois dans la collectivité et dans la connexion qui existe entre les gens, et tout ça ça a formé un ensemble.* » (León)

> « *Je suis vachement sensible aux questions artistiques, même si je sais que ta démarche a un arrière-plan politique, je dois te dire que c'est la dimension artistique qui m'attire, ça c'est clair. Je trouve ça très intéressant de rendre public quelque chose de privé et d'en faire de l'art.* » (Edgar)

> « *Ce qui m'a motivé c'est le truc dont tu m'as parlé – comment t'as dit que ça s'appelait ? – le « témoignage physique », parce que ça m'a intrigué, quoi.* […] *J'ai décidé de participer parce que… ben pour défendre les différents droits, les différents sexes qu'il y a dans le monde, et ici. Ça m'a paru une démarche généreuse* […]. » (Ricardo)

> *« J'ai décidé de participer parce que ça m'a paru intéressant, j'avais jamais participé à quelque chose comme ça, à une manifestation publique ou à un acte artistique.* » (Roberto)

> « *Je me suis dit qu'avec le « témoignage physique » tu allais probablement créer une peinture, parce que je sais que tu peins ; mais j'ai pas cherché à en savoir plus, je me suis juste dit : « je sais pas, elle va sûrement faire quelque chose de bien et il faut la soutenir, allons-y, pas de problème, je suis sûr qu'elle va faire quelque chose de bien, c'est parti ! », « je veux faire partie de ce projet », quoi* […]. *« Je veux en faire partie parce que j'ai bien aimé tes commentaires* [ceux de l'affiche] *sur le plaisir sexuel et la liberté de se masturber et tout ça, et je me suis dit « ben oui, pourquoi pas ? Je me masturbe et y a pas de problème.* » (Jorge)

> « *Ma pensée après la création du témoignage physique, ça a été : « j'ai tenu parole ».* » (Angela)
>
> « *Dans notre témoignage, je vois comme nos désirs, ce qu'on a senti, ce qu'on aime. Ça a comme absorbé la relation qu'on a eue pendant toute une année, et on a voulu l'exprimer dans une œuvre.* […] *Je sais pas, ça apporte un peu de spiritualité, de l'inspiration ; c'est comme transmettre une expérience pour qu'elle dure et qu'elle tombe pas dans l'oubli.* » (Melissa)
>
> « *Ma pensée avant de faire le premier témoignage, ça a été de voir la serviette et de me dire : « j'avais jamais fait ça sur commande ».* […] *D'une certaine manière, tu te dis : « entre ça où jeter le truc directement à la poubelle, au moins je sens qu'une serviette sur mille que j'ai jetées à la poubelle servira à quelque chose ».* » (Benjamín)

Certains participants ont ainsi manifesté l'envie ou le désir de nouvelles possibilités et de nouveaux horizons dans leur vie sexuelle, comme résultat d'une mutation de certains aspects de leur imaginaire sexuel et politique à la suite de cette expérience. C'est du moins ce qu'affirment avoir vécu certains participants à l'Œuvre multiorgasmique à travers cette nouvelle expérience en tant que spectateurs.

Toutefois, un récit littéraire peut tout aussi bien représenter une critique de l'œuvre plastique. Non pas en tant qu'extension de cette œuvre, mais en tant que récit critique envers le processus créatif et revitalisant du mouvement esthétique produit par l'œuvre et dans l'expérience personnelle et collective des participants (à travers leur affirmation subjective en tant que *sujets de désir* et *sujets historiques*). Un récit qui confondrait les dimensions idéale et réelle du sujet esthétique.

Quoi qu'il en soit, on peut considérer l'expérience du principe nihiliste à travers l'expérience esthétique des participants à cette œuvre comme un acte courageux. En effet, on ne peut pas dire que tout le monde soit capable de se masturber ou de pratiquer l'autoérotisme, de produire un témoignage de sa réponse sexuelle orgasmique et de partager son récit créateur à travers l'art, c'est-à-dire non seulement avec l'artiste, mais aussi avec le public de l'Œuvre multiorgasmique collective. Cet acte implique un certain courage, c'est pourquoi on peut considérer cette œuvre comme un acte de bravoure esthétique de la part des participants. De plus, il convient de souligner que les participations en question ne sont pas le fait de personnalités désinhibées, ce qui ne fait qu'accentuer le courage et la bravoure des participants. En effet, dans leur récits, ces derniers ont spontanément fait part de leurs craintes et de leurs appréhensions, et ce sans que je leur aie posé de questions à ce sujet, ce qui met en évidence le courage dont ils ont dû faire preuve pour mener à bien cette expérience en tant que coparticipants et co-créateurs de l'Œuvre multiorgasmique collective.

UNIVERSITÉ PARIS 1 – PANTHÉON-SORBONNE
École Doctorale d'Arts Plastiques, Esthétique et Sciences de l'Art (APESA)

Thèse pour obtenir le grade de
DOCTEURE EN ARTS ET SCIENCES DE L'ART
Mention : Arts plastiques

Auteure : **Esmeralda MANCILLA VALDEZ**

Titre de la thèse :

POUR UN ART *BIO*CRITIQUE : SEXUALITÉ ET ACTION POLITIQUE

Titre du Tome III :
RAPPORTS ESTHÉTIQUES ENTRE LES SCIENCES SOCIALES ET L'ART BIOCRITIQUE

Thèse dirigée par Monsieur le professeur Jean DA SILVA

Soutenue le 22 juin 2013.

Jury :

Madame la professeure Anne LARUE (Université Paris 13 – Paris Nord)
Monsieur le professeur Joël GILLES (Université Lyon – Saint-Etienne)
Monsieur le professeur Miguel EGAÑA (Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne)

Tome III
RAPPORTS ESTHÉTIQUES ENTRE LES SCIENCES SOCIALES ET L'ART BIOCRITIQUE

TABLE DE CONTENU DU TOME III.

RAPPORTS ESTHÉTIQUES ENTRE LES SCIENCES SOCIALES ET L'ART BIOCRITIQUE, p. 643

INTRODUCTION GÉNERALE AU VOLUME III, p. 645

Chapitre 6. Déconstruction épistémologique des rapports entre science et art biocritique, p. 661
- Quelques éléments conceptuels pour une déconstruction épistémologique des rapports entre l'art et la science, p. 661
- L'art critique est-il un style cognitif ?, p. 665
- Paradigmes du phallocentrisme occidental moderne : Pour quoi l'art biocritique critique la science?, p. 667.
- Comment fait-il l'art (bio)critique pour critiquer la science ?, p. 669
- L'*idéal-type esthétique porteur d'espoir* lien de tension esthétique entre l'art et la science, p. 670
- Poïésis artistique de l'idéal-type esthétique au sein de l'art biocritique, p. 672
- Sédentarisation (*chosification/identification*) épistémologique : risque esthétique de l'art (bio)critique, p. 674
- *Dialectique nihiliste* & *continuité paradigmatique* : tension esthético-epistemologique entre art critique et science, p. 678
- Liens esthétiques entre la science et l'art biocritique, p. 685
- Potentialité esthétique des niveaux de communication entre l'art et la science, p. 687
- *Art et Sciences de l'art* : utilisation esthétique des sciences ou scientifisation de l'art ?, p. 689
- L'autocritique ou déconstruction structurées de l'art sont-elles un risque esthétique de scientifiçation de l'art?, p. 692

Chapitre 7. Art biocritique au sein de la modernité tardive, p. 699
- L'art biocritique au sein de la modernité tardive, p. 699
- Paradigmes épistémologiques du biopouvoir phallocentrique au sein de la modernité tardive, p. 704
- La science au sein des sociétés de la modernité tardive. Le cas de la science médicale acritique, p. 711
- Aproche théorique à l'ideal-type esthétique (ou plein d'espoir) de l'art biocritique au sein de la modernité tardive, p. 719
- *L'Art biocritique* entre sécularisation et *déification* de la science, p. 724
- Tension esthétique entre art biocritique et médecine moderne, p. 727
- Fonction acritique (aesthétique) de la science moderne, p. 731

Chapitre 8. La fonction (potentialité) esthétique de l'orgasme. La bioénergie de Wilhelm Reich est-elle une biocritique?, p. 735
- Introduction à la fonction esthétique de l'orgasme chez l'art biocritique, p. 735
- La fonction aesthétique de l'orgasme au sein de la modernité tardive, p. 737
- *La fonction politique de l'orgasme* chez l'orgonomie de Wilhelm Reich, p. 740
- Les fonctions esthétiques-politiques de l'orgasme chez l'art biocritique, p. 746

Chapitre 9. La fonction (potentialité) esthétique du Prométhée de Marx. Le matérialisme historique est-il un biocriticisme ?, p. 755
- Introduction, p. 755
- Qu'est-ce que est le Prométhée de Marx pour l'esthétique biocritique ?, p. 756
- Du Prométhée de Marx à l'art biocritique : deux moments esthétiques du matérialisme historique en Occident, p. 760
- Le Prométhée du Marx : un moment esthétique du matérialisme historique scientifique, p. 760
- Qu'est-ce que c'est la déification de la science pour l'esthétique biocritique?, p. 762
- Déconstruction esthétique du Prométhée de Marx, p. 769
- Capacité du Prométhée de Marx à établir des liens de tension esthétique, p. 771
  - *Tension esthétique entre androcentrisme et anthropocentrisme chez le Prométhée de Marx, p. 775*
  - *Tension epistémologique entre sédentarisation esthétique et déification de la science*, p. 776
- Capacité du Prométhée de Marx à générer un mouvement esthétique, p. 777
- Fonction esthétique du matérialisme historique dans l'art biocritique, p. 782

Chapitre 10. *Art biocritique* & les (bio)criticismes féministes/*queer* contemporains, p. 788

Art biocritique : « Qu'a-t-il été, qu'est-il devenu et qu'aspire-t-il à devenir ? », p. 788
- Résumé, p. 805

Introduction, p. 805
Art critique de témoignage contemporain : Qu'a-t-il été ?, p. 790
I. Du nihilisme magico-religieux au nihilisme du « Non-être », p. 790
II. Du nihilisme fictionnel au nihilisme esthétique corporalisé par des artistes courageux, p. 793
III. La mort du corps de l'artiste. Du nihilisme corporalisé par l'artiste au nihilisme corporalisé par le sujet social, p. 794
IV. Art critique de témoignage contemporain : qu'est-il devenu ? *« Le retour du [sujet] réel »*, p. 801

Esthétique du risque dans les liens entre l'art biocritique et les criticismes féministes/*queer*, p. 805
Résumé, p. 788
Introduction, p. 788
Liens esthétiques entre l'art biocritique et d'autres biocriticismes, p. 807
Un exemple de lien esthétique entre biocriticismes, p. 809
Sur le risque de l'*identification* poïétique entre biocriticismes, p. 810
Itérabilité et risque esthétique dans les liens entre art et criticismes, p. 812
Une fenêtre à l'art biocritique contemporain invitant à la réflexion, p. 813

CONCLUSIONS GÉNÉRALES D'UNE THÈSE EN SCIENCES DE L'ART, p. 817

CATALOGUE. *PARCOURS ARTISTIQUE INDIVIDUEL VERS L'ART BIOCRITIQUE,* p. 825

BIBLIOGRAPHIE IMPRIMÉ, p. 925
BIBLIOGRAPHIE CONSULTÉ SUR INTERNET p. 935
TABLE DES ILLUSTRATIONS, p. 945
INDEX DE NOMS PROPRES, p. 961

INTRODUCTION GÉNERALE AU TOME III

Ce troisième volume de la *théorie esthétique biocritique*[326] a pour objet de aider à reconnaître la resignification esthétique que l'art fait de la science en tant que sciences de l'art et dans certains cas la fonction esthétique de celle-ci dernière. Il s'agit ici de déconstruire et de reconnaître la capacité de l'art biocritique à répondre aux trois besoins esthétiques de ses liens potentiellement esthétiques avec les sciences en tant que représentantes de « ce qui critique la même chose que l'art (criticismes esthétiques et potentiellement esthétiques de la science) et ce qui contribue néanmoins à la (re)production de la sédentarisation épistémologique de ce que l'art critique (le paradigme rationaliste-abstractionniste ou réificateur de la science acritique par rapport au phallocentrisme) ». Pour ce faire, l'équivalence entre les dimensions esthétique et épistémologique au sein de l'art permet de déconstruire l'exercice critique de l'art en tant qu'exercice de production de connaissance critique en utilisant des catégories esthétiques qui peuvent également être appliquées à la déconstruction esthétique de la production de connaissance d'autres styles cognitifs tel que celui de la science representé par cinq exemples concrets : la *bioénergie* chez la théorie orgonomique de Wilhelm Reich, le *Prométhée* chez le matérialisme historique de Karl Marx, la *politique queer* de la théorie queer de Butler et la *dialectization de la dialectique* et *conscience d'oppression* de Monique Wittig et bien évidemment l'épistémologie méfiante de Paul Feyerabend.

Pour l'esthétique biocritique, au sein du contexte socio-historique du biopouvoir phallocentrique hégémonique au seins des sociétés de la modernité et la modernité tardive, une pensée critique est potentialement biocritique dans la mésure où reconnais ou aide à réconaitre la potentialité esthétique de la corporalité humaine d'affirmation subjective (d'identités propres et d'identités personnelles) en tant que l'expression d'une « conscience de soi-même » et besoin esthétique de l'émancipation du sujet humain face à toute sédentarisation épistémologique du biopouvoir hégemonique. Parmi ces pensées biocritiques du XXe siècle, on peut mentionner plusieurs biocritiques dissidents de l'hégémonie épistémologique moderne des sciences sociales , dissidents du structuralisme lesquels ont critiqué le matérialisme historique de Marx à travers une resignification de celui-ci ; resignification du paradigme de la contradiction (reconnaissance-critique-révolution) chez la pensée critique marxiste au sein de la philosophie et la théorie sociale de la modernité et de la modernité tardive représentés par plusieurs auteurs. Quelques uns comme Theodore W. Adorno, Karl Marx et Friedrich Nietszche (parmi d'autres) avec une critique plus abstraite envers toute sédentarisation épistémologique au sein de la science ou au sein de la société. Quelques autres comme Paul Feyerabend, Thomas Kuhn et Karl Popper (parmi d'autres) avec une critique envers toute sédentarisation épistémologique particulièrement au sein de la science moderne et la pensée occidentale. Et d'autres auteurxs critiques comme Margaret Mead, Malinowski, Luce Irigaray,

[326] La *théorie esthétique biocritique* est une bio-resignification esthético-artistique du nihilisme, dans l'*expérience esthétique* du *sujet esthétique* d'Adorno, faite depuis le point de vue de l'artiste-philosophe et à l'aide des théories féministes et queer (principalement celle de Judith Butler et celle de Monique Wittig) mais surtout à l'aide de sa expérience personnelle artistique et à l'aide dès témoignages d'expériences sexuelles, corporelles, biographiques et d'affirmation subjective des individus socio-historiques du réel contemporain des sociétés modernes et de la modernité tardive.

Monique Wittig, Judith Butler, Teresa de Lauretis, Nancy Jodelet, Julia Kristeva, Joan Riviere, Marta Rosler, Young, Beatriz Preciado, Wilhelm Reich, Herbert Marcuse, Michel Foucault, Félix Guattari, Franz Hinkelammert, Merleau-Ponty, Jacques Derrida, Herbert Marcuse, Anthony Giddens, Gleen (parmi d'autres) avec une critique particulièrement envers toute sédentarisation épistémologique d'un ou plusieurs paradigmes phallocentriques au sein de la pensée moderne occidentale et de la modernité tardive. Dans presque tous les cas, ces critiques portent (de façon locutive ou perlocutive) notamment sur la séquestration épistémologique de l'expérience de la corporalité et la sexualité humaine du sujet moderne. Par exemple, le cas de la théorie sociologique de la modernité tardive de Giddens, qui dénonce la séquestration épistémologique de l'expérience et reconnaît le corps comme un *système d'action*, une *praxis* poïétisante de l'*auto-identité* dans un contexte de modernité tardive :

> « Le corps n'est pas seulement une entité physique que nous « possédons », il est un système d'action et il est fondamental (par son implication éminente dans les interactions de la vie quotidienne) pour l'identité du « je ».» [327]

Parmi les autres pensées prométhéennes critiquant le biopouvoir et reconnaissant la force performative des capacités poïético(corporelles) cognitives de la subjectivité du sujet social, on peut mentionner des concepts précis : le concept du *Prométhée* de Marx interprété par Hinkelammert (2005 et 2008) en tant que *sujet corporel avec des besoins*, la théorie du biopouvoir imposant sa norme au *sujet de désir* formulée par Foucault (1976 et 1984), la théorie de la fonction sociale de l'orgasme et de l'*orgonomie* de Reich, la théorie de l'éthique du discours du *sujet autonome* d'Habermas et Appel, la théorie de la formation éthique et du raisonnement moral de Kohlberg (1971) ; la théorie esthétique, la dialectique négative d'Adorno et son concept d'*expérience esthétique*, la théorie de l'*abjection* de Kristeva (1980) ou encore la théorie de la *peur de la différence* de Young (2000) ; le concept du *sujet historique* de Wittig (1992), la *force performative* de la corporalité *queer* dans la théorie *queer* de Butler, etc.

Avec toutes ces pensées biocritiques des sciences on peut critiquer l'identification ou reconnaissance de la production d'une *fausse conscience* chez le sujet social et *observer et faire observables* avec les langages structurés de la science que la sexualité et la corporalité du sujet humain sont aussi voies d'expression des capacités poïético-esthétiques performatives d'une *identité du « je »* – comme dit Giddens –, ou au moins d'une *identité antagonique* (émancipation) du sujet par rapport à son rôle d'articulateur du paradigme hégémonique. La corporalité d'affirmation subjective du sujet humain est alors conçue comme une *corporalité biocritique esthético-politique*[328] en tant que capacité de contradiction esthétique vis-à-vis du biopouvoir, une capacité critique basée sur la dialectique négative entre l'historicité de la construction sociale du sujet et son affirmation subjective ; une dialectique négative d'esthétique nihiliste qui produit un *sujet critique*, revitalisant un *sujet esthétique* qui renvoie au *lecteur critique*[329] de Derrida, ou au sujet de *rationalité réflexive* chez Castoriadis (1990 y 1997), ou encore à l'*affirmation du sujet* chez Touraine (2006) :

---

[327] Giddens, 1995 : 99.
[328] Une définition de la corporalité esthético-politique est consultable dans le chapitre intitulé « Méthode de déconstruction esthétique de l'*art de témoignages des corporalités abjectes* ».
[329] Cohen & Dilon (coord.), 2007.

> « au *sujet réflexif* de Castoriadis (1990 et 1997); le genre de *lecteur critique*[330] representé par Derrida ; très proche de ce que pourrait être dans le domaine de la morale sexuelle ce sujet qui « se reconnaît » comme *sujet de désir*, selon les termes de la théorie du biopouvoir de Foucault (1984 : 12); ce sujet qui émancipe sa capacité de connaissance à travers l'expérience, libérant cette expérience dont Giddens (1991/1995) déplore qu'elle ait été séquestrée depuis l'Esprit moderne et jusqu'à la modernité tardive. Le genre de sujet capable de reconnaître le langage de son corps et la présence de l'énergie sexuelle qui interagit avec les règles sociales dans la construction de son *moi* ; de reconnaître les enchaînements entre les pulsions primaires et secondaires, que Reich qualifie respectivement de pulsions bioénergétiques et de pulsions culturelles. Le genre de sujet qui s'humanise en humanisant ses droits sexuels comme des droits humains, au-delà des accords internationaux, dans la pratique sensuelle, subjective, subjectivante de son intimité biographique avec lui-même et avec les autretés. Le genre de sujet qui reconnaît sa sexualité comme le fruit de l'interaction entre construction sociale et autopoïésis. Un sujet que la sociologie marxiste et Franz Hinkelammert (2008) m'ont décrit comme *sujet corporel et avec des besoins*. Un sujet qu'Adorno qualifierait de sujet esthétique et que l'art biocritique a cherché à poïétiser dans ce qu'il a appelé l'*Œuvre multiorgasmique*. Il s'agissait d'un sujet critique, qui poïétisait jusqu'aux ultimes conséquences ses critiques de la séquestration de l'expérience sexuelle et de la décorporalisation du *sujet moderne*, subjectivant la connaissance objectivée, légitimant le droit au plaisir sexuel avec sa propre expérience au-delà de la théorie et du concept de la loi, reconnaissant son esprit poïétique grâce auquel il pouvait modifier les impositions sociales et l'ordre moral qui l'entravaient dans la construction de connaissance, à travers sa propre expérience sensuelle et corporelle subjectivante. Voilà le *sujet historique* chez Monique Wittig et la *force performative* de l'expérience corporelle d'affirmation subjective chez Judith Butler. Voilà, les *révolutions moléculaires* de Félix Guattari (1977) ; voilà les sujets sociaux qui donnent leurs témoignages esthétiques à l'art biocritique. Voilà, le *sujet esthétique* des œuvres d'art biocritique des corporalités abjectes »[331]

un sujet qui, tout en vivant dans un contexte où le biopouvoir est produit par les qualités que Longino (1997) et Wittig (1992/2006) qualifient de *masculines*[332], est néanmoins capable d'exercer son autonomie de sujet qui poïétise la connaissance en utilisant des qualités épistémologiques réputées sans légitimité sociale, celles que Longino qualifie de *féminines*.

Au-delà des pensées critiques que nous venons de mentionner, le XX^{e} siècle a vu se consolider un autre courant poïético-épistémologique s'opposant à la

---

330 Cohen & Dilon (coord.), 2007.

331 Fragment de l'"Introduction aux trois récits création de l'Œuvre multiorgasmique chez *La fonction esthétique-politique de l'orgasme* Volume I. (Guattari, Félix, *Desiderio e rivoluzione : intervista a Félix Guattari*, Squilibri, Milan, 1977. Conversation avec Franco Berardi (Bifo) et Paolo Bertetto.).

332 *« Wittig reprend le premier tableau d'opposés qui est apparu dans l'histoire, élaboré par Aristote (Métaphysique, Libri I, 5, 6). À travers cette dichotomie moralisée, on voit clairement l'épistémologie humaine abstraitement attribuée à la matérialité masculine, caractérisée par les qualités de « l'Être », tandis que celles de la femme correspondent au « Non-être », aux côtés de toutes les corporalités rentrant dans le vaste paramètre de bestialité et d'abjection, représentées non seulement par le corps de la femme et d'autres genres performatifs invisibilisés et infériorisés, mais aussi par toutes les expressions humaines, sociales et même environnementales correspondant à l'une des qualités épistémologiques du pôle féminin. »* Texte pris de l'essai intitulé « Art biocritique. Qu'a-t-il été, qu'est-il devenu et qu'aspire-t-il à devenir ? » du chapitre 6 de cet livre.

sédentarisation des pensées prométhéennes poïétisatrices de critiques humanisantes : il s'agit d'expressions artistiques ayant commencé à intégrer littéralement la poïétique corporelle de la critique en tant que poïétique essentielle de leurs poïésis. C'est notamment le cas de l'art biocritique qui, au cours des XIXe, XXe et XXIe siècles, a critiqué les formes épistémologiques du biopouvoir en poïétisant corporellement une humanisation dont on peut dire qu'elle est liée à la pensée éthico-marxiste dans la mesure où elle consiste à poïétiser corporellement la contradiction esthétique vis-à-vis de toute forme épistémologique où la corporalité et la subjectivité esthétique du sujet humain serait une dimension « abaissée, asservie, abandonnée, méprisé »[333].

Dans cette perspective, toutes les pensées biocritiques esthétiques et tous l'art biocritique des XIXe, XXe et XXIe siècles partagent une intention poïétique et esthétique révolutionnaire d'émancipation du sujet social aliéné, chosifié et identifié par les biopouvoirs hégémoniques de chaque contexte socio-historique ; à savoir l'intention de critique envers les différents formes épistémologiques, politiques et socio-culturelles du biopouvoir phallocentrique ; à savoir l'intention esthétique de légitimation socio-historique et reconnaissance esthétique du fait que la *conscience corporalisée de soi-même* constitue la force performative d'affirmation subjective du sujet humain face à la force de toute épistémologie hégémonique (de la religion, de la science ou de tout autre style cognitif). Ainsi, la production d'un art biocritique au sein d'un contexte socio-historique caractérisé par la présence épistémologique d'une science moderne sédentarisée et *déifiée* épistémologiquement implique que l'art en question soit critique par rapport à cette hégémonie scientifique, qu'il considère comme articulatrice d'une *fausse conscience* ou pseudo-subjectivité hétéronome vis-à-vis d'une science *déifiée*[334] et érigée en source de raison et de jugement légitime de vérité et de réalité. Dès lors, au cours des XIXe, XXe et XXIe siècles, l'art biocritique envers le biopouvoir phallocentrique a logiquement retourné sa critique contre la science occidentale, en dénonçant la déification de cette science génératrice d'une *fausse conscience* qui décorporalise le sujet humain.

La critique d'esthétique biocritique se poïétise en établissant un lien de dialectique négative et esthético-nihiliste vis-à-vis de ces constructions sociales à travers un processus de création artistique qui expose l'*idéal-type* esthétique de l'*art biocritique* (à savoir une critique biocritique/resignification esthétique des corporalités/sexualités abjectes de potentialité esthétique du sujet socio-

[333] Le philosophe et économiste allemand Hinkelammert fait une interprétation éthique de la figure du « Prométhée de Marx » dans son article intitulé « *Prométhée, le discernement des dieux et l'éthique du sujet. Réflexions à partir d'un livre* » publié en espagnol dans la revue *Pasos* (mars-avril 2005, DEI, San José, Costa Rica, 2005). Dans cet article, l'auteur mis l'accent sur la suivante cite du Marx en tant qu'impératif éthique de la pensée éthique et *humanisante* du Prométhée de Marx : « *L'homme est pour l'homme l'être suprême, ce qui aboutit à l'impératif catégorique de renverser tous les rapports dans lesquels l'homme est un être abaissé, asservi, abandonné, méprisé.* »[333]. (Voir aussi le chapitre de ce livre dédié à la pensée marxiste).

[334] Voir plus sur la déification de la science moderne dans le « Chapitre 5. Fonction esthétique du « *On observe qu'un certain type de révolution n'est pas possible, mais en même temps on comprend qu'un autre type de révolution devient possible, non pas au moyen d'une certaine forme de lutte des classes, mais au moyen d'une révolution moléculaire qui non seulement met en mouvement les classes sociales et les individus, mais qui constitue également une révolution machinique et sémiotique.* »[334] de Marx. Le matérialisme historique est-il un biocriticisme ? » de cet même livre.

historique réel) afin de dénoncer en critiquant la construction sociale du sujet et de sa sexualité en tant que processus de *reproduction* et d'*identification* sexuelle exclusivement basé sur les qualités épistémologiques privilégiées par le biopouvoir phallocentrique.

L'*art biocritique de témoignages des corporalités abjectes* observe et fait observer – à travers le rôle de premier plan des corporalités « abjectes » dans ses poïésis – qu'au sein de sociétés où règne l'hégémonie épistémologique des *paradigmes du phallocentrisme* (les paradigmes binaire-hétérosexuel, rationaliste-abstractionniste, et de bestialité corporelle)[335], et où dominent par conséquent les *qualités épistémologiques masculines*[336], la sexualité humaine est une construction sociale qui crée chez le sujet humain des besoins et des capacités corporelles fonctionnant comme des forces articulatrices et sédentarisatrices du paradigme hégémonique en tant qu'apparente « subjectivité » assignée au *sujet social*, invisibilisant, inhibant, voire même interdisant toute reconnaissance de la force performative de sa corporalité d'affirmation subjective et des besoins et des capacités cognitives sexuelles et corporelles de ce sujet et même de tout être vivant (animaux, nature, cosmos) « abaissée, asservie, abandonnée, méprisé » par sédentarisations et/ou déifications épistémologiques au sein de la production socio-historique du réel socio-historique. C'est pourquoi la forme de la biocritique esthétique envers le biopouvoir épistémologique inclut l'autopoïésis et la participation - par exemple - de la corporalité et sexualité d'affirmation subjective des sujets sociaux car l'historicité épistémologique de ces corporalités abjectes est la dimension de la sexualité humaine « abaissée, asservie, abandonnée, méprisée » ; historicité qui représente la potentialité esthétique d'une corporalité biocritique *esthético-politique* du *sujet social* en tant que *sujet esthétique co-*poïétisateur des biocritiques envers le biopouvoir.

En effet, l'ontologie du sujet esthétique qui intègre l'expérience corporelle/sexuelle d'affirmation subjective dans la construction de la connaissance sur la sexualité (et dans la production d'identités sexuelles propres et d'identités personnelles) est avant tout un criticisme esthétique car la part d'originalité qu'est susceptible d'apporter l'expérience subjective de chaque sujet détermine des aspects socialement « indéterminés », permettant ainsi la véritable émancipation esthétique du *sujet social*. Dans cette perspective, une ontologie expérimentale de la sexualité est un moment poïétique esthétique au cours de la construction sociale du sujet, équivalent à l'expérience subjective que peut apporter *l'être-en-soi subjectif et non imitatif*, un sujet présentant une certaine originalité, à mi-chemin entre ce que Wilhelm Reich (1932/2007 et 1945/2003) appelle les pulsions culturelles et les pulsions bioénergétiques, une dialectique négative entre la culture et la bioénergie qui ne soit pas dominée par la seule culture et inhibée sur le plan esthétique.

---

[335] On trouvera une définition et une description des paradigmes épistémologiques reconnus dans le cadre de cette recherche comme phallocentriques dans le texte intitulé « Paradigmes du phallocentrisme occidental moderne : Pour quoi l'art biocritique critique la science? » (Chapitre 1 du présent volume) et dans le texte intitulé « Paradigmes épistémologiques du biopouvoir phallocentrique au sein de la modernité tardive » (Chapitre 2 du présent volume).

[336] À ce sujet consulter l'essai intitulé « Art biocritique. Qu'a-t-il été, qu'est-il devenu et qu'aspire-t-il à devenir ? » du chapitre 6 de cet livre.

Le sujet esthétique de l'*art biocritique des corporalités abjectes* n'est pas une méthode scientifique mais un « Prométhée esthétique », poïétisé sous la forme d'une œuvre d'art revitalisant le mouvement esthétique de toutes les dimensions sédentarisées de l'économie hétérosexuelle hégémonique au sein d'un ordre social hétéronome vis-à-vis du phallocentrisme. Or si le Prométhée de Marx reconnaît la forme poïétique de l'autopoïésis en tant que capacité du sujet humain, il place avant tout sa confiance dans la forme poïétique basée sur la raison matérialiste scientifique. L'art biocritique est interprétée aussi par l'esthétique biocritique en tant qu'un moment esthétique du matérialisme historique car elle est une resignification esthétique du moment scientifique de celui. Car l'intention esthétique de l'*art biocritique* est de mettre en avant un sujet esthétique en critiquant toute forme poïétique et tout style cognitif – y compris la science – qui ne reconnaîtrait pas la subjectivité esthétique en tant que capacité et besoin poïético-cognitif du sujet humain.

La biocritique esthétique de cet art dénonce la participation d'une pseudo-subjectivité assignée à l'individu en tant que *sujet social*, car elle considère que la subjectivité qui participe aux processus de production et de reproduction sociale du Prométhée esthétique ou sujet esthétique de l'*art biocritique* n'est pas une subjectivité pure et autonome, tant il est vrai que l'expérience du sujet est étroitement liée à sa dimension sociale. L'expérience d'esthétique biocritique s'agit d'une subjectivité (corporelle/sexuelle) abjecte resignifiée et resignifiante, qui possède une grande force performative productrice d'identités propres et d'identités personnelles, et qui représente un type de pouvoir alternatif, antagonique au type biopouvoir hégémonique. En termes de Butler, un type de pouvoir émancipateur de resignification de cette différence exclue par l'hétérosexualité, et que Marx considère pour sa part comme un besoin des groupes radicaux :

> « Les groupes les plus radicaux ont besoin d'affirmer leurs points de vue et leurs intérêts en les présentant comme généraux et universels, une position qui concerne à la fois les points pratiques et philosophiques (politiques).[337]

Tandis que la théorie queer de Butler conçoit la politique queer comme une resignification visant à retourner le pouvoir contre lui-même et à produire des pouvoirs alternatifs, fût-ce à l'aide de ressources impures :

> « Concevoir le pouvoir comme une resignification [, …] réinstaller l'abjection comme le site de son opposition et […] reconcevoir les termes qui établissent et soutiennent les corps qui comptent. »[338]

C'est pourquoi la proposition plastique de l'*art biocritique des corporalités abjectes* consiste à poïétiser des processus poïétiques auxquels le sujet participe avec les qualités épistémologiques de sa corporalité d'affirmation subjective en tant que

[337] Wittig, (1992)/ 2006: 73-74.
[338] Butler, (1993)/2010: 337.

corporalité esthético-politique ; il s'agit non seulement de la subjectivité rationalisée et abstraite du *sujet social*, mais aussi de la subjectivité sensuelle et la corporalité esthétique de ce *sujet social* en tant que *sujet esthétique, sujet de rationalité réflexive* (Castoriadis, 1990 et 1997), *sujet d'affirmation* subjective (Touraine, 2006), *lecteur critique*[339], *sujet de désir* (Foucault, 1984 : 12), sujet d'un « Moi propre » (Giddens, 1991/1995) ; sujet de bonne circulation bioénergétique (Reich, (1932)/2007) ; *sujet corporel et avec des besoins* (Franz Hinkelammert, 2008) ; *sujet historique* (Monique Wittig, (1992)/ 2006) sujet de subjectivité performatif (Judith Butler, (1993)/2010) ; sujet des *révolutions moléculaires* (Félix Guattari (1977). [340] « Voilà les sujets sociaux qui donnent leurs témoignages esthétiques à l'art biocritique. Voilà, le *sujet esthétique* des œuvres d'art biocritique des corporalités abjectes »[341]

Pour ce faire, l'*art biocritique des corporalités abjectes* invite les sujets à participer à la création d'œuvres revendicatrices des droits humains et sexuels avec leur corporalité et leur subjectivité esthétique en tant que forces co-poïétisatrices du corps. Les œuvres esthétiques sont des microprocessus artistiques au sein desquels la dimension prédominante n'est pas la construction culturelle sociale ni la bioénergie de l'individu poïétisateur mais la corporalité d'affirmation subjective biocritique esthético-politique, considérée comme abjecte par le phallocentrisme, ce qui lui confère une potentialité esthétique en tant que mouvement esthétique remettant en cause la sédentarisation épistémologique phallocentrique, en contradiction esthétique avec les schèmes culturels hégémoniques de ce biopouvoir.

Il est important de préciser qu'au sein de la poïésis des critiques esthétiques de l'*art de témoignages des corporalités abjectes*, ce n'est pas l'« expert en art » (l'artiste), mais bien le *sujet social* en tant que sujet humain et rebelle qui autopoïétise sa *conscience de lui-même* (Marx, 1841/1844), qui corporalise son *identité du « je »* ou *identité personnelle* (Giddens, 1991/1995), en *s'affirmant* (Touraine, 2006) en tant que *sujet corporel avec des besoins* ((Marx, 1841 *in* Hinkelammert, 2005 : 20) *sujet de désir* (Foucault, 1976 et 1984), *sujet historique* (Wittig, 1992), sujet ayant une identité sexuelle propre produite par la *force performative* (Butler, 1993/2010) des expériences *queer* d'affirmation subjective ; un *sujet social* en tant que sujet humain et rebelle qui autopoïétise sa *conscience de lui-même* (Marx, 1841/1844) à travers l'autocritique de sa *fausse conscience*, à travers la *contradiction esthétique* (Adorno, 1970/2004) vis-à-vis de sa corporalité *articulatrice* (Kuhn, 1962) d'un paradigme du biopouvoir propre au contexte socio-historique au sein duquel il se poïétise en tant que biocritique esthétique dans le cadre du processus de production d'une œuvre d'art.

---

339 Cohen & Dilon (coord.), 2007.

340 « *On observe qu'un certain type de révolution n'est pas possible, mais en même temps on comprend qu'un autre type de révolution devient possible, non pas au moyen d'une certaine forme de lutte des classes, mais au moyen d'une révolution moléculaire qui non seulement met en mouvement les classes sociales et les individus, mais qui constitue également une révolution machinique et sémiotique.* »[340]

341 Fragment de l'"Introduction aux trois récits création de l'Œuvre multiorgasmique du premier volume de la série intitulée « La fonction esthétique-politique de l'orgasme ».

L'*art biocritique* renforce l'esthétique de la révolution socio-politique à partir de la révolution intime fondée sur l'appropriation de la conscience de soi-même par le sujet social, en tant qu'appropriation corporelle et esthétique assumant pleinement sa dialectique poïétique vis-à-vis de la sexualité culturelle véhiculée par le biopouvoir – dont l'art biocritique reconnaît la présence au sein de la corporalité du sujet sous la forme de pulsions culturelles (1932/2007, 1945/2003 et 1947/2004), tout en privilégiant l'utilisation des corporalités « abjectes » en tant que corporalités d'affirmation subjective poïétisatrices d'une critique esthétique envers le phallocentrisme, tant il est conscient du fait que ces corporalités traditionnellement abaissées, asservies, abandonnées, méprisées par le biopouvoir phallocentrique au moyen de normes morales et éthiques dont les formes argumentatives varient en fonction des contextes socio-historiques et de l'hégémonie épistémologique prédominante du moment, sont des corporalités potentiellement esthétiques en raison de l'historicité de leur caractère « abject ». Cette reconnaissance de l'influence performative de la sphère personnelle sur la sphère publique trouve ses racines dans le mouvement féministe et dans des criticismes esthétiques ayant développé des concepts tels que les *révolutions moléculaires* de Felix Guattari (1977), la *démocratisation de l'intimité* en vue d'une *démocratisation socio-politique* de Giddens (1991/1995), la *conscience de l'oppression* de Wittig (2006 : 41), ou encore la *politique queer* de Butler (1993/2010), pour ne citer que ceux-là.

La critique esthétique poïétisée corporellement par l'*art biocritique* en tant qu'expérience esthétique d'un sujet socio-historique du réel est possible dans la mesure où elle est poïétisée dans un contexte socio-historique moderne et de la *modernité tardive*[342] dominé par une structure cognitive rationaliste et désensualisante, une épistémologie articulatrice du biopouvoir hégémonique : le phallocentrisme. Il en ressort une continuité des dépendances historiques – d'abord entre la religion et la modernité, puis entre la modernité et la raison matérialisée par la science – de l'idéal-type d'une corporalité du sujet social soumise aux hégémonies épistémologiques de la religion et de la raison scientifique, une continuité qui s'est exercée au détriment des pulsions esthétiques de la corporalité du sujet. D'où l'utilité de l'autopoïésis du Prométhée esthétique ; c'est-à-dire d'où le moment esthétique de la resignification esthétique/artistique du matérialisme historique en tant que science de l'art biocritique.

Pour l'*art biocritique*, la corporalité biocritique esthético-politique est la capacité et le besoin poïético-cognitif permettant au sujet humain de poïétiser dans un tel contexte une expérience subjective, c'est-à-dire de s'affirmer subjectivement au sein de la collectivité en tant que Prométhée esthétique – face au Prométhée matérialiste épistémologiquement sédentarisé dans la méthode scientifique basé sur le paradigme rationaliste, abstractionniste de la science moderne occidentale –, tout en veillant à ce que son expérience esthétique soit l'expression d'une intention esthétique prométhéenne équivalente à une critique esthétique, c'est-à-dire une émancipation esthétique poïétisée à travers des témoignages par le *sujet corporel*

[342] À ce sujet voir aussi : « Chapitre 2. Art biocritique au sein de la modernité tardive » et « Chapitre 4. Tension esthétique entre esthétique biocritique et science moderne occidentale » de cet même livre.

avec des besoins – qui est le sujet humain réel – et non par l'« expert en art », ni par la science, ni par aucun autre style cognitif particulier.

Même lorsque cette poïésis s'inscrit dans le cadre d'un processus artistique, le poïétisateur fondamental n'est autre que le sujet socio-historique du réel socio-historique qui se contredit corporellement et réflexivement en assumant le rôle d'articulateur d'un *idéal-type* de sujet esthétique à partir de sa corporalité d'affirmation subjective, un *idéal-type* qui ne peut être esthétique que dans la mesure où il n'est ni déifié ni sédentarisé épistémologiquement. Or l'*art biocritique* en tant qu'art critique, veille à ce que cela n'arrive jamais car il établit des liens de contradiction avec lui-même avant de succomber au sédentarisme poïétique ou épistémologique, avant d'être déifié.

Pour cet art, la capacité émancipatrice de l'expérience subjective dans un contexte comme celui que l'on vient de décrire se rapproche de ce qu'Adorno qualifie d'*expérience esthétique*, c'est pourquoi on utilise ce terme pour désigner l'autopoïésis esthétique et artistique d'esthétique biocritique, autrement dit la poïésis biocritiques de l'art, du sujet socio-historique du réel ou d'un autre style cognitif n'importe quel . Pour l'*art biocritique*, l'expérience esthétique qui fait du sujet humain poïétisateur un sujet esthétique est l'expérience de la biocritique et de la contradiction esthétique vis-à-vis de la sédentarisation d'un paradigme acritique qui tend à abaisser, asservir, abandonner et mépriser l'épistémologie corporelle, subjective et esthétique du sujet humain et de tout être vivant (animaux, nature, cosmos) « abaissée, asservie, abandonnée, méprisé » par sédentarisations et/ou déifications épistémologiques au sein de la production socio-historique du réel socio-historique. Dès lors, de cette expérience esthétique surgit le *sujet esthétique* ou Prométhée esthétique, resignifié esthétiquement poïétisé artistiquement par cet art biocritique envers le biopouvoir en tant que sujet autopoïétique d'affirmation subjective ayant besoin d'établir à partir de sa corporalité un lien de contradiction esthétique avec sa propre dimension et avec la dimension sociale de sujet décorporalisé.

Pour l'*art biocritique*, l'expérience d'esthétique biocritique ou biocritique esthétique est la participation de la corporalité esthético-politique (corporalité non assignée culturellement au sujet social ou corporalité « abjecte ») à la production de la conscience de soi-même, à la production d'identités sexuelles propres, d'identités personnelles.

L'expérience d'esthétique des biocritiques esthétiques du lien entre le sujet et son propre corps et sa sexualité est une relation au sein de laquelle le sujet et sa corporalité se réinventent subjectivement dans un enchaînement de dialectique négative esthético-nihiliste vis-à-vis de la culture hégémonique véhiculée par le biopouvoir. Non plus en tant que reproducteurs d'une corporalité et d'une sexualité assignée ou conforme à ce que « doit être » le « bien-être individuel » et social ou ce que « doit être » la « santé sexuelle » d'une *fausse conscience* de la corporalité et la sexualité médicalisées, mais bien en tant que sujets participant pleinement à leur propre poïésis dans cet enchaînement esthético-nihiliste entre les pulsions culturelles et les pulsions biocritiques (celles socialement abjectes), au sein duquel ces dernières établissent un lien de contradiction esthétique vis-à-vis

des premières, dans le cadre de l'expérience individuelle et sociale. Voilà ce qu'est l'autopoïésis biocritique de la *conscience de soi-même* ou affirmation subjective corporalisée par le sujet humain que Marx reconnaît comme *l'essence suprême du sujet humain* et que l'*art biocritique* poïétise corporellement à travers ses œuvres et processus artistiques.

La corporalité d'affirmation subjective ou l'autopoïésis de l'*auto-conscience de soi-même* corporalisée chez le sujet humain poïétisant l'*art biocritique*, survient à l'image de

> « L'être-en-soi auquel on remet des œuvres d'art, ce n'est pas une imitation de quelque chose de réel, mais l'anticipation d'un être-en-soi qui n'existe pas encore, de quelque chose d'inconnu et qui se détermine à travers le sujet »[343].

C'est ce que cet art poïétise dans ses œuvres à travers la dialectique négative entre les pulsions culturelles et les pulsions esthétiques, au sein d'un processus de production socio-historique du *sujet social* et d'un système épistémologique esthétique.

Les œuvres de l'*art biocritique* mettent en évidence la capacité micro-révolutionnaire du sujet social à travers un processus plastique. Cela implique parfois une reconnaissance gnoséologique corporelle de la conscience politique de celui qui défend ses droits sexuels à travers une corporalité esthético-politique. Dans le cas de *l'œuvre multiorgasmique collective*, la défense ou la lutte sociale en faveur de la légitimation de l'autoérotisme en tant que processus d'apprentissage du droit au plaisir sexuel (particulièrement l'orgasme et l'autoérotisme) et à la connaissance des besoins et des capacités corporelles du *sujet social*, n'implique pas nécessairement de sa part une action militante au sein de l'espace public, mais plutôt une intention esthético politique, à dire la poïésis biocritique d'une volonté esthético-politique latente de défendre sur le plan intime et de manière publique ses droits sexuels ; une telle démarche a au moins le mérite de reconnaître la sexualité en tant que capacité et besoin poïétique du sujet, une sexualité jusqu'alors séquestrée par les formes épistémologiques du phallocentrisme dominante au sein de la modernité et de la modernité tardive.

Dans le cas de l'*œuvre multiorgasmique*, il a fallu créer et même recréer l'expérience corporelle de plaisir sexuel en tant que poïétique du sujet sexuel, afin de nier esthétiquement la construction sociale de la sexualité « abjecte » du *sujet social* dénigrée par le phallocentrisme. Cette œuvre émancipe esthétiquement l'expérience corporelle d'affirmation subjective séquestrée épistémologiquement et dénigrée par la normativité et le symbolisme du biopouvoir phallocentrique. Elle le fait tout d'abord en spiritualisant une critique qui défend l'expérience sexuelle orgasmique, et toute autre liée au plaisir sexuelle, afin de contredire l'épistémologie dominante qui la dénigre en tant que capacité et besoin épistémologique du sujet ; puis elle le fait en transmuant la création du plaisir sexuel en création de matériel artistique. C'est dans cette transmutation que réside fondamentalement la praxis du criticisme esthétique de l'*œuvre multiorgasmique*; il lui faudra néanmoins procéder à une nouvelle spiritualisation, cette fois non

[343] Adorno, 1970 : 109.

seulement de la construction chosifiée de l'expérience sexuelle, mais aussi de l'art lui-même, comme une conséquence indispensable de l'émancipation de cet art. Car seule la déconstruction esthétique d'un art, de son concept esthétique et de son œuvre, permet de mener à bien cette seconde émancipation, qui n'est autre qu'une autocritique. Or le *Modèle de déconstruction esthétique* proposé par l'esthétique (bio)critique s'avère être un excellent outil permettant de réaliser une autocritique structurée de l'art ou de toute pensée critique, esthétique ou prométhéenne. Un autre exemple contemporain d'art biocritique vis-à-vis du biopouvoir phallocentrique ne portant pas sur le plaisir sexuel mais dans ce cas sur la différence hétérosexuelle chez les sujets dont les corps sont non seulement dénigrés par le phallocentrisme mais aussi malades, est constitué par l'œuvre intitulée « *A mi hermana. De moribundas y esperanzas* » (« À ma sœur. Moribondes et pleines d'espoir »), dans laquelle l'artiste utilise les cheveux d'une femme moribonde atteinte d'un cancer comme matériel créatif, associé à son témoignage oral ; des matériaux appartenant à la sœur moribonde de l'artiste, donnés par celle-ci quelques jours à peine avant sa mort, accompagnés d'un dialogue littéral entre les deux sœurs autour du thème de la mort.

L'esthétique biocritique d'une biocritique de témoignages des corporalités abjectes est une critique corporalisée envers une construction sociale dénigrant l'expérience corporelle/sexuelle, utilise des matériaux et des processus représentatifs de ce que le féminisme et la politique queer de Butler, Wittig et Irigaray identifient comme des corporalités *queer* (Butler, 1993/2010), corporalités « abjectes » qui impliquent une *conscience de l'oppression* (Wittig, (Wittig, 2006: 41) ; ainsi ce criticisme substitue-t-il les matériaux et les processus de la création artistique par les matériaux (témoignages physiques) et les processus (témoignages oraux et biographiques) de la création d'une expérience dénigrée par l'épistémologie dominante en Occident, par exemple le plaisir sexuel, le toucher du corps, les fluides corporels, l'autoérotisme, la mort, le corps malade, etc. Par exemple, il le fait de manière particulière dans l'Œuvre multiorgasmique collective en utilisant artistiquement les mouchoirs avec fluides corporels produits par la réponse sexuelles orgasmique des corps des volontiers donnants, orgasmes produites par un processus d'autoérotisme particulièrement dédiés à la création des témoignages physiques donnés à l'art ; puis en utilisant artistiquement les témoignages oraux et biographiques des volontiers donnants (entretiens sur la biographie sexuelle, corporelle des donnants et sur leur participation co-poïétique à l'œuvre multiorgasmique).

Cependant, l'art biocritique ne se limite pas à critiquer la séquestration de l'expérience sexuelle abjecte liée au plaisir sexuel ; il peut aussi bien critiquer la séquestration de l'expérience exprimée dans tout autre domaine de la réalité sociale dénigrée par le phallocentrisme ou n'importe quelle sédentarisation et/ou déification épistémologique ayant des effets d'hétéronomie, aliénation, identification, chosification et esclavage corporelle du sujet socio-historique humain et de tout être vivant (animaux, nature, cosmos) « abaissé, asservie, abandonné et méprisé».

L'expérience sexuelle esthétique au sein de l'*art biocritique* situe précisément en position de tension vis-à-vis du biopouvoir phallocentrique les qualités

épistémologiques que ce biopouvoir dénigre le plus au sein du contexte socio-historique dominé par son hégémonie épistémologique, les qualités abaissées, asservies, abandonnées et méprisées par les paradigmes phallocentriques : les *qualités épistémologiques féminines*[344]. Au cours de l'histoire de l'art on peut identifier un certain nombre de biocritiques esthétiques ainsi poïétisées artistiquement :

> « Parmi les poètes qui « donnèrent la parole » au corps en déconstruisant le processus de création picturale et en substituant l'espace ou l'instrument par le corps et ses sécrétions, je me souviens notamment de ceux qui au XXe siècle ont commencé à avoir recours au sang, au sperme, à l'urine et aux excréments de leurs propres corps et de ceux des autres, humains et animaux. Parmi eux, je me souviens de Duchamp, Oldenburg, Manzoni, Warhol, des actionnistes viennois, ainsi que de Vito Acconci, Michel Journiac, Robert Mapplethorpe, Andrés Serrano, Mike Kelley et Ron Athey. Mais je me souviens tout particulièrement de Judy Chicago, Miriam Schapiro, Bárbara Kruger, Helen Chadwick, Kiki Smith, Carol Schneemann, Gina Pane et Ana Mendieta, entre autres. Car ce sont ces dernières qui allaient utiliser les fluides de la manière la plus assertivement critique envers la contrainte corporelle exercée sur les dominés par le patriarcat [phallocentrique]… »[345]
> […]
> À ce sujet : « Ann March m'a dit un jour que les actionnistes viennois exprimaient « l'idée de la masculinité dans son sens le plus destructeur [car la participation des hommes était constamment celle de…] maîtres du discours, maîtres de cérémonie et plus encore, maîtres de la douleur »[346]. Pour ma part j'ajouterais qu'au grand détriment de la réactivation de la spirale historique, les actionnistes viennois se représentèrent comme les maîtres de la création même. (…) Ils ont représenté et personnifié de manière très synthétique le système patriarcal en tant que dominateurs, humiliateurs et subjugueurs du corps humain, et plus particulièrement des corps de la biodiversité qui ne présentaient pas les caractéristiques physiques et comportementales de l'homme. »[347]

Toutes ces poïésis de l'art corporel du XXème siècle ont révélé leur potentialité esthétique dès lors qu'elles ont été capables de répondre aux *trois besoins esthétiques de tout biocriticisme esthétique* s'opposant à la vision abjecte de certaines corporalités dénigrées par le phallocentrisme : 1) le besoin esthétique d'établir des liens de contradiction esthétique avec : *a*) ce que l'art critique ; *b*) ce *avec quoi* l'art critique ; *c*) la position *à partir de laquelle* l'art critique ; *d*) ce qui critique la même chose que l'art (les autres (bio)criticismes) ; et *e*) ce qui sur le plan structurel contribue à la (re)production de la sédentarisation épistémologique que l'art critique ; 2) le besoin esthétique d'une reconnaissance historique de *a, b, c, d* et/ou *e* ; et 3) le besoin esthétique de générer un mouvement historique au sein de : a *a, b, c, d* et/ou *e.*

---

[344] À ce sujet consulter l'essai intitulé « Art biocritique. Qu'a-t-il été, qu'est-il devenu et qu'aspire-t-il à devenir ? » du chapitre 6 de cet livre.

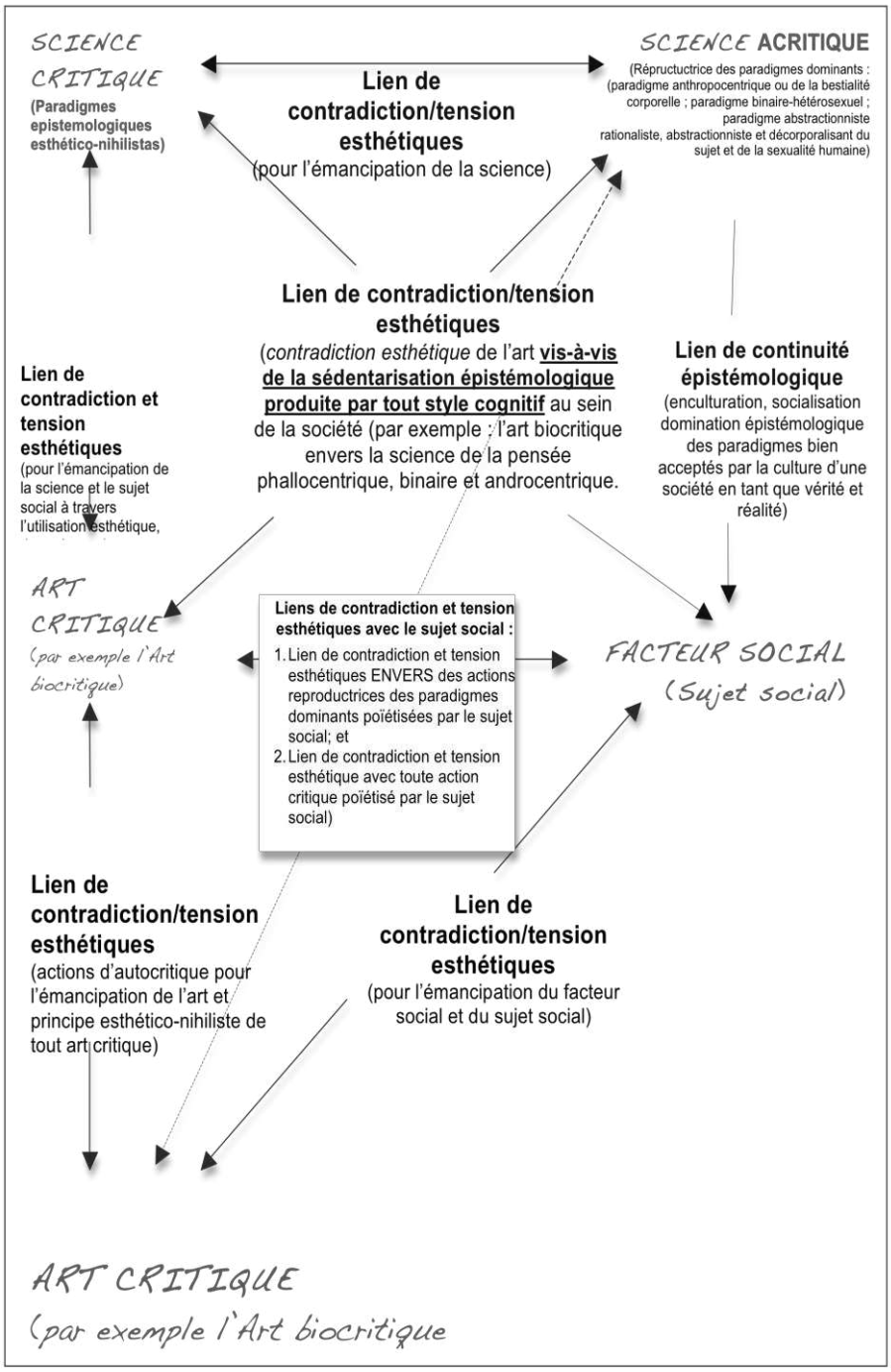
[345] Fragment de texte pris du récit création de l'œuvre multiorgasmique collective intitulé « Le Toucher. L'œuvre multiorgasmique dans les mythes historiques du Toucher » chez *La fonction esthétique-politique de l'orgasme* Volume I.

[346] Solans, 2000 : 60-61.

[347] Fragment de texte pris du récit création de l'œuvre multiorgasmique collective intitulé « Le Toucher. L'œuvre multiorgasmique dans les mythes historiques du Toucher » chez *La fonction esthétique-politique de l'orgasme* Volume I.

Ainsi, au sein de l'esthétique de l'art biocritique corporel, les actions critiques esthétiques sont synonyme d'émancipation ; or l'émancipation au sein de l'art biocritique n'est autre que l'émancipation de cet art lui-même.

Ainsi, si l'on considère l'esthétique d'une pensée biocritique envers le biopouvoir comme une pensée critique utilisant des *qualités épistémologiques féminines* en tant que matériel esthético-politique (dans le cas de l'art, artistique) de ses poïésis biocritiques, on peut dès lors qualifier de pensées esthético-bicoritiques de nombreuses autres pensées, styles cognitifs ou manifestations culturelles du sujet social envers le biopouvoir au sein d'un contexte socio-historique donné en tant qu'actions et manifestations des pensées biocritiques ; pensées biocritiques avec lesquels l'art biocritique a besoin d'établir un lien de contradiction critique jusqu'aux ultimes conséquences du mouvement esthétique de l'art biocritique : la dialectique esthético-nihiliste entre poïésis critiques et d'autocritique dont les langages structurés des sciences prennent plusieurs et différents places à : *a*) ce que l'art critique ; *b*) ce *avec quoi* l'art critique ; *c*) la position *à partir de laquelle* l'art critique ; *d*) ce qui critique la même chose que l'art (les autres (bio)criticismes) ; et *e*) ce qui sur le plan structurel contribue à la (re)production de la sédentarisation épistémologique que l'art critique



Esmeralda MANCILLA. *Schéma du mouvement esthético-épistémologique produit par les liens esthétiques entre l'art critique et la science moderne,* 2007.

Esmeralda MANCILLA. *Schéma du mouvement esthético-épistémologique produit par les liens esthétiques entre l'art biocritique et la science moderne*. 2007. Et Tables des liens esthétiques entre l'art biocritique et des autres pensées biocritiques ou d'esthétique biocritique chez la pensée moderne et de la modernité tardive.

Chapitre 6. Déconstruction épistémologique des rapports entre science et art biocritique.

Quelques éléments conceptuels pour une déconstruction épistémologique des rapports entre l'art et la science. Lorsqu'il s'agit de déconstruire un criticisme esthétique poïétisé en tant qu'œuvre d'*art critique*[348] qui critique un facteur social impliquant une hégémonie et sédentarisation épistémologique – telle que celle du phallocentrisme critiqué par l'*art biocritique* –, l'utilisation de la catégorie déconstructive de *paradigme* et de *style cognitif* peut s'avérer fort utile pour se référer aussi bien au phénomène de la critique qu'au poïétisateur du criticisme en tant que aspects du processus de production de connaissance esthétique (ou épistémologico-esthétique) revitalisant le mouvement esthétique de la réalité socio-historique et s'opposant à toute sédentarisation épistémologique présente dans ce contexte, et par conséquent, à tout exercice épistémologique ou style cognitif qui, étant impliqué dans ce processus de production socio-historique de la réalité sédentarisée, joue le rôle de reproducteur de la sédentarisation épistémologique des paradigmes hégémoniques chez un culture critiquée.

Dans le cadre de cette œuvre, nous avons utilisé le terme de *paradigme* dans son acception sociologico-anthropologique (Gleen, 1985) et historico-épistémologique (Kuhn, 1962 et Feyerabend, 1987), pour désigner les formes de construction ou de production de connaissance caractérisant chaque *style cognitif* (science, religion, art, etc.) participant au processus de production et de reproduction sociale phallocentrique de la différenciation hétérosexuelle et du paramètre de « bestialité[349] » corporelle (ou paramètre des corporalités « abjectes ») en tant que

---

[348] Dans la mesure où l'on considère comme légitimes d'autres définitions de l'art, il nous semble pertinent d'utiliser le terme spécifique d'« art critique », bien qu'Adorno lui-même n'utilise pas ce terme. Car pour Adorno il n'existe pas d'art qui ne soit pas une critique, car sinon on ne pourrait pas le qualifier d'art à proprement parler. J'ai cependant choisi dans ce texte d'expliciter la notion d'*art critique*, précisément parce que j'adhère à la définition adornienne d'art en tant qu'art critique , et aussi parce qu'il existe d'autres définitions de l'art défendant également leur légitimité ontologique, qu'il serait par ailleurs intéressant d'analyser à l'aide la *Méthode de déconstruction esthétique* proposée par le criticisme bioénergétique, mais étant donné que cela n'est l'objet principal de cette recherche, celle-ci se bornera à établir une relation de respect et de reconnaissance de leur existence, qualifiant de « critique » l'art et la pensée et particulièrement la critique poïétisée par l'art biocritique.

[349] « *Le paramètre de « bestialité » renvoie à l'interprétation que fait Judith Butler du paramètre d'infériorité cognitive de la métaphysique phallocentrique, qui inclut tous ceux qui sont considérés comme inférieurs au sein de la hiérarchie hétérosexuelle ou qui sont exclus de cette hiérarchie. Ainsi cette conception binaire homme-femme de l'économie hétérosexuelle considère-t-elle comme inférieurs les corporalités qui assouvissent ce que le phallocentrisme qualifie d'« appétits » corporels ou sexuels : outre les animaux ou les bêtes (êtres dépourvus d'humanité), la « bestialité » concerne également les femmes (considérées comme inférieures au sein de la hiérarchie hétérosexuelle). Cette conception phallocentrique définit un paramètre d'« humanité » qui ne s'applique ni aux femmes ni aux bêtes. Butler définit le paramètre de la bestialité corporelle phallocentrique de la manière suivante : « Dans la cosmogonie antérieure à celle qui introduit le concept de réceptacle, Platon suggère que si les appétits, ces indices de la matérialité de l'âme, ne parviennent pas à être maîtrisés, une âme – naturellement conçue ici comme l'âme d'un homme – court le risque de s'abaisser au rang de femme, puis de bête. En un certain sens, la femme et la bête sont les figures qui représentent la passion ingouvernable ». (Butler, (1993)/2010 : 79).* » Paragraphe pris du texte intitulé « Paramètre phallocentrique de « bestialité corporelle » : racine métaphysique de la potentialité esthétique des

facteurs sociaux potentiellement esthétiques. Car aussi bien dans son acception sociologique que dans sa définition anthropologique, le terme de *paradigme* désigne la forme et la structure légitimée de production de connaissance au sein d'un style cognitif déterminé. Kuhn (1962) définit le paradigme scientifique comme l'ensemble des hypothèses, des croyances, des lois et des outils de sélection et d'organisation de la production épistémologique qui caractérise la *science normale*. Dans le cas historique de la science, ce paradigme implique une résistance au changement et une sédentarisation de la pensée. Pour sa part, Gleen (1985) décrit le paradigme comme une forme de « traitement de l'information humaine » d'une culture donnée, c'est-à-dire comme un système de sélection et d'évaluation de *ce qui est* et de *ce qui n'est pas* une connaissance légitime caractérisant l'activité cognitive d'un groupe de personnes donné. La distinction entre la définition anthropologique et la définition historico-épistémologique du paradigme est très subtile, car aussi bien pour Kuhn que pour l'anthroplogue Gleen (1985), le paradigme désigne la structure des croyances et des hypothèses scientifico-épistémologiques dominantes à l'aide desquelles un groupe de personnes produit des connaissances. Pour Gleen, la connaissance est la culture cognitive d'un groupe social, tandis que pour Kuhn, il s'agit de la culture épistémologique d'une communauté scientifique. Dans les deux cas, le paradigme est une culture légitimée et légitimatrice de la connaissance au sein d'un groupe humain déterminé. Cette interprétation mêlant la dimension anthropologique et l'aspect historico-épistémologique est étroitement liée à l'interprétation anarchico-épistémologique que fait Feyerabend du *style cognitif.*

Feyerabend qualifie aussi de « style cognitif » les fondements scientifiques qui permettent à la science de fonctionner de manière structurée. Pour sa part, Kuhn attribue des caractéristiques similaires au *paradigme* qui permet à la science de fonctionner comme une « science normale ». Quant à Gleen, il considère que cette fonction revient à la *culture cognitive*, en tant qu'ensemble de croyances et de formes de cognition et de production de connaissances légitimées et légitimatrices au sein d'un groupe social. Feyerabend, en tant que critique de l'élitisme rationaliste du style cognitif de la science occidentale, dénonce précisément cette hiérarchisation que la science rationaliste a imposé au sujet en Occident en dénigrant tous les autres styles cognitifs et paradigmes critiques envers le rationalisme au sein de la science, de l'art, etc. :

> "[…] cuando los europeos se enfrentaron a concepciones opuestas sobre la naturaleza del conocimiento proveniente de culturas no-europeas, no desplegaron ni un mínimo esfuerzo por comprenderlas, simplemente: "...no hubo ninguna comparación objetiva de métodos y resultados. Solo hubo colonización y represión de las tribus y naciones colonizadas"[350]. En el presente, las alternativas epistemológicas han sido anuladas en su mayoría; o han ido sucumbiendo por el desuso o bien se han adaptado a la ideología occidental triunfante que ha exhibido una extraordinaria capacidad para descomponer a sus rivales y luego integrarlas o marginarlas según sus conveniencias."[351]

---

corporalités et sexualités abjectes » (Chapitre 2, *La potentialité esthétique-politique de l'orgasme* Volume II).

[350] Feyerabend, 1993 : p. 112 en Toledo Nickels en Cinta moebio 4, 1998 : 102-127.

[351] Toledo Nickels en Cinta moebio 4, 1998 : 112.

Cette recherche part du principe sociologique de Feyerabend pour qui une société est composée épistémologiquement de différents styles cognitifs ayant chacun son importance et présence épistémologique chez la culture cognitive des individus ; la plus ou moins grande participation de chacun de ses styles à la construction sociale d'un facteur social constitue la caractéristique principale de la culture cognitive d'une société. Par exemple, au sein d'une société où règne l'hégémonie épistémologique scientifique, on peut s'attendre à observer les effets des paradigmes hégémoniques de la science dominante sur la culture et la vie quotidienne du sujet social, au point que l'on puisse parler d'une pensée sociale légitimée ou délégitimée par la science. Que pour donner un exemple : dans certain contexte socio-historique, l'hégémonie épistémologique de la science médicale (en tant que forte présence de la science médicale chez les discours socialisants d'une société) par rapport aux autres sciences et l'hégémonie du *paradigme biologiste* chez la science médicale contribue à la *reproduction sociale* d'une définition biologiste du *genre* chez la culture cognitive dominante chez les individus qui composent telle société.

> « Pour Feyerabend : « Le choix d'un style (cognitif), d'une réalité ou d'une forme de vérité est une œuvre humaine. C'est un acte social qui dépend d'une situation historique. »[352] Dans cette perspective, le paradigme de la construction sociale du genre, de la sexualité, des sens abjects du corps, du sujet social, etc. etc., est un paradigme épistémologique de la capacité cognitive de ce sujet, et par conséquent la construction sociale du sujet, de son corps, de sa sexualité, est une construction sociale de la connaissance sur ce sujet, sur son corps, sa sexualité, etc. et bien sur, des formes cognitives corporelles des individus. »[353]

Dans cette perspective, un facteur social – quel qu'il soit – est une connaissance construite socialement, fruit d'un processus de production et de reproduction sociale épistémologique et cognitive de la société. C'est le cas lorsque l'hégémonie épistémologique parvient à enculturer la sphère sociale au point de devenir une hégémonie cognitive. Partant de ce principe sociologico-épistemologique, dans le cadre de la déconstruction de la critique fait par l'art biocritique, il convient d'utiliser les termes de *paradigme* et de *style cognitif* afin de déconstruire le processus de production et de reproduction sociale du sujet décorporalisé et des corporalités abjectes en tant que facteurs potentiellement esthétiques établissant des liens de tension esthétique vis-à-vis de la domination épistémologique des paradigmes du biopouvoir phallocentrique, vis-à-vis des styles cognitifs contribuant majoritairement à la *re*production sociale d'une normativité hétérosexuelle dans la pensée du sujet social en Occident. Rappelons nous que dans le livre théorique avec la méthode pour déconstruire l'art biocritique ont a reconnu trois paradigmes du phallocentrisme de la pensée occidentale **:** le paradigme de la pensée binaire ou de la hiérarchie hétérosexuelle ; le paradigme abstractionniste ; et le paradigme anthropocentrique ou de la bestialité corporelle.

Cette déconstruction épistémologique des rapports entre l'art et la science part du principe que l'art et la science sont des styles cognitifs poïétiquement actifs dans la

---

[352] Feyerabend, 1987 : 188.

[353] Fragment pris du texte intitulé *Tension épistémologique en tant que tension esthétique de l'art (bio)critique* chez *La fonction esthétiqe-politique de l'orgasme,* Volume II. Méthode de déconstruction esthétique de l'art biocritique.

production épistémologique de la réalité, que ce soit en tant que sédentarisateurs (dans le cas de la science) ou en tant que revitalisateurs de la transformation socio-épistémologique de la réalité. Il n'en va pas de même de l'exercice de production épistémologique d'autres styles cognitifs dont les actions biocritiques esthético-politiques et celles potentiellement esthétiques jouent un rôle de premier plan dans le processus de production socio-historique de la réalité.

L'exercice nécessairement critique de l'art lui a valu d'être parfois qualifié de « criticisme », tandis que sa capacité à répondre aux trois besoins esthétiques de tout art critique en fait un « criticisme esthétique », de même que tout autre exercice de production épistémologique répondant à ces besoins esthétiques et étant par conséquent comparable en termes épistémologiques à l'exercice critique de l'art. Quoi qu'il en soit, le sens esthétique de la critique chez l'art critique fait référence à « faire de la critique », c'est-à-dire à l'épistémologie de l'exercice qui consiste à produire de la connaissance en critiquant. Ce type de production de connaissance par le criticisme esthétique de l'art peut aussi bien utiliser des langages structurés que non structurés, peu importe du moment que ces langages revitalisent le mouvement esthétique au sein de : a) *ce que* critique l'art ; b) *ce avec quoi* l'art critique ; c) la position *à partir de laquelle* l'art critique ; d) *ce qui critique la même chose* que l'art (les autres criticismes) ; et/ou e) ce qui sur un plan structurel *contribue à la (re)production de la sédentarisation* épistémologique que l'art critique. Dans le cas de la science, la production de connaissance – qu'elle soit acritique, potentiellement critique ou esthétiquement critique – utilise nécessairement des langages structurés qui permettent une certaine cohérence et une continuité dans l'évolution de ses paradigmes épistémologiques. En termes de Kuhn, *cohérence scientifique* :

> « exemples reconnus de travail scientifique réel – exemples qui englobent des lois, des théories, des applications et des dispositifs expérimentaux, et fournissent des modèles qui donnent naissance à des traditions particulières et cohérentes de recherche scientifique »[354].

C'est ce besoin de continuité paradigmatique qui distingue le criticisme scientifique du criticisme de l'art et que peut-être peut explique la potentialité esthétique de l'art par rapport à la science en tant que tension esthético-épistémologique ; tension dont la continuité paradigmatique chez la science peut être le facteur qui contribue aux formes et cultures cognitives de sédentarisation épistémologique chez la cultures cognitives decorporalisées et décorporalisatrices des individus au sein des sociétés occidentales modernes et de la modernité tardive.

Par exemple, Toledo Nickels[355] nous bien explique que Feyerabend qui était un philosophe de la science, compare le processus de production de connaissance de la science à celui de l'art, tout en critiquant le statut mythique accordé à la science en tant que forme de connaissance jouissant de la plus grande légitimité sociale en Occident. Feyerabend prône l'anarchisme scientifique en proposant que la science, afin de pouvoir progresser, ne procède plus par induction, mais par contre-

[354] Kuhn, 1962/2007 : 71.
[355] Toledo Nickels en Cinta moebio 4, 1998 : 102-127.

induction. Il me semble que cet anarchisme scientifique présente un certain nombre de similitudes avec la contradiction esthétique (et dialectique esthétique) de la théorie esthétique que propose Adorno en tant que loi de mouvement de l'art critique (1998)[356]. En effet, aussi bien les *processus de transformation de la science* de Lakatos (1993), que les *révolutions scientifiques* de Kuhn (1962) et le *contre-inductivisme* de Feyerabend (1984) présentent un certain parallélisme avec la *loi de mouvement* (dialectique négative) et les catégories de *contradiction, négation* et *tension esthétiques* de l'esthétique de l'art critique qu'on a déconstruit dans le livre précédent à partir de la lecture de la Théorie esthétique d'Adorno. La différence évidente entre l'art et ces états de mutation de la science observés par les historiens et les philosophes réside dans le fait que pour la science, ces mutations constituent un mouvement mesuré, préservant une « certaine continuité » du(des) *paradigme*(s) dominant(s), tandis que pour l'art ce mouvement ne connaît pas de mesure, ce qu'Adorno qualifie de *loi de mouvement*. En outre, la comparaison entre l'art et la science que fait Feyerabend est plutôt une comparaison entre l'art et un *état idéal* de la science, qui n'est pas celui qui prévaut dans la réalité.

L'art critique est-il un style cognitif ? Dans le cadre de cette recherche, on considère tout *art critique* comme un style cognitif esthétique, c'est-à-dire un style cognitif remettant en cause toute sédentarisation épistémologique des paradigmes culturelles hégémoniques chez un contexte socio-historique donné ; tout ça dans la mesure où l'art critique correspond de manière *discontinue* aux structures théoriques légitimes et légitimatrice de la continuité et de la sédentarisation paradigmatique de ce phallocentrisme, produite et légitimée par d'autres styles cognitifs tels que la science. Car en rapport à la science l'art peut être aussi déconstruit en tant que production de connaissance et on le comprends comme ça de notre lecture de la théorie esthétique d'Adorno.

Il est important de souligner les déterminations multifactorielles qui caractérisent l'esthétique adornienne. En effet, quiconque entend utiliser cette théorie esthétique comme un outil conceptuel dans le cadre de sa recherche, se doit de faire les spécifications pertinentes sur les aspects de l'art qu'il prétend analyser, car la théorie adornienne est si vaste dans son approche qu'elle aborde aussi bien des aspects liés à la communication dans l'art que des aspects poïétiques, les dimensions *micro* et *macro* de ces processus, les questions de l'autonomie de l'œuvre, de l'expérience esthétique de l'artiste et du récepteur, ou encore les processus de production de l'industrie culturelle, etc. Tous ces éléments sont abordés et reliés par Adorno afin de compléter une théorie esthétique qui s'apparente à une ontologie de l'action esthétiquement critique et que l'on utilise ici en tant qu'action esthétiquement critique de l'art critique (inclut bien sur l'art biocritique). On peut partir de certaines questions qu'il aborde concernant l'action critique, ou, à travers sa théorie, l'art en général ; et de même qu'il n'est pas toujours nécessaire d'aborder tous les éléments liés aux différentes facettes de l'art, lorsqu'on étudie un art spécifique on doit prendre en compte que le fait de l'étudier dans la perspective de la théorie adornienne ne signifie pas nécessairement que l'on approfondisse ni même que l'on aborde toutes ces

[356] Toledo Nickels en Cinta moebio 4, 1998 : 102-127.

facettes constitutives de l'art dans le cadre du criticisme adornien. Dans le présente réflexion, cette perspective permet d'évoquer l'ontologie esthétique adornienne de l'art critique en tant qu'équivalent de ce que les sciences sociales qualifient de « théorie de la connaissance ». Car ces deux approches permettent d'analyser –d'une façon abstraite et générale – la tension épistémologique entre les paradigmes épistémologiques phallocentriques hégémoniques au sein de la culture cognitive sur la sexualité en Occident et le paradigme critique esthétique de l'art qui critique ce phallocentrisme à l'aide de témoignages de corporalités abjectes, poïétisés par des individus réels afin d'établir une tension esthétique entre le paradigme de la construction sociale d'un sujet hétéronome et les paradigmes esthétiques qui revendiquent l'influence de la *force performative*[357] du vécu personnel sur la sphère politique, légitimant ainsi l'action esthétiquement critique du sujet social.

La science est un style cognitif qui repose sur un ensemble d'hypothèses et de croyances, et qui correspond de manière continue – comme le fait le paradigme de la *science normale* – à une structure théorique, à une forme légitimée et/ou légitimatrice de production structurée de connaissance structurée. En revanche, on ne peut considérer la poïétique de la *contradiction esthétique* ou *négation esthétique* de l'art biocritique comme un ensemble d'« hypothèses et de croyances », dans la mesure où les « hypothèses et les croyances » préexistent à la poïésis d'une critique poiétisée par l'art biocritique et impliquent une sédentarisation de cette poïésis ou de cette critique. Dans cette perspective, c'est l'art en général qui peut être considéré comme un style cognitif, comme une forme de production de connaissance esthético-critique et non articulatrice du paradigme phallocentrique, contrairement à la science. Toutefois, afin de maintenir une certaine équité épistémologique sur le plan méthodologique, nous utiliserons le terme de *style cognitif* pour désigner aussi bien la science que l'art, la religion, la magie, la métaphysique, etc.

Feyerabend considère tous les styles cognitifs sans aucune hiérarchie intrinsèque, mais que chaque société et ordre social en privilégie certains et pas d'autres. On peut en déduire le privilégie socio-historique des certains styles cognitifs en tant que formes de connaissance signifient et représentent sociologiquement des formes de domination sociale et de pouvoir politique et, bien entendu, économique.

Ainsi par exemple, la domination sociale exercée par les monarchies européennes

[357] On utilise ici le terme de "performativité" ou "force performative" pris du sens atribué par Butler à la performativité avec le mouvement queer à resignifié le terme queer ; l'esthétique biocritique l'utilise en tant que force poïétique et cognitive "résifinicante" des individus dans ses actions corporelles/sexuelles (usages du corps) biocritiques. Dans la terminologie utilisée par Butler, la « force performative » ou « performativité » doit être comprise non pas comme un « acte » délibéré, mais plutôt comme la pratique répétée et référencée grâce à laquelle le discours produit les effets qu'il nomme. (Butler, (1993)/2010: 18). Cependant l'esthétique biocritique considère les risques esthétiques de la répétition dans le cas de l'art biocritique. (À ce sujet, voir aussi l'essai intitulé : « Esthétique du risque dans les liens entre l'art biocritique et d'autres biocriticismes (féministes/*queer*) » du présent livre.

– mais aussi par les nations et Républiques auxquelles elles ont donné naissance – reposait sur un lien épistémologique étroit avec le style cognitif de la religion et de l'Église. De sorte que pour Feyerabend, les styles cognitifs ne présentent aucune supériorité épistémologique intrinsèque : c'est l'ordre social qui la leur confère en tant qu'instrument de pouvoir, d'enrichissement et de domination.

En résumé, si sur le plan méthodologique une déconstruction de l'art biocritique peut très bien adopter les catégories de style cognitif et de paradigme, il convient néanmoins de préciser que l'art en général ne peut être considéré – ni structurellement, ni sur le plan pratique – comme un style cognitif ayant des aspirations de domination ou d'hégémonie épistémologique car c'est la sédentarisation esthétique des croyances et des hypothèses d'une critique qui constitue le germe de la domination d'un style cognitif sur les autres, ce qui ne correspond pas à la nature nihiliste de l'art, qui le pousse au contraire à s'échapper de la sédentarisation de ses critiques. Comment ? En critiquant.

Il ne s'agit donc pas ici d'aligner l'art sur la science, mais de mettre en évidence la création artistique d'un paradigme esthétique (d'un ensemble de croyances et d'hypothèses esthétiques créées par l'art) afin d'établir un lien de contradiction esthétique non seulement vis-à-vis du facteur social dominé par la sédentarisation épistémologique du paradigme qu'il critique, mais aussi vis-à-vis du paradigme épistémologique sédentarisé en tant qu'hégémonie scientifique. Car lorsque le criticisme d'un art utilise le langage structuré des sciences sociales et humaines pour déconstruire la critique que cet art poïétise à travers ses œuvres, l'art agit comme un criticisme et il fait une incursion dans le domaine des sciences en esthétisant leur méthode.

C'est notamment le cas de l'art biocritique dans son action en tant que biocriticisme esthétique. En effet, en se poïétisant sous la forme d'autocritique, la déconstruction structurée de tout art fait également une incursion esthétique dans le domaine de la science, transformant ainsi cette expérience de déconstruction en une expérience esthétique des sciences utilisées en tant que sciences de l'art. Ainsi, utiliser la catégorie de paradigme ou de style cognitif afin de déconstruire la critique de l'art revient à déconstruire les liens de contradiction épistémologique à l'aide desquels cet art, loin de se scientificiser, exprime la versatilité de la tension esthétique de ses critiques (visant à l'émancipation) vis-à-vis de l'hégémonie épistémologique du phallocentrisme non seulement au sein du contexte socio-historique mais aussi au sein de la science elle-même.

Paradigmes du phallocentrisme occidental moderne : Pour quoi l'art biocritique critique la science? Il convient également de préciser que l'*art biocritique* n'est pas un paradigme : il ne cherche pas à sédentariser epistémologiquement ses *idéaux-types* esthétiques, il cherche simplement le fait reconnaître à travers les usages esthétiques des corporalités abjectes (ou socialement expulsées) et les actions critiques potentiellement esthétiques poïétisées par des sujets socio-historiques réels (et par leur corps, corporalités et sexualités « abjects » ou socialement antagoniques des normes sociales dictées et légitimées par les paradigmes épistémologiquement sédentarises), afin de

revitaliser un mouvement esthétique et de critiquer l'hégémonie épistémologique du phallocentrisme (et de la science) et ses effets sur la sphère sociale et sur le sujet. En d'autres termes, en tant que paradigme, la loi esthétique de l'art biocritique est un mouvement esthétique ou une dialectique négative, ce qui dans le domaine scientifique équivaudrait à une science non seulement prédisposée aux révolutions scientifiques, mais également poïétisatrice de ces révolutions, une science *anormale* en contradiction avec la science *normale* de continuité épistémologique décrite par Kuhn.

Ce qui explique pour quoi l'art biocritique établit des liens de contradiction spécifique vis-à-vis de la science rationaliste, abstractionniste et universaliste découlant de la science moderne. Il s'agit d'une contradiction critique envers les paradigmes dominants de la science positiviste qui contribuent à l'abstraction de l'expérience (Feyerabend y Hinkelammert, 2005, 2007 et 2008), à la séquestration de l'expérience (Giddens, 1991/1995), à la décorporalisation du sujet social (*art biocritique des corporalités abjectes*), etc. : le paradigme rationaliste et abstractionniste de la science moderne (ou phallocentrisme séculaire).

Cette contradiction esthétique spécifique et historique entre l'*art biocritique* et la science est concrétisée gnoséologiquement par la tension esthétique entre le paradigme esthétique de la force performative des corporalités d'affirmation subjective poïétisées par les individus réels (en tant qu'*idéal-type* du *sujet esthétique corporalisé* par l'*art biocritique*) et

a) Le paradigme binaire de la hiérarchie hétérosexuelle reproduit et légitimé par la science médicale ;
b) le paradigme rationaliste et le positiviste scientifique
c) le paradigme anthropocentrique et du paramètre bestial sur la supériorité cognitive de l'être humain.
d) Et même aussi le paradigme de la construction social quand il s'impose a sa sédentarisation épistémologique

Tous les quatre cas expliquent une forme de tension esthético-epistemologique entre l'art biocritique et la science occidentale (particulièrement médicale) ; et tous les quatre sont cas de sédentarisation épistémologique que les historiens des sciences ont mis en évidence en tant que différentes formes d'ethnocentrisme scientifique ayant contribué à imposer au sujet social une vision de la science comme une forme d'« élitisme [ayant], jusqu'à présent, dominé la civilisation occidentale »[358].

Car, par exemple, la domination du paradigme rationaliste et positiviste de la science moderne en tant qu'hégémonie épistémologique d'un phallocentrisme séculaire au sein de la modernité n'est pas due à une quelconque supériorité épistémologique sur les autres styles cognitifs de l'époque, mais au fait que la science du paradigme rationaliste et positiviste –par exemple de la science médicale - représentait et servait à légitimer le nouvel ordre sociopolitique bourgeois, dont le principal rival n'était autre que l'église et la religion, ce qui explique que la sécularisation de la production de connaissance ait constitué sa

[358] Feyerabend, 1992/1994/2003: 153.

meilleure arme afin d'asseoir sa domination. Cela ne signifie pas pour autant que la politique choisisse l'épistémologie, mais plutôt que l'hégémonie épistémologique ou la sédentarisation d'un paradigme scientifique est invariablement le produit d'une série d'enchaînements sociaux, économiques et politiques auxquels participent non seulement les membres de la communauté scientifique, mais aussi l'ensemble de la société. Qui plus est, cela signifie que les critiques esthétiques de l'art envers la sédentarisation épistémologique au sein d'une société scientificisée - telle que la société occidentale de la modernité tardive – s'inscrivent nécessairement dans un contexte socio-historique marqué par les effets de cette hégémonie épistémologique, et ce aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur du domaine scientifique analysé. Or la biocritique au biopouvoir reproduit par la sédentarisation épistémologique de la science est aussi une biocritique envers la science épistémologiquement sedentarisatrice.

Comment fait-il l'art (bio)critique pour critiquer la science ? En co-poiétisant l'déal-type esthétique porteur d'espoir avec le sujet socio-historique.

> « Seul celui qui est capable d'imaginer une réalité différente de celle qui existe est susceptible d'en éprouver un désagrément ; ce n'est qu'en vertu de ce qui n'est pas qu'apparaîtra au grand jour ce qui est, constituant sans aucun doute la matière d'une sociologie soucieuse de ne pas se limiter… aux vues de l'administration publique et privée. »[359]

En profitant des idées de Feyerabend on dirait sur l'art critique est « celui capable d'imaginer une réalité différent de celle qui existe »*[360]* mais que l'art biocritique est « celui capable [de corporaliser et reconnaître a qui dans la réalité socio-historique est capable corporalise] une réalité différent de celle qui existe [pour les discours et paradigmes épistémologiques sedentarisés chez un contexte socio-historique de biopouvoir] »*[361]*. Dans tous le deux cas, l'esthétique critique partagée par tout action biocritique est illimité, car elle réside dans la capacité d'imaginer et même corporaliser une réalité différente de celle légitimée et enculturée par les styles cognitifs hégémoniques d'une société, comme par exemple la science médicale dans les sociétés médicalisées de la modernité tardive. Puis, l'esthétique de tout art critique (inclut l'art biocritique) est fondamentalement une critique esthétique envers tout discours social épistémologiquement sédentarisateur de l'imagination des individus. Et tout ça a une relation directe avec le concept d'art courageux que j'ai travaillé dans le livre sur la fonction esthétique des récits création. Ainsi, il est l'imagination toute baste des artistes et des co-poiétisateurs (corporalisateurs) des action biocritique au sein d'un contexte socio-historique celle qui vitalise l'antagonisme des paradigmes épistémologiquement sédentarisées dans la culture d'un tel contexte et ce qui fait l'art biocritique est d'observer et rendre observable ces modelés ou idéaltypes esthétiques antagoniques des modelés ou idéaltypes légitimes socialement par les paradigmes épistémologiquement sédentarisés. Dans ces termes, on trouve qu'effectivement l'art critique produit (l'art biocritique co-

[359] Adorno, 1973 : 137.
[360] Adorno, 1973 : 137.
[361] Adorno, 1973 : 137.

poïétise) un modèle ou paradigme épistémologique esthétique pour critiquer ceux derniers.

On aime définir le modèle épistémologico-esthétique de l'art critique et biocritique comme un idéal-type porteur d'espoir *par rapport aux* conditions sociales, car il s'agit d'une intervention de l'art au sein du processus de socialisation, d'un discours interprétant de façon antagonique la réalité. C'est la représentation d'un processus historique sociologique au sein duquel l'art critique et biocritique –mais aussi toute action biocritique- intervient en tant que discours, moyen, espace, contexte et produit libérateur en tant que l'esthétique de tout art critique est celle de vitaliser le mouvement esthétique envers toute sédentarisation épistémologique. Et bien que les fonctions de l'art au sein du modèle esthétique porteur d'espoir puissent sembler se limiter à simple une intention poïético-esthétique, faute de preuves tangibles d'une transformation de la réalité, il convient de souligner ici que l'évaluation du biocriticisme esthétique de l'art, en tant qu'expérimentation d'un modèle remplaçant un modèle d'hypothèse, ne repose pas sur des preuves scientifiques visant à corroborer une hypothèse ou une idée préconçue cependant l'art biocritique est un style cognitive capable de co-poïétiser avec les témoignages du sujet socio-historique, un model épistémologico-esthétique imaginée et corporalisée par lui en tant que « réalité différent de celle qui existe [selon les discours et paradigmes épistémologiques sedentarisés chez un contexte socio-historique de biopouvoir] »[362].

En ce sens, le terme « modèles d'hypothèse » ne fait pas référence au dualisme théorie/pratique, car en tant que modèles sociologiquement démontrés, ils n'ont pas vocation à être faussés, mais doivent plutôt être considérés comme une base pour la postulation d'un modèle imaginé de production et reproduction de la société au sein duquel l'art intervient de manière ponctuelle sur la construction sociale de la réalité socio-historique que le paradigme ou modèle permet d'interpréter esthétiquement.

Ce qui est porteur d'espoir, ce n'est pas le changement que l'art biocritique est susceptible de produire avec les témoignages des sujets socio-historiques sur la structure du système actuel et dominant, mais la tension et les contradictions sociales que génère son insertion artistique et corporalisée au sein de cette structure socio-historique, permettant la création d'une *dialectique négative* avec tout sujet et style cognitif (par exemple la science) qui établit une relation avec lui. Plus que d'une responsabilité éthique de l'art, il s'agit de sa capacité esthétique à générer une dialectique et une réflexivité critique au sein de la société et du système et chez les sujets.

L'*idéal-type esthétique porteur d'espoir* lien de tension esthétique entre l'art et la science. La poïésis d'un *idéal-type esthétique porteur d'espoir* de l'art biocritique n'est pas la démonstration scientifique de son existence, c'est la poïésis de l'inexistant (l'art) qui dépend dialectiquement de l'existant (les témoignages des corporalités abjectes) ; c'est la poïésis de la critique biocritique qui dépend

[362] Adorno, 1973 : 137.

dialectiquement des témoignages des actions biocritiques pris du réel socio-historique et poïétisées pour les sujets sociaux et dont la poïésis est réalisée par l'art biocritique afin de le critiquer. En définitive, l'*idéal-type esthétique porteur d'espoir* est la version antagonique des phénomènes sociaux de potentialité esthétique et parfois des idéal-type chez la science. Alors que l'*idéal-type esthétique porteur d'espoir* revêt à la fois une forme artistique au sein de l'art biocritique, et une forme structurée lorsque cette critique est déconstruite à l'aide d'un langage structuré, comme c'est le cas de l'art qui fait son autocritique.

Par exemple, la sociologie en tant que science n'est pas nécessairement critique. Elle organise la réalité afin de la connaître parce que c'est une science, et elle construit une connaissance de manière structurée, en structurant la réalité. Les *idéaux-types* sociologiques y contribuent et lui servent à prendre ses distances vis-à-vis de la réalité afin d'atteindre un but précis : l'objectivité scientifique. Comme le dit Weber :

> « Que l'objet de son étude soit rationnel ou irrationnel, la sociologie s'éloigne de la réalité et rend service à la connaissance en ce sens que, en indiquant le degré de l'approximation d'un événement historique relativement à un ou plusieurs concepts, elle permet d'intégrer cet événement. » [363]

L'*idéal-type* de Max Weber se distingue de l'*idéal-type esthétique porteur d'espoir* par sa fonction épistémologique, qui consiste à structurer la réalité afin de mieux la connaître, mais aussi et surtout par son intention poïétique. Pour la sociologie, l'*idéal-type* d'action sociologique est une forme chosique destinée à contenir plusieurs aspects de la réalité de manière univoque ; il fonctionne comme un « flacon » renfermant la réalité étudiée comme une preuve de sa fonctionnalité univoque, à l'image des pots du placard de la cuisine dans lesquels on conserve le sucre, le café ou le sel. Ajouter des fragments de la réalité à ce « flacon » ne fera que renforcer et sédentariser le paradigme qu'il représente et dont découle l'*idéal-type*.

L'art critique aussi prends sa distance pour produire de la connaissance esthético-critique surtout car il a 1) le besoin esthétique d'établir des liens de contradiction esthétique avec : *a*) ce que l'art critique ; *b*) ce *avec quoi* l'art critique ; *c*) la position *à partir de laquelle* l'art critique ; *d*) ce qui critique la même chose que l'art (les autres (bio)criticismes) ; et *e*) ce qui sur le plan structurel contribue à la (re)production de la sédentarisation épistémologique que l'art critique ; 2) le besoin esthétique d'une reconnaissance historique de *a, b, c, d* et/ou *e* ; et 3) le besoin esthétique de générer un mouvement historique au sein de : a *a, b, c, d* et/ou *e.*

Ce qui lui implique le besoin aussi de prendre distance en dialectique négative des certains formes poïétiques d'objectivité extra-esthétique avec parfois des autres formes poïétiques d'objectivité extra-esthétique ou parfois avec des autres formes poïétiques subjectivés ; toujours avec l'intétion esthétique de vitaliser le mouvement esthético-nihiliste de l'art critique (inclut celui biocritique).

Or avec l'art les choses sont différentes : l'*idéal-type* n'est pas un flacon

[363] Weber, 1922/2008: 17.

organisateur qui cherche à contenir la réalité afin de la conserver. Et ce n'est pas le cas parce que l'intention de l'art critique est le mouvement esthétique.

L'intention de l'*idéal-type esthétique* de l'art biocritique – qui s'inscrit dans un contexte socio-historique au sein duquel la réalité a tendance à être organisée, structurée et conservée dans des *idéaux-types* « flacons », dans des concepts scientifiques afin d'être ainsi présentée au sujet –, est au contraire de briser ces flacons à l'aide d'un *idéal-type esthétique porteur d'espoir* établissant un lien poïétique de contradiction esthétique vis-à-vis des structures épistémologiques qui menacent la liberté humaine et séquestrent l'expérience du sujet. De son côté, l'*idéal-type* sociologique est un langage, et par conséquent il dépend de la structure épistémologique du langage : sa fonction épistémologique est interprétative, et son intention est également épistémologico-structurelle :

> « Si l'on veut penser quelque chose *d'univoque* sous ces termes, la sociologie est obligée d'élaborer de son côté des types (« *idéaux* ») « purs » de chacune de ces sortes de structures qui révèlent alors chacune pour soi l'unité cohérente d'une adéquation *significative* aussi complète que possible, mais qui, pour cette raison, ne se présentent peut-être pas davantage dans la réalité sous cette forme *pure,* absolument idéale, qu'une réaction physique que l'on considère sous l'hypothèse d'un espace absolument vide. »[364]

Cette recherche *s*'appuie sur l'anarchisme épistémologique de Feyerabend afin d'expliquer la capacité critico-épistémologique de l'art, mise en évidence par la création de paradigmes esthétiques ou *idéaux-types* à partir de la praxis artistique et/ou du criticisme. Ainsi, sur le plan méthodologique, il convient de préciser que le paradigme et le style cognitif au sein de l'art ont la forme d'un *idéal-type esthétique*, et qu'ils sont créés par l'artiste afin d'établir une tension esthétique à travers des liens de contradiction esthétique vis-à-vis de : *a*) ce que l'art critique ; *b*) ce *avec quoi* l'art critique ; *c*) la position *à partir de laquelle* l'art critique ; *d*) ce qui critique la même chose que l'art (les autres (bio)criticismes) ; et *e*) ce qui sur le plan structurel contribue à la (re)production de la sédentarisation épistémologique que l'art critique.

Poïésis artistique de l'idéal-type esthétique au sein de l'art biocritique. Tout poïésis artistique d'un style cognitif esthétique créé par l'artiste fait partie de la poïétique de l'art critique, même si cette création artistique du paradigme *idéal-type* esthétique n'implique pas nécessairement sa structuration, ni celle des liens de contradiction et de tension esthétique qu'il génère. Il est important de souligner que l'art n'est pas conscient de la création structurée des paradigmes esthétiques qu'il crée, il se contente de les poïétiser artistiquement. Ce n'est qu'après coup, quand l'art en tant que critique est déconstruit esthétiquement, qu'il est possible de mettre en évidence qu'une œuvre d'art a impliquée la création – toujours inconsciente – d'un paradigme *idéal-type* ou esthétique au moment de sa conception. Car il est la déconstruction structurée de tel art qui permet la reconnaissance d'un idéal-type esthétique poïétisé par l'art car l'idéaltype esthétique poïétisé par l'art n'est pas d'autre que la version antagonique poiétisée

[364] Weber, 1922/2008 : 17.

par l'art critique en tant qu'inténtion esthétique de celui.

Les paradigmes *idéaux-types* poïétisés par l'art biocritique revêtent généralement une forme artistique, mais pas nécessairement une forme structurée à l'aide d'un langage structuré : ils sont l'*irréel* ou *non-existant* qui est toujours enchaîné au *réel* et *existant* :

> « Au moment de l'irréel, du non-existant, l'art n'est pas libre face à l'existant. Il n'est pas posé arbitrairement, il n'est pas inventé (comme le voudrait la convention), mais il se structure à partir de proportions entre l'existant qui sont exigées par celui-ci, par son imperfection, par sa nécessité et sa contradiction, par ses potentialités, et jusque dans ces proportions des liens réels résonnent encore. »[365]

La forme structurée de l'*idéal-type* est acquise une fois que la critique a été poïétisée artistiquement par l'art critique et déconstruite en tant que contradiction et tension esthétique entre paradigmes. Bien que le paradigme *idéaltype* poïétisé artistiquement et déconstruit esthétiquement par l'art biocritique soit également un outil explicatif de la réalité, comme l'est l'*idéal-type* pour la sociologie wébérienne, la fonction explicative de l'*idéal-type esthétique* de l'art biocritique est une fonction critique avec l'intention esthétique de vitaliser un mouvement esthétique chez : *a)* ce que l'art critique ; *b)* ce *avec quoi* l'art critique ; *c)* la position *à partir de laquelle* l'art critique ; *d)* ce qui critique la même chose que l'art (les autres (bio)criticismes) ; et *e)* ce qui sur le plan structurel contribue à la (re)production de la sédentarisation épistémologique que l'art critique ; car sa création a pour objectif d'établir des liens de contradiction et de tension esthétique vis-à-vis de *a, b, c, d* et *e*.

Alors que l'*idéal-type* wébérien est une construction abstraite, l'*idéal-type esthétique porteur d'espoir* au sein de l'art biocritique est une poïésis esthétique concrete poiétisé par l'artiste et/ou co-poïétisé par l'artiste et les sujets socio-historiques réels. Tous deux sont des images mentales de nature utopique, mais l'*idéal-type* wébérien n'est pas une poïétique ni le contenu empirique d'une critique, contrairement à l'*idéal-type esthétique* de l'art biocritique, qui l'est essentiellement et fondamentalement, et ce jusqu'aux ultimes conséquences. Par conséquent, bien que les *idéaux-types* sociologique et esthétique soient tout deux des propositions créatives visant à expliquer la réalité, la similitude entre les deux est finalement assez réduite, si l'on prend en considération l'aspect poïétique du second en tant qu'esthétique critique de l'art.

Une autre différence entre les *idéaux-types* sociologique et esthétique de l'art biocritique réside dans le fait que le premier est une explication qui de par sa nature scientifique s'efforce d'offrir une « certaine continuité » dans la production de connaissance scientifique, en respectant les formes légitimes et légitimatrices de la sociologie afin de former un « tableau de pensée homogène » :

> « On obtient un idéal-type en accentuant unilatéralement un ou plusieurs points de vue et en enchaînant une multitude de phénomènes isolés, diffus et discrets, que l'on trouve tantôt en grand nombre, tantôt en petit nombre, par endroits pas du tout,

[365] Adorno, 1970/2004: 17.

> qu'on ordonne selon les précédents points de vue choisis unilatéralement pour former un tableau de pensée homogène. »[366]

En revanche, l'*idéal-type* esthétique, de par sa nature esthétique, implique une contradiction externe et interne à la poïétique critique, et entre les poïésis de l'art biocritique. Contrairement à l'*idéal-type* wébérien, l'*idéal-type* de l'art critique (inclut celui biocritique) ne cherche pas l'homogénéité, tout le contraire, il n'est pas un outil visant à *dépasser* la contradiction entre phénomènes historiques, il s'agit simplement d'un outil permettant de critiquer en *fondant* la contradiction esthétique et en dénonçant l'homogénéisation de la pensée en tant que domination/sédentarisation épistémologique chez le réel socio-historique (*a, b, c, d* et *e*). Et même si la structuration de la tension esthético-épistemologique qui surgit de ce type de lien entre l'art et les paradigmes scientifique n'est pas une nécessité poïétique de l'art critique cependant il est une proposition méthodologique en vue d'une déconstruction qui peut permettre de mieux connaître la critique d'un art qui se dit critique.

On pourrait affirmer que la poïétique de tout art (bio)critique implique la création de paradigmes et de styles cognitifs *idéaux-types* dès lors qu'il s'agit de critiquer des facteurs socio-historiques de sédentarisation épistémologique. On peut déduire qu'au cours de la déconstruction d'un art d'esthétique critique dont la critique porte sur un facteur social impliquant l'enculturation d'un paradigme épistémologique on peut trouver un paradigme *idéal-type* esthétique par son antagonisme de contradiction, tension et négation esthétique de le réel socio-historique épistémologiquement sédentarisé ; mais aussi et surtout que, même si tout art peut être qualifié de critique grâce à une poïétique de contradiction et de tension esthétique, seul l'art qui en plus de poïétiser artistiquement sa critique est déconstruit esthétiquement en révélant la potentialité esthétique de l'idéal-type poïétisé en tant que critique artistique, seul cet art est un art d'esthétique critique. Puis toute action biocritique (poïétisée au sein de l'art ou dehors de celui, par l'artiste ou par n'importe pas quel sujet socio-historique) peut être qualifié d'art biocritique grâce son poïétique de contradiction et de tension esthétique envers le biopouvoir, mais seul l'action biocritique qui en plus d'être poïétisée artistiquement est déconstruite esthétiquement en révélant la potentialité esthétique de l'idéal-type qu'elle poïétise, seul cet action est de l'art d'esthétique biocritique.

Sédentarisation (*chosification/identification*) épistémologique : risque esthétique de l'art (bio)critique. Le risque de sédentarisation épistémologique de l'art est inévitable, parce que la tension esthétique qui explique la vitalité des liens de contradiction esthétique que l'art établit vis-à-vis des aspects de la réalité qu'il critique ne repose pas sur une relation statique, et parce que ces aspects qu'il critique se transforment constamment en fonction des mutations de la réalité socio-historique à laquelle appartient. De plus, la tension esthétique entre l'art et ce qu'il critique tend à se dissoudre et à disparaître dès lors que la réalité a « dépassé » la tension esthétique générée par l'art, ou que les aspects que l'art critiquait ont cessé de signifier ce que contredisait son exercice critique. Il en

[366] Weber, 1965 : 181.

ressort qu'il n'y a pas d'action esthétiquement critique qui soit esthétiquement omni-temporelle, ou qui fonctionne pour critiquer tous les aspects de sédentarisation épistémologique chez : *a*) ce que l'art critique ; *b*) ce *avec quoi* l'art critique ; *c*) la position *à partir de laquelle* l'art critique ; *d*) ce qui critique la même chose que l'art (les autres (bio)criticismes) ; et *e*) ce qui sur le plan structurel contribue à la (re)production de la sédentarisation épistémologique que l'art critique. Tout ça car le processus même de reproduction socio-historique tend à affaiblir les liens de tension esthétique que génère chaque action critique (soit de l'art ou d'un autre style cognitif ou individu quelqu'un) grâce à sa capacité d'opposition afin de s'émanciper même de lui même. C'est la recherche constante et interminable d'une autonomie esthétique au sein de l'art à laquelle font référencé les mots d'Adorno qui est tout le temps contradiction, négation et tension esthétique de la sédentarisation esthétique.

> « L'autonomie, que l'art a acquise après s'être débarrassé de sa fonction culturelle, ou de ce qui s'y substitue, et qui se nourrissait de l'idée d'humanité, fut d'autant plus ébranlée que la société devenait moins humaine. (…) Or son autonomie commence à entrer dans un moment d'aveuglement. Ce moment a été le propre de l'art depuis toujours ; à l'ère de son émancipation, il éclipse tous les autres malgré (si ce n'est à cause de) l'absence de naïveté dont, selon Hegel, il ne doit plus se départir. »[367]

La sédentarisation esthétique et épistémologique au sein de l'art est une étape du processus vital de toute critique, qu'elle soit poïétisée ou non par l'art biocritique. Lorsqu'on parle de sédentarisation de la critique, il est indispensable de faire référence à la forme du devenir historique au sein de l'art, car c'est dans cette forme que se trouve la sédentarisation en tant que tendance et non en tant qu'état. En effet, d'une manière générale la sédentarisation esthétique, épistémologique, artistique, poïétique, etc. n'est pas un état de la critique au sein de l'art ; elle peut être un état, mais le fait de produire de la connaissance est une tendance de toute poïésis critique. Néanmoins, depuis le point de vue de l'esthétique critique, dès lors que la poïésis critique ou les manières de faire de la critique ou de produire de la connaissance se sédentarisent (esthétiquement, épistémologiquement, poïétiquement, artistiquement, etc.), l'art (ou la connaissance) d'esthétique critique cesse d'être critique et bien sur aussi esthétique. Face à cette tendance sédentarisatrice, les différents styles cognitifs ne réagissent pas de la même manière.

Par exemple, l'art en tant que style cognitif tend à s'émanciper à travers la contradiction de ses critiques et de sa manière de critiquer, tandis que la science risque davantage de se sédentariser dans la mesure où elle cherche « une certaine continuité » dans ses processus. On aime bien visualiser cet différence entre l'idéal-type de mouvement épistémologique au sein de l'art d'esthétique critique et celui au sein de la science occidental avec la visualisation du devenir historique de l'art comme une spirale et non comme un cycle répétitif ou linéaire, comme on a tendance à représenter le sens du progrès ou d'évolution en Occident ; même au sein de la science.

[367] Adorno, (1970)/2004 : 9.

La perspective historique en forme de spirale est la forme visuelle correspondant le mieux à la loi de mouvement de l'esthétique adornienne car cette esthétique critique explique la dialectique d'esthétique nihiliste produite par poïésis de contradiction, négation et tension esthétiques « au sein » de l'art ; comme une suite d'enchaînements entre le présent, le passé et le futur en tant qu'intention esthétique des liens entre actions de critique et d'autocritique. L'intention esthétique de vitaliser le mouvement esthétique de toute sédentarisation épistémologique, esthétique, poïétique, artistique, est le moteur de cette spirale d'enchaînements. Par conséquent, un art d'esthétique critique qui cesse de *faire de la critique*, cesse tout simplement d'être un *art critique* (inclut celui biocritique). Néanmoins le fait de cesser de faire de la critique n'est pas une décision esthétique, il ne fait que refléter l'état de sédentarisation en tant que risque esthétique de la poïésis d'un art qui se définit comme un art (bio)critique.

La sédentarisation de l'art est synonyme aussi de *chosification*. L'art (bio)critique est conscient du risque de réification de ses critiques et de toute création et construction de connaissance ; c'est pourquoi tout art d'esthétique critique est toujours en mouvement, parce qu'il *est* mouvement esthétique ; du moins c'est comme cela qu'Adorno explique l'existence de l'art chez sa Théorie esthétique. La contradiction/négation et tension esthétiques est la logique de mouvement dialectico-esthético-nihiliste qui explique l'émancipation de tout art (bio)critique vis-à-vis du risque de chosification et de sédentarisation de ses critiques, qui n'est autre que le risque de réification de l'art.

Dans une certaine mesure, l'esthétique de l'art biocritique considère – à l'instar de la théorie esthétique adornienne – que l'art doit rester sans cesse vigilant afin d'éviter la réification de sa réalité (sociale, artistique, épistémologique, etc.) et de pouvoir échapper à ce qui se chosifie ou le chosifie. Toutefois cette forme d'émancipation qui implique une certaine vigilance consiste avant tout à reconnaître que l'art – comme tout autre fruit de la connaissance humaine – maintient une relation dialectique vis-à-vis du contexte socio-historique, ou du moins qu'il maintient une relation dialectiquement dépendante de sa dimension historique. Cette dépendance historique de l'art est expliquée par Adorno au sein de sa théorie esthétique quand il explique l'existence de l'art en tant que capacité de l'art pour « faire réfléchir » ; capacité qu'ici on a interprété en tant que capacité esthétique de l'art pour faire de la critique et de l'autocritique ; puis donc capacité de l'art pour fuir de la sédentarisation et chosification des ses formes (poïétiques, artistiques, esthétiques, épistémologiques) de faire la critique. En mots d'Adorno :

> « Bien que les œuvres d'art montrent de temps à autre le non-existant, elle ne se l'approprient pas personnellement, d'un coup de baguette magique. Le non-existant leur est fourni par des fragments de l'existant qu'elles réunissent dans leur apparition. Ce n'est pas à l'art de décider par son existence si le non-existant qui apparaît existe (…). L'autorité des œuvres d'art réside dans le fait qu'elles obligent à réfléchir. »[368]

On interprète la constante recherche de l'art de fuir de ses propres formes (poïétiques, épistémologiques, esthétiques, artistiques) de faire la critique en tant

[368] Adorno, (1970)/2004 : 116.

que la constante recherche de l'art de fuir de la tendance sédentarisatrice et chosification de ses propres poïésis. Or cette fuite est une forme de l'inténtion esthétique de l'art de vitaliser un mouvement esthétique surtout au sein de : *b*) ce *avec quoi* l'art critique ; et *c*) la position *à partir de laquelle* l'art critique. Donc, la vie de l'art peut être dessinée comme une spirale des petites mortes poïétiques artistiques, épistémologiques, esthétiques, etc. toujours en mouvement de dialectique esthético-nihiliste.

Les mutations au sein de l'art sont de petites morts de l'art, des expressions nihilistes de l'esthétique critique, qui ne peut expliquer la vie qu'en rapport à la mort, car chaque critique au sein de l'art est une critique destinée à périr, dont la vitalité est dialectiquement en tension avec la mort depuis sa naissance. En effet, c'est l'intention esthétique de toute critique esthétique que de périr entre les mains d'une autre critique esthétique, non pas de celle qu'elle a elle-même assassinée, mais de n'importe quelle autre critique. Adorno considère également comme des mutations de l'art la mort de ses fragments, c'est-à-dire la mort des œuvres d'art aux mains d'autres œuvres d'art. Peut-être ce ça qu'il veut nous dire quand il écris: « une œuvre est l'ennemie mortelle d'une autre ».[369] Car pour Adorno, les mutations des œuvres d'art représentent la mort constante de l'art ; le nihilisme de l'art s'explique ici par la mort de ses fragments,

> « à la façon de la première strate d'un sol sur laquelle chaque couche suivante s'érige et s'écroule dès qu'elle est ébranlée. (…) des mutations [qui sont] déterminées par leur loi formelle, et qui se scindent dès qu'elles apparaissent au grand jour »[370].

Pour Adorno, le déclin du processus vital des œuvres d'art en tant que critiques esthétiques ou expressions esthétiques d'un criticisme, commence dès que les œuvres apparaissent au grand jour, après quoi elles deviennent « transparentes et se durcissent, vieillissent et se taisent. Finalement, leur déploiement s'apparente à leur effondrement »[371], j'ajouterais : à leur mort. On pourrait parler de suicide de l'art, même s'il serait plus objectif scientifiquement de parler de petits suicides à l'intérieur de l'art, qui mènent à la réinvention constante de ce « mutant ». Car l'art meurt de manière fractionnaire, par petits morceaux, et il se recrée de la même manière.

Ainsi, la réification est pour Adorno synonyme d'*identification*, et elle concerne aussi bien l'art et les œuvres d'art que la sphère sociale, et notamment le sujet :

> « Le processus de chosification (…) fait d'elles [des œuvres d'art] quelque chose d'égal à soi-même, d'identique à soi-même »[372].

Or la liberté du sujet consiste à devenir quelque chose d'autre que ce que le processus d'identification social lui assigne :

> « Plus une société devient totalitaire [...] plus les œuvres dans lesquelles cette expérience se sédimente deviennent autres à cette société. »[373]

---

[369] Adorno, (1970)/2004 : 55.
[370] Adorno, (1970)/2004 : 238.
[371] Adorno, (1970)/2004 : 238-239.
[372] Adorno, (1970)/2004 : 49.
[373] Adorno, (1970)/2004 : 49.

Adorno fait ici référence à la contradiction exercée par l'art critique vis-à-vis de ce qui est *chosifié* ou *chosifiant* au sein de la société, qui tend à *identifier* – à réifier – le sujet et l'œuvre d'art. Voilà la tendance à sédentarisation épistémologique des poïésis critiques de l'art d'esthétique critique dut à la dépendance de l'art au changement socio-historique.

Ainsi, parler de *chosification* pour Adorno revient à parler de *sédimentation*, et tout ce qui se sédimente dans l'art réduit l'art en esclavage, car la *réification* est une sorte d'esclavagisme d'ancrage. La chosification du sujet renvoie à l'identité du dominé, ce qui en termes adorniens correspond à la *fausse conscience*.

La chosification est la sédimentation d'une dépendance déterminée. Rejeter les formes et les contenus sociaux sédimentés socialement constitue pour l'œuvre d'art et/ou pour l'artiste une nécessité ontologique liée à la liberté même de l'art. Cette forme de rejet se manifeste dans l'émancipation poïétisée par l'art à travers le criticisme et la contradiction, la tension et la négation esthétiques comme autant de formes de mouvement et de liens entre l'art et son autreté, qui est à la fois contenu et forme de chosification, ou en voie de l'être.

La négation et la contradiction esthétiques qui caractérisent l'art (bio)critique constituent la logistique émancipatrice qui permet à celui d'échapper sans cesse aux états chosificateurs, aux états qu'il avait peut-être déjà connus, en d'autres temps et sous d'autres formes, tel un autre art, mort il y a longtemps et qui a fini par *devenir transparent, durcir, vieillir, se taire et s'écrouler*, comme il advient des mutations au sein de l'art. La *chosification*, réification e identification esthétique de l'art est interprétée pour l'esthétique de l'art critique en tant que sédentarisation épistémologique des aspects poïétiques, esthétiques, artistiques et bien sur épistémologiques de l'art même.

Chez sa Théorie esthétique, on trouve qu'Adorno envisage la sédentarisation esthétique de l'art en tant que sédentarisation épistémologique de l'*esprit*, bien qu'il ne la considère pas comme l'un des principaux risques pour l'art, car pour lui c'est précisément l'esprit qui détecte, grâce à sa dialectique vis-à-vis de l'empirisme, l'expiration d'un art chosifié. Toutefois Adorno ne se réfère pas à n'importe quel Esprit, mais à un Esprit critique qui nie, contredit et entre en tension vis-à-vis de ce qui est chosifié, lorsqu'il s'agit de le critiquer. Adorno se réfère à l'Esprit critique en tant que forme de pensée au sein de l'art critique. C'est pourquoi, en se basant sur la dialectique interprétative adornienne, on pourrait définir l'art comme l'expression de la nécessité empirique d'un esprit critico-poïétique ou poïético-critique en constante tension, négation et contradiction esthétiques avec tout forme de sédentarisation esthético-epistemologique dehors et au sein de l'art même.

***Dialectique nihiliste* & *continuité paradigmatique*: tension esthético-epistemologique entre art critique et science.** La *continuité paradigmatique* est une nécessité ontologique et épistémologique de la science occidentale, que les historiens des sciences tels que Kuhn considèrent comme un besoin expliquant sa

résistance aux changements et aux révolutions scientifiques. Il s'agit d'une tendance sédentarisatrice et inhibitrice du travail critique au sein de la science, au moins en ce qui concerne la critique interne osant remettre en question les paradigmes dominants.

Dans son analyse structurelle des révolutions scientifiques, Kuhn associe le terme de *paradigmes* à celui de « sciences normales », qu'il décrit comme des

> « exemples reconnus de travail scientifique réel – exemples qui englobent des lois, des théories, des applications et des dispositifs expérimentaux, et fournissent des modèles qui donnent naissance à des traditions particulières et cohérentes de recherche scientifique »[374].

Pour Kuhn, le paradigme est une période d'articulation au sein du processus vital d'une science, c'est l'étape au cours de laquelle les hypothèses et les croyances qui constituent ce paradigme légitiment et déterminent ce qui est et ce qui n'est pas de la connaissance scientifique. Et bien que le paradigme en question soit le fruit d'une évolution scientifique, bien qu'il soit né d'une critique envers un autre paradigme, une fois qu'il a été reconnu et fonctionne comme légitimateur de la connaissance scientifique, il a toujours tendance à se sédentariser et à résister aux changements, aux mutations, aux critiques et aux révolutions scientifiques. En effet, tout nouveau paradigme apparaît comme la promesse d'une meilleure explication, d'un meilleur outil d'analyse, et il lui faut par la suite tenir cette promesse d'être le meilleur ensemble d'hypothèses et de croyances pour la science. Or c'est précisément cette résistance à la critique qui explique que la science ne considère comme légitime que la critique structurée à l'aide d'un langage scientifique. Kuhn estime que cette résistance correspond au besoin que la science éprouve de maintenir une « certaine continuité » sur des aspects fondamentaux de son paradigme, afin de le protéger des critiques et de s'assurer que ces mutations ne viennent pas ébranler ou démolir entièrement l'édifice appelé science. Cette « continuité » ou pensée rétive à la critique fait partie de la culture de la science rationaliste occidentale qu'a analysée Kuhn sur le plan historique, une science dont l'hégémonie épistémologique rationaliste a su faire en sorte que les scientifiques eux-mêmes intègrent parfaitement cette tendance acritique. En mots de Kuhn :

> « C'est l'étude des paradigmes (…) qui prépare principalement l'étudiant à devenir membre d'une communauté scientifique particulière avec laquelle il travaillera plus tard. Comme il se joint ici à des hommes qui ont puisé les bases de leurs connaissances dans les mêmes modèles concrets, son travail l'amènera rarement à s'opposer à eux sur des points fondamentaux. »[375]

La tendance historique de la science à assurer cette « continuité » se traduit chez le scientifique par une culture de résistance à la critique, qui vise non seulement à éviter la critique des fondements paradigmatiques qui permettent à l'édifice de la science de rester debout, mais aussi à n'accepter que les rénovations structurées ne mettant pas en péril la production constante de connaissance scientifique, la

[374] Kuhn, 1962/2007 : 71.
[375] Kuhn, 1962/2007 : 71.

continuelle articulation de la science.

Situant l'origine du paradigme scientifique dans une perspective historiciste de la science et de l'art en tant que styles cognitifs, Kuhn constate que la consolidation sur le long terme d'une culture scientifique de pensée acritique finit par produire ce que on qualifie ici de sédentarisation épistémologique ou sédentarisation du paradigme, face à laquelle l'art cherche constamment à s'émanciper. Cette sédentarisation est synonyme de ce Kuhn qualifie de période de « science normale », au cours de laquelle les scientifiques tendent à mener des recherches et produire des connaissances scientifiques visant à renforcer et à articuler le paradigme « légitime » comme étant supérieur à tous les autres, et produisant ainsi un mouvement historique au sein de la science au cours duquel les mutations sont ralenties par l'attitude acritique du rationalisme scientifique, tandis que l'art d'esthétique critique maintient pour sa part un mouvement historique de mutations constantes grâce à l'attitude critique de son esthétique nihiliste.

Cela ne signifie pas que la science se sédentarise de manière statique. Au sein de la science occidentale moderne, la sédentarisation d'un paradigme est équivalente à la sédentarisation poïétique de la critique. Il s'agit de sédentariser l'utilisation des outils épistémologiques servant à produire de la connaissance, au point que l'historicisme de cette science finit par adopter une forme cyclique, et non de spirale évolutive comme celle de la dialectique négative qui caractérise l'historicité esthétique de l'art (bio)critique. En effet, avec le temps, les scientifiques en viennent à rejeter non seulement l'existence légitime d'autres formes poïétiques de la connaissance, mais aussi la possibilité même de leur existence.

Un phénomène qui n'est pas sans rappeler la « vérité chrétienne » de la Genèse biblique, paradigme qui expliquait qu'au début des temps ce monde était un paradis et que nous sommes tous des descendants *hétérosexuels* d'Adam et Ève, fruits du péché d'Adam induit par Ève, et qu'à cause de ce péché Dieu a condamné la femme à accoucher dans la douleur ; que nous sommes tous des descendants de la « saint famille » hétérosexuelle formée par Joseph, Marie, et leur enfant Jésus ; et que Maire est une femme sans péché parce qu'elle a conçu Jésus sans avoir eu de rapports intimes avec son mari, etc. Or si la science s'est employée à séculariser la « vérité » à l'aide de la raison, elle n'a pas pour autant éliminé les paradigmes de l'hétérosexualité et de la bestialité corporelle du phallocentrisme légitimés par la production épistémologique hégémonique de la religion au cours de l'étape prémoderne, et qu'elle a continué à présenter comme une vérité dans ses discours tout au long des époques moderne et de la modernité tardive. Ce phénomène socio-historique de la pensée occidentale nous permet d'observer à quel point tout paradigme, qu'il s'agisse de science, d'art ou de religion, court le risque de se sédentariser dès lors qu'il est érigé en « vérité absolue ». Ce qui est paradoxal, c'est que ce soit précisément la science en tant que critique épistémologique qui ait accouché de ce type de vérité synonyme d'aveuglement cognitif, et dans ce cas, épistémologique. Comme l'écrit Kuhn :

> « Il n'est pas surprenant (…) qu'au cours des premiers stades de développement de la science, différentes personnes aient décrit et interprété de manière différente le même type de phénomènes… Ce qui est surprenant et sans doute unique aux domaines de ce qu'on appelle la science, c'est que ce degré initial de divergence

> finisse par disparaître à ce point. »[376]

Le problème de la sédentarisation du paradigme de la *science normale* réside dans le fait que ce paradigme, qui est né en tant que critique d'un autre paradigme, ait accordé une plus grande place à la culture de l'articulation scientifique qu'à la culture critique scientifique, peut-être pas de manière préméditée ou planifiée, mais tout simplement parce que cette attitude critique au sein de la science a fini par succomber au désir de s'imposer comme la meilleure promesse épistémologique. Car une fois qu'un paradigme critique est accepté et légitimé, il tend à devenir légitimateur, et lorsqu'il devient légitimateur, lorsqu'il atteint le statut de « science normale », la production scientifique tend naturellement à devenir moins autocritique. Comme l'observe Kuhn :

> « La recherche de la science normale est dirigée vers l'articulation des phénomènes et théories que le paradigme fournit déjà »[377].

La nécessité esthétique de l'art (bio)critique est fort différente : en effet, la *dialectique négative d'esthétique nihiliste* (qu'on trouve chez la Théorie esthétique d'Adorno en tant que *contradiction, négation* et *tension esthétiques*), également considérée comme un besoin ontologique fondamental de l'art (bio)critique à l'origine d'une historicité nihiliste, aspire à émanciper l'art de la sédentarisation de la critique et de ses formes critiques. En effet, pour l'art biocritique cette contradiction esthétique cherche avant tout à générer et à corporaliser la critique interne et externe envers tout et n'importe quel aspect de sédentarisation épistémologique des paradigmes phallocentriques chez : *a)* ce que l'art critique ; *b)* ce *avec quoi* l'art critique ; *c)* la position *à partir de laquelle* l'art critique ; *d)* ce qui critique la même chose que l'art (les autres (bio)criticismes) ; et *e)* ce qui sur le plan structurel contribue à la (re)production de la sédentarisation épistémologique que l'art critique

Dans le cadre de cette comparaison entre la science et l'art, il convient de spécifier qu'aussi bien la *contradiction, négation* et *tension esthétiques*, que la sédentarisation (esthétique, épistémologique, artistique, poïétique) au sein de l'art constituent des formes de rapports que l'art établit tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du méta-domaine de l'art. En d'autres termes, la contradiction au sein de l'art peut être une contradiction, négation et tension esthétique de l'art vis-à-vis de lui-même ou vis-à-vis d'une autreté sociale non artistique. Dans tous les cas, la contradiction esthétique chez l'art revêt principalement deux dimensions : la poïétique (inclut le sens artistique) et l'épistémologique (inclut le sens esthétique). Car l'art peut aussi bien critiquer la forme poïétique (*b*) que la gnoséologie de ses critiques (*c*), ou d'autres critiques faites par d'autres styles cognitifs (*a, d* et *e*). Ainsi, la présente recherche défend-elle l'idée que la différence entre la science et l'art critique ne réside pas dans la structuration de la critique ou du langage structuré de l'un d'eux pouvant être utilisé par l'autre, mais dans la *contradiction esthétique* en tant que loi de mouvement au sein de l'art, qui dans le cas de la science reste limitée à une certaine continuité de la structure du paradigme en fonction.

---

[376] Kuhn, 1962/2007: 80.
[377] Kuhn, 1962/2007 : 90.

Dès lors, le paradigme de la science est *structure* et *légitimité*. *Structuré* parce qu'il est l'instrument fondamental à l'aide duquel sont choisis et examinés les objets d'étude destinés à la construction de la connaissance ; et *légitimité* parce qu'un processus de production de connaissance au sein de la science n'acquiert de légitimité qu'à travers l'utilisation de la structure instrumentale (théorique ou méthodologique) de son paradigme, qu'il s'agisse d'un processus de production de connaissance critiquant l'hégémonie scientifique ou d'un processus s'efforçant au contraire d'articuler et de renforcer ce paradigme.

La science est une structure d'hypothèses et de croyances ; elle fonctionne grâce à ces dernières, qui constituent une définition de son paradigme. Ces hypothèses et croyances sont celles que la science juge nécessaires pour assurer une certaine continuité paradigmatique, elles font donc partie de sa loi de mouvement : cela explique que la science occidentale soit une science accumulatrice de connaissances, reposant sur l'imaginaire historique d'un progrès linéaire, et résistant aux changements et aux mutations susceptibles d'ébranler les hypothèses et les croyances lui ayant permis d'accumuler tant de connaissances ; les mutations ne représentant que de brèves interruptions dans cette incessante production de connaissances. En effet, les hypothèses et les croyances de la science rationaliste et positiviste occidentale n'ont pas intégré la critique dans leur loi de mouvement, tant il est vrai que pour la science régie par le paradigme rationaliste, ce qui compte, bien plus que la critique, c'est l'*articulation*, le renforcement des hypothèses et des croyances du paradigme dominant ; or cette constante revendication paradigmatique de sa légitimité scientifique l'amène à devenir à la fois *juge et partie* dans sa volonté quasi « judiciaire » de déterminer ce qui est de la science et ce qui n'en est pas, de distinguer les manières légitimes de connaître de celles qui ne le sont pas, ou de définir ce qu'il est important ou pas de savoir afin de fonder un processus de production de connaissance scientifique.

Ce phénomène de résistance à la critique interne au sein de la science peut aisément être assimilé à une forme de domination, une domination exercée sur la production de connaissance scientifique en tant qu'hégémonie épistémologique. Cette hégémonie de la science occidentale moderne repose sur un paradigme rationaliste qui, en cherchant à séculariser l'Esprit (la connaissance et les formes de production de connaissance), a fini par se sédentariser en consolidant ses hypothèses et ses croyances afin d'assurer son articulation, et en faisant la sourde oreille aux critiques internes menaçant son paradigme. Tout cela lui a sans doute paru être un moindre mal en regard de son rôle émancipateur de l'esprit humain (la critique externe d'une science sécularisée). Hélas, c'est précisément cette résistance à la critique interne qui a fait du rationalisme de la science moderne une ontologie de la *fausse conscience* au sein de la pensée occidentale à laquelle fasse référence Adorno quand écris sur l'Esprit de la modernité « libératrice » en sens sécularisatrice de la production de la connaissance (drapeau de la science moderne occidentale) :

> « À l'ontologie de la fausse conscience appartient également l'attitude de la bourgeoisie qui, ayant dompté l'esprit autant qu'elle l'a libéré, malveillante même

> avec elle-même, accepte et tire de l'esprit précisément ce qu'elle ne peut réellement croire qu'il est. »[378]

Toledo Nickels aussi fait référencé à ce phénomène d'occidentalisation en tant que « colonisation » et/ou « occidentalisation » de la pensée quand écris sur la pensée d'une de plus persistantes critiques de cet phénomène au sein di XXème siècle ; celle fait par Paul Feyerabend :

> "[…] cuando los europeos se enfrentaron a concepciones opuestas sobre la naturaleza del conocimiento proveniente de culturas no-europeas, no desplegaron ni un mínimo esfuerzo por comprenderlas, simplemente: "...no hubo ninguna comparación objetiva de métodos y resultados. Solo hubo colonización y represión de las tribus y naciones colonizadas"[379] […]."[380]

Cela ne signifie pas pour autant que toute la science ou production de connaissance scientifique occidentale soit rétive à la critique interne. Mais force est de constater qu'historiquement, la science occidentale – et pas seulement la science moderne – cherche à se légitimer comme étant supérieure aux autres styles cognitifs présentes dans les sociétés contemporaines que Giddens nomme sociétés de la *modernité tardive* (Giddens, 1995). En revanche, cette volonté de domination épistémologique n'est pas une caractéristique épistémologique de l'art, car l'art en général ne répond pas à un seul paradigme et non plus à l'articulation des hypothèses et croyances, même si sur le plan méthodologique, pour déconstruire la tension esthétique d'une critique au sein de l'art en tant que critique épistémologique, il peut être utile de reconnaître que l'art (bio)critique co-poïétise – avec les individus réels – des témoignages d'un *idéal-type* afin de critiquer des facteurs sociaux impliquant une hégémonie épistémologique au sein de la sphère sociale. Si l'art ne répond pas à un seul paradigme d'articulation et continuité paradigmatique, c'est tout simplement parce sa *loi de mouvement* (la contradiction, tension et négation esthétiques disons dialectique nihiliste) s'oppose à la sédentarisation des croyances et des hypothèses, et même à la sédentarisation d'un paradigme poïétisé artistiquement en tant que critique afin d'établir un lien de contradiction esthétique vis-à-vis de ce que l'art aspire à émanciper en le critiquant, ouvert à tout imagination vitalisant du mouvement esthétique qui le définit. Adorno dit :

> « L'art ne peut être interprété que par la loi de son mouvement […]. La définition de ce qu'est l'art est toujours donnée à l'avance par ce qu'il fut autrefois, mais n'est légitimée que par ce qu'il est devenu, ouvert à ce qu'il veut être et pourra peut-être devenir »[381].

Ainsi, au sein de l'art, la critique avec son esthétique nihiliste naît avec le germe de la mortalité, tandis que la science rationaliste occidentale hégémonique naît avec le germe du désir ou de la volonté de maintenir une « certaine continuité » du paradigme, et ce malgré les inévitables révolutions scientifiques. Au point que les membres d'une science qui est pourtant née en tant critique d'un autre paradigme

---

[378] Adorno, 1970/2004: 32.
[379] Feyerabend, 1993: 112.
[380] Toledo Nickels en Cinta moebio 4, 1998 : 102-127.
[381] Adorno, (1970)/2004: 11.

en sont arrivés à oublier la nécessité d'une pensée critique pour la bonne digestion de la science. Car dans l'histoire des sciences, cette « continuité » ou résistance au changement est une autolimitation du paradigme scientifique, qui contraste avec la critique nihiliste, suicidaire et toujours prête à mourir entre les mains d'une autre critique poïétisée artistiquement par le même art (bio)critique.

Sur ce plan, l'anarchisme épistémologique de Feyerabend adopte une position originale en considérant que d'autres langages non structurés sont des styles cognitifs tout aussi légitimes pour faire de la critique scientifique. L'art biocritique se laisse aller en ce sens car il est un moment de l'art du XXème siècle dont l'art se laisse occuper par les témoignages de potentialités esthétique poïétisés par les sujets socio-historiques réels[382]. Dans ce sens l'art critique prend partage certain sens de l'épistémologie anarchiste de Feyerabend car quand il critique les même choses que la science étude et/ou critique, il le fait « violent » les règles de la science et de tout façon il produit liens esthétique avec la science même si ses discours « se dissolvent » au champ scientifique indiffèrent aux critiques faits par l'art :

> « Les personnes qui violent les règles n'entrent pas dans un territoire nouveau ; elles se libèrent de l'emprise du discours cohérent. Dans ces circonstances, même les faits se dissolvent, car ils sont configurés par le langage et restent prisonniers de ses limites. » [383]

Car pour la science « il n'y a pas d'autre manière de travailler en suivant un paradigme, et abandonner le paradigme, c'est cesser de pratiquer la science qu'il définit »[384], écrit Kuhn. De même que le processus scientifique basé sur un paradigme cesse d'être une science dès lors qu'il abandonne ce paradigme, dans la perspective esthétique adornienne et de l'*art (bio)critique*, l'art qui cesse de critiquer avec l'intention de vitaliser le mouvement esthétique (chez *a, b, c, d* et *e*) cesse d'être de l'art dès lors qu'il n'établit plus des liens de contradiction esthétique, mais de continuité.

Cela ne signifie pas que la science n'établisse pas de liens de contradiction vis-à-vis d'elle-même : elle établit des liens de contradiction qui ne sont pas esthétiques, mais scientifiques, or la contradiction scientifique de la critique au sein de la science a tendance à respecter une « certaine continuité » du paradigme. Tandis que la contradiction esthétique de la critique au sein de l'art est poussée « *jusqu'à ses ultimes conséquences* »[385]. Car pour l'art, la continuité représente la sédentarisation, or tout art (bio)critique qui se sédentarise cesse d'être de l'art (bio)critique.

Le langage structuré est une caractéristique de cette « continuité » au sein de la science et il met en évidence une tendance à la sédentarisation de ses paradigmes qui limite la pratique de la critique épistémologique au sein de cette science.

---

[382] Voir plus sur la place historique de l'art biocritique fait avec des témoignages des sujets socio-historiques réels dans le texte intitulé « Art biocritique. Qu'a-t-il été, qu'est-il devenu et qu'aspire-t-il à devenir ? » de ce même livre.
[383] Feyerabend, 1994/2003: 104.
[384] Kuhn, 1962/2007 : 104.
[385] Voir plus sur le sens esthétique de la critique « *jusqu'à ses ultimes conséquences* » dans le livre intitulé *La fonction esthétique-politique de l'orgasme* Volume I.

Certes, l'art peut parfois structurer ses critiques afin de faire son autocritique, établissant ainsi un lien de contradiction esthétique avec le langage structuré de la science qu'il utilise de manière esthétique afin de déconstruire ses critiques ; toutefois la versatilité de l'art (bio)critique qui lui permet de structurer et de déstructurer ses critiques n'est pas transposable au travail scientifique, dans la mesure où les critiques dans le domaine de la science – ou du moins celles que la science considère comme légitimes – sont configurées à l'aide d'un langage beaucoup plus limité que celui de l'expérience et de l'hétérogénéité artistique, caractéristique d'une poïétique de contradiction esthétique. En effet, la critique au sein de la science est strictement limitée et/ou restreinte aux règles du langage structuré.

Liens esthétiques entre la science et l'art biocritique. Les liens entre l'art et la science peuvent être de liens entre l'art et : a) *ce que* critique l'art ; b) *ce avec quoi* l'art critique ; d) *ce qui critique la même chose* que l'art (les autres criticismes) ; et/ou e) ce qui sur un plan structurel *contribue à la (re)production de la sédentarisation* épistémologique que l'art critique ; mais jamais en tant que (c) la position *à partir de laquelle* l'art critique, car pour ce faire il faudrait nécessaire que l'art partage ou donne continuité au paradigme de la science en tant que science.

Ainsi, les liens de l'art avec la science en tant que « *(a) ce que* critique l'art » il s'agit d'un lien critique direct ou locutive en tant que « sujet » de sa critique ; avec la science en tant que « *(b) ce avec quoi* l'art critique » il s'agit plutôt des moments d'autocritique de l'art dont l'art structure ses poïésis d'autocritique avec les langages structurées de la science pour se déconstruire esthétiquement de façon structurée ; avec la science en tant que « *(d) ce qui critique la même chose* que l'art (les autres criticismes) » il s'agit d'un lien perlocutive produit par les poïésis critiques envers un autre « sujet/objet » de critique qui est aussi « sujet/objet » chez les poïésis critiques poïétisées par la science ; ce lien est un lien entre l'art et la science en tant que styles cognitifs dont tous les deux se rencontrent en tant que criticismes envers un même objet/sujet de critique ; la tension esthétique de ce lien réside particulièrement dans les « lois de mouvement » épistémologique ontologiquement différents chez l'art et chez la science. Dernièrement, le lien entre l'art et la science en tant que *« (e) ce qui sur un plan structurel contribue à la (re)production de la sédentarisation épistémologique que l'art critique »* est le lien de tension esthético-epistemologique qui peut être perlocutive ou locutive selon le langage que l'art utilise pour ce faire. Car à différence de la science, l'art critique (comme la pensée épistémologique de Feyerabend) trouve légitime et se trouve capable de produire une discussion avec la science avec le langage de la science même sans devenir science. C'est ce qui arrive chez les déconstructions esthétiques que l'art fait de soit même à l'aide des langages structurés des sciences sociales et humaines. Dans ce cas l'art se permet un moment d'existence structurée.

Cependant, lorsque l'art critique la science en tant qu'objet de sa critique ou de façon perlocutive, il le fait précisément à l'aide d'un langage non structuré, car si ses poïésis étaient basées sur une critique structurée par un langage scientifique,

elles seraient certes le fruit d'un processus créatif mais pas d'un processus artistique, et se réduiraient à une simple illustration de la critique structurée. Mais qu'en est-il lorsque l'art critique quelque chose qui implique l'hégémonie épistémologique d'un paradigme scientifique et cognitif dominant au sein de la société – par exemple quand il critique l'enculturation rationaliste du sujet social –, et que ce qu'il critique est également critiqué de manière structurée par d'autres pensées critiques dissidentes de la science dominante ? Dans ce cas, étant donné que les liens de l'art critique (ou biocritique) avec tout ce qu'il critique sont des liens de contradiction esthétique, sa critique établit des liens de contradiction esthétique non seulement vis-à-vis de ce qu'il critique, mais aussi vis-à-vis de ce qui produit ce qu'il critique, et le cas échéant vis-à-vis des autres critiques portant sur le même phénomène. Voilà, vis-a-vis de *a, b, c, d* et *e* (*a) ce que critique l'art ; b) ce avec quoi l'art critique ; c) la position à partir de laquelle l'art critique ; d) ce qui critique la même chose que l'art (les autres criticismes) ; et/ou e) ce qui sur un plan structurel contribue à la (re)production de la sédentarisation épistémologique que l'art critique*).

Prenons par exemple le cas de l'*art biocritique* qui critique la décorporalisation phallocentrique et hétérosexuelle du sujet social. Ce que critique cet art est un phénomène social qui a déjà été étudié et structuré par des pensées critiques issues des sciences humaines et sociales telles que l'anthropologie, la sociologie, l'épistémologie, l'histoire, la philosophie, l'ethnographie, la psychologie, etc. Dans ce cas, la plupart des études et des recherches s'accordent à désigner comme responsable de cette décorporalisation cognitive la *séquestration rationaliste et abstractionniste de l'expérience* au sein de la science occidentale. Or la séquestration épistémologique de l'expérience découle principalement de l'Esprit de la modernité, selon le jugement critique des sciences humaines et sociales qui étudient les rapports entre la science et la santé psycho-sexuelle du sujet social. Paradoxalement, ces pensées critiques soulignent la responsabilité d'une science moderne qui laissait présager une libération de l'Esprit humain vis-à-vis de la domination ecclésiastique à travers la sécularisation de la connaissance, mais qui a fini, au fil de la sédentarisation acritique du paradigme rationaliste, par devenir à son tour un « bourreau » du sujet.

Lorsque l'*art biocritique* critique le phallocentrisme en tant que facteur épistémologique au sein d'une société occidentale héritière de la modernité, où le sujet est cognitivement dominé par les limites mêmes que le langage structuré impose à la critique et à l'expérience du scientifique au sein de la science, cet art se doit de critiquer non seulement le facteur social en tant que produit, mais aussi le phénomène qui produit ce facteur social.

Ainsi l'art, en critiquant, émet-il un jugement à la fois sur la cause et la conséquence. Et si l'art s'aperçoit – en déconstruisant ses critiques – qu'il n'est pas le seul à critiquer ce facteur social, et que la science elle-même l'a déjà critiqué, cela prouve qu'il existe une science dissidente capable de remettre en cause les hypothèses et les croyances du paradigme dominant. Dès lors, il est naturel qu'il cherche à établir des liens avec cette pensée critique utilisant un langage structuré, parce qu'elle critique le même objet que lui. Or c'est précisément à ce stade et avec ce lien spécifique que l'art pourrait courir le risque de cesser d'être de l'art, en

adoptant le langage structuré de la science pour se contenter d'expliquer ou de décrire sa critique, sans la critiquer, c'est-à-dire sans faire un usage *esthétique* de la science.

Potentialité esthétique des niveaux de communication entre l'art et la science. Nous nous proposons ici d'interpréter les liens entre styles cognitifs à l'aide des mêmes outils conceptuels que Kohlberg (1971), qui observe les niveaux communicationnels d'autonomie/hétéronomie des individus vis-à-vis de la morale hégémonique.

Le niveau esthétique de communication entre styles cognitives chez le paramètre des niveaux communicationnels de Kohlberg et Habermas
Hétéronomie communicationnelle
Niveau *pré-conventionnel* de communication *Communication pré-conventionnelle orientée vers le châtiment et l'obéissance.* *Communication pré-conventionnelle d'orientation relativiste instrumentale.* **Niveau *conventionnel* de communication** Communication *conventionnelle de concordance interpersonnelle*. *Communication conventionnelle orientée vers la loi et l'ordre.* ***Niveau post-conventionnel*** *Communication post-conventionnelle liée au contrat social* *Communication post-conventionnelle orientée vers des principes éthiques universels et potentialement esthétique* ***Niveau ecto-conventionnel ou trans-conventionnel* de communication** *Communication d'esthétique critique ou communication esthético-politique avec intention de mouvement esthétique chez lui et chez avec qui établi communication*
Autonomie communicationnelle

Le niveau post-conventionnel étant selon Kohlberg le niveau supérieur d'autonomie où la décision la plus juste – ou rationnellement éthique – de l'individu découle de sa capacité à « se mettre dans la peau de l'autre » :

> « Le niveau [de communication] post-conventionnel, le niveau supérieur, se caractérise […] par une approche des principes abstraits : l'accession à ce rôle permet au sujet de « se mettre dans la peau d'un autre pour décider » [386] (Kohlberg, L., 1973, 641).

On peut donc en déduire qu'un niveau de communication post-conventionnel entre deux styles cognitifs tels que l'art et la science impliquerait que ces deux styles soient capables de communiquer entre eux en utilisant un même langage, qui bien qu'abstrait ou structuré – comme celui de la science – ne chercherait pas à établir de hiérarchie entre les deux partenaires de la discussion, leur permettant ainsi de « se mettre dans la peau de l'autre » afin de mener à bien cette discussion d'égal à égal. Ce niveau de communication entre styles cognitifs (l'art et la science) au sein de l'exercice d'autocritique *structurée* de l'art s'apparenterait à ce qu'Apel (1985 et 2009) et Habermas définissent comme la « communauté idéale de communication », où l'on cherche à échanger et à comprendre l'autre sans coercitions, en étant capable de se mettre dans la peau de l'autre au point de remettre en cause son point de vue dans la mesure où l'exercice de compréhension

[386] López de la Vieja, 2009.

de l'autre l'exige, comme c'est le cas – selon Habermas – de la communication entre scientifiques :

> « Le système d'action au sein duquel le scientifique social évolue en tant qu'acteur se trouve à un autre niveau […] Le scientifique social ne participe, pour ainsi dire, en tant qu'orateur et auditeur que dans le processus de compréhension, car l'interprète scientifique, lorsqu'il est considéré en sa qualité d'acteur, poursuit des objectifs qui ne sont pas liés au contexte de sa recherche, mais à un système d'action différent. En ce sens, l'interprète, dans un contexte d'observation, n'aspire pas à jouer un rôle actif. »[387]

Cependant, pour l'esthétique de l'art critique la participation de l'art critique dans un communauté idéal à fin de poïétiser son autocritique involucre son intention esthétique de produire/vitaliser le mouvement esthétique tant chez *a* comme chez *b ;* c'est-à-dire, aussi bien au sein de ce qu'il critique (l'art même) qu'au sein de *ce avec quoi* l'art poïétise sa propre autocritique. Et c'est l'intention esthétique du mouvement esthétique chez *a* et *b* ; mais aussi chez *c, d* et *e* qui fait de la communauté idéale une communauté esthétique ou au moins un moment de communication esthétique ecto-conventionnel ou trans-conventionnel. Ainsi on définie ici la communication trans-conventionnel et ecto-conventionnel en tant que le niveau de communication esthétique de l'art critique avec d'autres styles cognitifs comme la science ; le niveau ecto-conventionnel ou trans-conventionnel est une niveau de communication d'esthétique critique ou communication esthético-politique avec intention de mouvement esthétique dans l'art et dans ce qui avec il établi communication.

Néanmoins, en tant qu'artiste, il vaudrait sans doute mieux laisser l'œuvre sans définition si l'on ne pense pas la déconstruire (critiquer) esthétiquement (en utilisant les langages étrangères esthétiquement) ; et il vaudrait mieux éviter tout lien tacite ou discursif avec la science si l'on ne pense pas l'utiliser esthétiquement, ce qui revient pour l'artiste à interpréter l'art à l'aide de langages structurés afin de ne pas « jouer un rôle actif », et de rechercher une certaine « objectivité extra-esthétique » lui permettant d'échapper à ce qu'Adorno qualifie de « continuité historique de ses dépendances ». Car en mots d'Adorno :

> « Le contenu de vérité des œuvres d'art fusionne avec leur contenu critique. C'est pourquoi elles se critiquent aussi mutuellement. C'est cela, et non pas la continuité historique de leurs dépendances, qui unit les œuvres d'art entre elles : « une œuvre d'art moderne est l'ennemie mortelle de l'autre »[388].

Par exemple, dans le cas de l'*art biocritique* qui critique l'incidence limitée de la légalité du droit au plaisir chez un sujet social enculturé par un ordre institutionnel dont la plupart des discours n'accordent aucune validité à ce droit, il faudrait déterminer si cet art a une quelconque validité sur le plan juridique lui permettant de formuler à travers des formes légales une critique juridiquement valide. Dans cette perspective rationaliste, la critique esthétique au sein de l'art, malgré sa dialectique négative, serait réduite à un simple discours ne parvenant pas à atteindre le niveau argumentatif d'une *discussion* habermassienne, dans la mesure

[387] Habermas, 1989 : 162.
[388] Adorno, 1970/2004 : 55.

où elle ne dispose pas de la validité octroyée par le domaine spécialisé auquel appartient la réalité critiquée, n'étant pas considérée comme un interlocuteur compétent. Mais peut-on vraiment affirmer qu'une critique cesse d'être une critique parce qu'elle n'utilise pas le langage ou les outils spécifiques du domaine spécialisé auquel appartient la dimension socialement légitime/légitimatrice de la réalité qu'elle entend critiquer ? La présente réflexion prétend le contraire, à l'instar de Feyerabend, et ce indépendamment du fait que la versatilité critique de l'art l'amène parfois à entamer des discussions structurées afin de s'émanciper de sa propre critique.

***Art et Sciences de l'art* : utilisation esthétique des sciences ou scientifisation de l'art ?** En déconstruisant la critique d'un art (bio)critique en tant que tension épistémologique, on déconstruit cette critique en tant que contradiction esthétique entre les paradigmes des différents styles cognitifs. Toutefois, je me permets d'insister sur ce point, cela n'implique pas de scientifisation de l'art, mais plutôt le fait que la poïétique de tout art critique repose sur la poïésis *artistique* de paradigmes *idéaux-types* esthétiques, qui n'est pas conçue structurellement par l'artiste. La structure de cette critique impliquant la création d'un paradigme *idéal-type* esthétique n'est qu'une forme déconstructive de la critique que connaissent ceux qui déconstruisent une œuvre ou un art critique. Autrement dit, dans le cadre du processus créatif d'une œuvre d'art critique, l'artiste ne structure pas ses critiques avant de créer l'œuvre afin d'illustrer sa structuration : cela ne serait pas de l'art critique, mais la simple illustration d'une critique structurée. En revanche, l'artiste peut adhérer aux théories, aux croyances et aux hypothèses d'un paradigme organisé en un langage structuré – par exemple celui des sciences humaines ou sociales – afin de décrire/déconstruire son œuvre avec ce langage ; une déconstruction à manière d'autocritique.

Il est par exemple fréquent que des travaux scientifiques soient illustrés par des images d'œuvres d'art dont le lien avec le travail en question se limite à une correspondance iconologique et thématique ; ou encore qu'un artiste essaie d'illustrer sa critique avec des mots, en utilisant les termes d'un langage structuré afin d'expliquer ce qu'est son art. Dans ces deux cas, ni le scientifique ni l'artiste ne font une utilisation esthétique ou critique du langage « étranger » à l'aide duquel ils souhaitent « expliquer » « illustrer » ou « définir » leur démarche. En ce qui concerne l'artiste, tout simplement parce que l'art ne s'explique pas : il se critique, il se déconstruit, surtout lorsque c'est le créateur lui-même qui parle de son œuvre. Pour l'esthétique de l'art (bio)critique, l'art ne se définit pas en fonction d'un modèle ou d'un paradigme fixe, ni d'une continuité de paradigmes, la définition de l'art (bio)critique repose sur le *mouvement esthétique* que génère son exercice et son travail critique, son intention et ses conséquences esthétiques. Et l'explication, définition, description de l'art critique par l'art critique lui même implique une poïésis critique capable de vitaliser le mouvement esthétique de l'art même. Cela a un étroite relation avec ce qu'Adorno affirme : « L'art ne peut être interprété que par la loi de son mouvement, non par des invariants. »[389]. En d'autres termes, on parle ici de loi de mouvement de l'art (bio)critique en tant que caractéristique qui

[389] Adorno, 1970/2004: 11.

distingue cet art et le criticisme esthétique de tout autre exercice critique non esthétique, et à plus forte raison de toute production épistémologique acritique. Ainsi l'esthétique de l'art (bio)critique repose-t-elle essentiellement sur l'autocritique.

Rappelons que pour l'esthétique (bio)critique tout art (bio)critique ou qui se dit critique établit des liens de tension esthétique sous la forme de dialectique d'esthétique nihiliste entre actions critiques et autocritiques. Or si l'on considère que l'historicité de l'exercice critique renvoie à l'historicité de l'art :

> « La définition de ce qu'est l'art est toujours donnée à l'avance par ce qu'il fut autrefois, mais n'est légitimée que par ce qu'il est devenu, ouvert à ce qu'il veut être et pourra peut-être devenir. »[390]

Dès lors, l'artiste qui cherche à « définir» son art ou une œuvre d'art en tant qu'art d'esthétique critique devra inévitablement « définir » une relation de tension esthétique et de dialectique négative entre les poïésis du présent et les poïésis du passé au sein de l'art qui ne l'appartien pas que à lui ; puis une dialectique nihiliste entre le processus créatif et le résultat de ce processus en tant qu'art ou qu'œuvre d'art. Voilà le pourquoi des besoins esthétiques de l'art critique décrites à l'Introduction générale du présent livre :

> « […] tout art qui se prétend (bio)critique doit observer : 1) la capacité (et le besoin) esthétique d'établir des liens de contradiction esthétique avec : a) ce que l'art critique ; b) ce avec quoi l'art critique ; c) la position à partir de laquelle l'art critique ; d) ce qui critique la même chose que l'art (les autres (bio)criticismes) ; et e) ce qui sur le plan structurel contribue à la (re)production de la sédentarisation épistémologique que l'art critique ; 2) la capacité (et le besoin) esthétique d'une reconnaissance historique de a, b, c, d et/ou e ; et 3) la capacité (et le besoin) esthétique de générer un mouvement historique au sein de : a a, b, c, d et/ou e. »[391]

En tous les cas, la poïésis d'autocritique au sein de l'art poïétisé par l'art même s'agit d'une relation qui devra inévitablement prendre la forme d'une critique esthétique (esthétique en tant que vitaliseure du mouvement esthétique) faisant partie de la « spirale historique » (dialectique esthético-nihiliste) de tout criticisme esthétique au sein de l'art critique, étant donné que c'est l'artiste lui-même qui poïétise cette relation, non pas comme une extension de l'œuvre, mais comme une réponse ou une question la concernant. Car si l'artiste en tant que créateur utilisait un langage structuré afin de *décrire* au lieu de *critiquer* son œuvre contribuerait à la sédentarisation de la spirale et de l'art. En effet, seule l'utilisation esthétique d'un langage structuré permettant de « définir » esthétiquement son art (pour le critiquer) peut émanciper la spirale historique de tout art critique de tout risque de sédentarisation (épistémologico-esthétique ou poïético-artistique).

Il en va de même pour toute pensée critique au sein de la science, lorsque celle-ci souhaite illustrer ses œuvres à l'aide d'un langage artistique ou d'une œuvre d'art : elle doit faire une utilisation esthétique de cet art ou de ce langage, si elle veut

---

[390] Adorno, (1970)/2004: 55.
[391] Introduction générale du présent livre.

éviter de mettre en évidence les limitations critiques d'une pensée scientifique trop étroite.

Il convient ici de souligner que dans les deux cas, l'utilisation qui est faite du langage « étranger » ne sert plus à « illustrer » l'œuvre – artistique ou scientifique, mais bien à la critiquer. Il va de soi que l'utilisation esthétique ou critique qui fait un style cognitif quelconque d'un langage, et à plus forte raison d'un langage « étranger » implique une connaissance de ce langage, car pour critiquer, il est indispensable de connaître ce que l'on critique et bien sur *ce avec quoi on critique* . Ainsi, dans le cas des exemples précédents, lorsqu'un un art (ou une science) critique souhaite utiliser un langage « étranger » dans son œuvre, il lui faut connaître ce langage afin de pouvoir en faire un usage critique.

L'utilisation esthétique du langage « étranger » dans l'autocritique de l'art signifie que l'on utilise ce langage non seulement pour critiquer une œuvre, mais aussi pour critiquer ce langage et son utilisation. Il s'agit de deux moments différents du pour le langage « étranger » dans le lien entre l'art et la science : le premier lorsqu'il sert d'outil pour la déconstruction esthétique d'une œuvre d'art critique ; le second lorsque ce langage « étranger » fait partie du résultat d'une critique déconstruite avec son aide : c'est alors que le langage « d'origine » peut agir sur le résultat pour le critiquer. Cela dit, l'utilisation critique d'un langage structuré de la science pour critiquer une œuvre d'art n'implique pas nécessairement une utilisation immédiatement déstructurée du langage en question. Car l'art n'est pas un langage structuré, par conséquent, le premier moment de la science en tant que langage « étranger » est une utilisation en tant qu'outil structurant de la déconstruction de l'art, car le fait de structurer revient à établir un lien de contradiction esthétique dès lors qu'il s'agit de déconstruire une œuvre artistique.

Lorsqu'il s'agit par exemple de déconstruire la potentialité esthétique d'une œuvre de l'*art biocritique*, ce qui est ainsi déconstruit, c'est le lien de tension esthétique entre la réalité des témoignages qui composent l'œuvre d'art et la resignification de ces témoignages par l'art en question. Car la potentialité esthétique des œuvres de l'*art biocritique* n'est autre que la potentialité esthétique de la resignification de ces témoignages pris du réel socio-historique (donnés par le sujet socio-historique) au sein de cette œuvre, représentant le mouvement symbolique entre le sens socio-historique du témoignage et son sens esthétique dans le contexte ou processus créatif du travail critique de l'art. Le second moment, toujours concernant cet exemple, intervient lorsque l'art déconstruit artistiquement cette structuration de ces critiques. Il s'agit de la critique de l'autocritique structurée ou non structurée de l'art. Un exemple serait celui d'un récit création lié au processus d'autocritique structurée d'un art biocritique. Ces deux moments impliquent un mouvement esthétique et une émancipation de l'art par rapport à la sédentarisation de la spirale de l'art biocritique. Dans cette perspective, on peut considérer le premier moment d'utilisation critique d'un langage structuré de la science pour déconstruire l'art comme un lien communicationnel de niveau *trans-conventionnel* ou *ecto-conventionel* entre l'art et la science (Kohlberg, 1971/1973, Habermas, 1996 et Appel, 1972), un type de lien critique créé à l'aide d'un langage structuré.

> « Le niveau [de communication] post-conventionnel, le niveau supérieur, se caractérise […] par une approche des principes abstraits : l'accession à ce rôle permet au sujet de « se mettre dans la peau d'un autre pour décider » [392] (Kohlberg, L., 1973, 641).

En revanche, le niveau de communication *trans-conventionel* ou *ecto-conventionel* est un niveau de discussion où l'art utilise le langage d'un autre style cognitif (par exemple la science) pour discuter avec lui dans ces termes mais de façon antagonique car le fait d'utiliser le langage de l'autre pour discuter avec lui est poïétisée avec l'intention esthétique de lui critiquer en se critiquant aussi lui même.

L'autocritique et déconstruction structurées de l'art sont-elles un risque esthétique de scientifiçation de l'art? Réfléchir sur l'autocritique et/ou déconstruction esthétiques de l'art en tant que risques de scientifiçation de l'art semble renvoyer à ce moment historique de l'art auquel Adorno fait allusion :

> « La spiritualisation de l'art a suscité la rancœur des exclus de la culture et a donné naissance à l'art de consommation, tandis que la répulsion que celui-ci inspirait aux artistes les poussait à une spiritualisation de plus en plus implacable »[393].

Adorno fait ici référence à l'évolution conceptuelle de l'art moderne au cours des années soixante-dix. En d'autres termes, au sein d'un poïésis d'autocritique de l'art à l'aide des langages structurées de la science, se produise une *discussion* pas plus intellectualisée que les autres poïésis de l'art critiquée mais si plus structurée car il est un discussion et communication avec la science dont l'art –malgré tout- a besoin de répondre à certaines normes du langage scientifique, au moins le connaître pour pouvoir le critiquer ; en mots de Feyerabend :

> « dans ces circonstances [… les liens entre art et science] sont configurés par le langage et restent prisonniers de ses limites. » [394]

Tout ça, même si l'art n'est généralement pas considéré comme un interlocutive valide au sein de la science, et même s'il ne cherche pas à l'être, car aspirer à la validité d'un langage structuré limite l'expérience.

En tout cas, l'art d'esthétique critique (inclus celui biocritique) n'est pas rationaliste ou idéaliste-rationaliste mais il est capable de poïétiser ce rationalisme excessif au sein de ses déconstructions esthétiques (d'autocritique structurée par les langages de la science) en tant qu'outil d'autocritique, sur la base – comme toujours dans l'art (bio)critique – du principe nihiliste et d'expiration auto-imposée de toutes les critiques que cet art poïétise ; car si l'art (bio)critique structure ses critiques, il ne le fait qu'avec l'intention de faire son autocritique, et non de se sédentariser dans la raison. Il s'agit d'une forme de rationalisme autocritique, que Muguerza décrit de la manière suivante :

---

[392] López de la Vieja, 2009.
[393] Adorno, 1970/2004 : 26.
[394] Feyerabend, 1994/2003 : 104.

> « Un rationalisme tempéré par la perplexité ne sera jamais trop sûr de lui, il n'aura pas une confiance aveugle dans la soi-disant – et tant de fois démentie – omnipotence de la raison ; il sera, pour le dire en deux mot, un rationalisme autocritique. »[395]

Il ne fait aucun doute que le type de rationalisme que définit ainsi Muguerza présente de nombreuses similitudes avec la loi de mouvement de l'art (bio)critique, avec la contradiction esthétique. Car il s'agit d'une réflexivité philosophique critique utilisant un langage structuré, la raison étant toujours un langage structuré, aussi critique et autocritique soit-elle. La différence avec la critique esthétique de l'art (bio)critique réside dans le fait que cette dernière est capable de contredire non seulement le langage de ses critiques, mais aussi la propre structuration ou déstructuration de ses poïésis, poussant ainsi sa contradiction jusqu'à ses ultimes conséquences. C'est pourquoi la contradiction au sein de l'art (bio)critique est une contradiction esthétique qui poïétise dans chacune de ses critiques une extrême perplexité. Ce n'est pas un hasard si Muguerza définit la perplexité en disant qu'« il s'agit, avant tout, d'un *état de tension*. Car un art qui établit des liens dénués de contradiction esthétique ne produit pas de tension esthétique, et cesse par conséquent d'être un art, ou du moins un art critique, pour devenir une simple illustration.

La contradiction-négation esthétique est un principe ontologique primordial qui constitue l'essence même de l'esthétique critique et de la dialectique nihiliste au sein de l'esthétique de l'art critique, dans la mesure où elle représente la loi de mouvement de toute émancipation au sein de cet art et de toute pensée aspirant à une certaine émancipation esthétique – aussi éphémère soit-elle – à travers l'exercice du criticisme esthétique.

L'art qui utilise esthétiquement le langage de la science pour déconstruire et faire l'autocritique structurée de ses liens esthétiques avec la réalité au sein de laquelle il se poïétise, reconnaît par là-même théoriquement la dimension historique de ces liens esthétiques poïétisés par les œuvres d'art avant leur déconstruction. Ainsi, lorsque l'art utilise les langages structurés des sciences de l'art et des sciences pour faire son autocritique ou pour se déconstruire esthétiquement, il ne se scientificise pas, il esthétise la science durant ce moment esthétique de son existence en tant que science de l'art.

Cette utilisation esthétique de la science par l'art est une sorte de *subreption* de la « communauté idéale de communication », car cette communication que l'art établit avec la science à travers son utilisation esthétique n'est pas facilement reconnue par la science dans la mesure où celle-ci considère que l'art, dans sa façon non nécessairement structurée de faire de la critique, n'est pas « capable » d'entamer une discussion avec le langage structuré de la science, s'il n'est pas interprété par la science. Et bien que tous deux – l'art et la science – soient des interprétations de la réalité, pour la science, l'exercice d'autocritique à travers lequel l'art utilise esthétiquement le langage des sciences afin de se déconstruire structurellement, est un exercice au cours duquel la science « aide » l'art à s'interpréter lui-même, au point que la déconstruction esthétique réalisée à l'aide

[395] Muguerza, 1977 : 662.

de ces langages structurés est interprétée par la science comme un « progrès » de l'art grâce à l'utilisation structurée de la raison représentée par les langages structurés de la science.

Quoi qu'il en soit, le lien esthétique entre l'art et la science établi au cours de cet exercice de discussion que l'art entame avec la science lorsqu'il fait son autocritique de manière structurée, peut être considéré comme un lien symétrique où l'art et la science partagent ce travail de critique sous la forme d'une intersubjectivité esthétique entre styles cognitifs, matérialisée à travers la dialectique négative ou contradiction esthétique en tant que leur forme de communication.

On ne peut pas dire la même chose en ce qui concerne leur travail d'interprètes de la réalité. En d'autres termes, on ne peut pas dire que tous le deux, la science et l'art, établissent niveaux de communication esthétique avec ce qu'ils interprètent ; car si l'art d'esthétique critique (inclut l'art biocritique) exerce ce mouvement esthétique de contradiction esthétique vis-à-vis de la réalité, ce n'est pas le cas de toute la science occidentale, à l'exception peut-être de la pensée critique au sein de cette science. C'est-à-dire, parfois certains criticismes poïétisent formes esthétiques de communication avec la réalité comme le fait l'art. Par exemple, la politique queer chez l'œuvre de Judith Butler ou la critique féministe de Monique Wittig, partagent une communication esthétique avec la réalité partagée par l'esthétique de l'art biocritique.

Pour observer esthétiquement ces liens nous semble utile l'idée méthodologique adornienne concevant l'historicité de l'art sous la forme de moments esthétiques, cela nous mène à considérer le lien entre l'art et les sciences de l'art comme un *moment esthétique* où les sciences deviennent des sciences de l'art et où la critique non nécessairement structurée de l'art devient une critique (et/ou une autocritique) structurée à l'aide des langages structurés de la science. Ainsi, ce lien est reconnu comme un moment esthétique de l'art par l'art (bio)critique qui utilise les sciences de l'art pour se critiquer. Néanmoins, à travers ces moments, l'art ne se reconnaît pas comme une science, pas plus qu'il ne considère la science ou la structure de la science et de son langage comme un idéal ; tout au plus s'agit-il d'une forme de contradiction esthétique vis-à-vis de ses propres manières poïétiques de faire de la critique, qui la plupart du temps ne sont pas structurées, du moins pas de manière continue.

Car pour tout art critique, la structure de la science ne représente qu'une manière poïétique de critiquer, non pas la meilleure et encore moins la seule manière de faire ou de poïétiser une (auto)critique. Cette appréciation de l'art sur l'utilisation esthétique de la science est une remise en cause du caractère absolu de la raison, qui s'apparente à l'hégémonie et au sédentarisme épistémologique au sein du travail critique de tout style cognitif, indépendamment du fait qu'il s'agisse de science ou d'art. Il s'agit-là de la principale divergence que réitère l'art chaque fois qu'il utilise les sciences ou les langages structurés pour faire son autocritique de manière structurée, ce qui peut également être interprété comme une utilisation émancipatrice de la *non structure* qui tôt ou tard aura besoin – car ainsi le veut la loi de mouvement de tout art (bio)critique – de la contradiction-négation

esthétique de la structure sous une autre forme poïétique non structurée du travail critique.

Dans cette perspective, l'art fait une utilisation esthétique de la science et il est capable d'entamer une *discussion* avec la structure de celle-ci lorsqu'il utilise – toujours et nécessairement de manière esthétique – les langages structurés de cette science, c'est-à-dire l'esprit structuré auquel il cherchera néanmoins toujours à échapper. Au sujet de ce lien de l'art avec un esprit structuré – tel que celui de la science – dans le travail critique de l'art, Adorno estime que :

> « La stricte immanence de l'esprit des œuvres d'art est contredite par une contre-tendance non moins immanente : la tendance à s'échapper de sa propre structure compacte en introduisant des césures au sein de soi-même qui ne tolèrent plus la totalité de l'apparition. L'esprit des œuvres ne s'épuise pas en elles, par conséquent il brise la forme objective par laquelle il se constitue ; cette rupture est l'instant de l'apparition. »[396]

Ainsi l'esprit critique de l'art finit-il tôt ou tard par établir un lien dialectique avec l'esprit structuré de la science, certes pas de manière constante ni fréquente, mais ce lien existe bel et bien. Et chaque fois qu'il établit ce lien et qu'il entame une discussion avec cet esprit, il lui faut impérativement s'échapper de la structure qui devient sa propre structure et s'en émanciper avant que son travail critique ne sombre dans la sédentarisation épistémologique et/ou poïétique. Ce qui n'est pas le cas de la science.

Contrairement à l'esprit structuré et structurant de la science, l'esprit de l'art critique est avant tout un mouvement de contradiction-négation esthétique vis-à-vis de la réalité qui se sédentarise ou qui sédentarise épistémologiquement, et vis-à-vis de sa propre sédentarisation poïétique/épistémologique. Or si l'art biocritique peut être une critique qui se structure – en tant qu'exercice autocritique poïétisé par l'art lui-même -, cela signifie qu'au moment esthétique où il structure ses liens esthétiques avec la réalité à l'aide du langage structuré des sciences sociales et humaines, il entame une discussion avec les styles cognitifs de ces sciences sociales et humaines.

Toutefois, la structuration de l'esprit critique de l'art, en tant que capacité de l'art à entamer une discussion ou une communication trans-conventionnelle avec les sciences sociales ou humaines, n'est pas un besoin omniprésent dans son travail critique au point de faire de ce dernier un exercice dépendant de l'esprit structuré ou de la structuration elle-même. Cette structuration est une capacité esthétique de l'art découlant de sa capacité communicationnelle trans-conventionnelle avec d'autres styles cognitifs structurés tels que la science. De sorte que la capacité d'auto-structuration grâce à laquelle l'art établit des liens de dialectique négative avec la science est l'expression d'un esprit auto-structurable, mais pas d'un esprit nécessairement structuré, car bien que la discussion ou communication trans-conventionnelle que l'art établit avec les sciences de l'art puisse structurer la critique que l'art poïétise en tant que lien esthétique avec la réalité, cette poïésis critique ne découle pas pour autant de la structuration de l'esprit structuré des

[396] Adorno, 1970/2004: 124.

sciences de l'art. Au sujet du lien entre l'art et l'esprit structuré, Adorno précise de manière explicite que:

> « L'art en tant qu'esprit n'est que la contradiction de la réalité empirique qui se meut vers la négation déterminée de l'ordre existant dans le monde. L'art peut se construire de manière dialectique dans la mesure où il y a en lui un esprit, mais sans qu'il ne le possède comme quelque chose d'absolu ni que l'esprit ne garantisse quelque chose d'absolu. »[397]

Adorno évoque ici une indépendance nécessaire de l'art vis-à-vis de l'esprit, mais pas une indépendance absolue ; néanmoins il affirme de manière perlocutive une *non dépendance* « absolue » vis-à-vis de l'esprit. Adorno nous dit que l'art peut se construire de manière dialectique dans la mesure où il y a de l'esprit en lui, afin de traduire le lien de l'art avec l'esprit structuré de la science : « L'art en tant que critique peut se construire de manière dialectique avec l'esprit structuré de la science dans la mesure où il y a dans ce lien entre art et science un esprit de contradiction esthétique » ; autrement dit, l'art établit nécessairement un lien de dialectique négative avec l'esprit ou la pensée critique de la science, mais pas avec la science ayant un esprit acritique.

Quoi qu'il en soit, en ce qui concerne la capacité de structuration de l'art vis-à-vis de ses critiques, il convient de prendre en compte deux aspects fondamentaux au sein de l'art critique et biocritique : premièrement, le fait que la structuration esthétique qu'admet l'art et qu'il exerce en tant qu'utilisation esthétique de l'esprit structuré est nécessairement une poïésis réalisée *à partir* de l'art : il s'agit de penser les œuvres d'art à partir d'elles-mêmes, « et non pas dans une réflexion extérieure à elles »[398]. Deuxièmement, le fait que la structuration, précisément parce que cette poïésis est réalisée à partir de l'art lui-même, est nécessairement un moment esthétique dont l'origine est l'autocritique, vouée à mourir entre les mains d'une autre autocritique artistique non structurée.

La structuration n'est en tout cas pas une scientifisation de l'art, dans la mesure où la discussion entre science et art n'est qu'un outil permettant d'établir, le cas échéant, une contradiction esthétique vis-à-vis du langage déstructuré de l'art. Dès lors, il convient de souligner que la présence de l'esprit structuré au sein de l'art – en tant qu'expression de la contradiction esthétique – est éphémère et périssable ; il s'agit d'un moment esthétique dont l'art devra s'émanciper et s'échapper « comme une manière anticipée de réagir »[399]. De sorte que l'utilisation esthétique que l'art fait de l'esprit structuré de la science recherche avant tout la fonctionnalité esthético-épistémologique que cet esprit structuré peut représenter en tant que contradiction-négation esthétique, afin de déterminer un moment esthétique de cet art dont l'esprit n'est pas structuré.

La valeur esthétique de l'esprit structuré de la science dépend donc de la contradiction-négation esthétique que sa forme poïétique est susceptible de générer pour la forme critique, à un moment déterminé du travail critique de l'art,

---

[397] Adorno, 1970/2004 : 124.
[398] Adorno, 1970/2004 : 125.
[399] Adorno, 1970/2004 : 290.

les caractéristiques changeantes de la contradiction-négation esthétique au sein de l'art pouvant être décrites comme des moments historiques qui marquent certaines *ères* de leur fonctionnalité esthético-émancipatrice. C'est par exemple, nous dit Adorno, ce qui arrive avec

> « le cubisme ou la composition dodécaphonique, en ce qui concerne l'idée et les procédés généraux à l'ère de la négation de la généralité esthétique »[400].

On observe de nouveau ici chez Adorno un nominalisme des contradictions efficaces dans l'émancipation, ayant pleinement conscience de leur caractère périssable.

Parmi les autres exemples de contradiction que donne Adorno, on peut mentionner l'apparition au sein de l'art du *statisme* en réponse au *dynamisme* ; puis du *dynamisme* en réponse au *statisme* ; ou encore du *nominalisme* en opposition à la *forme ouverte*, puis de la *forme ouverte* en opposition au *nominalisme*, tous ces phénomènes constituant des moments historiques de l'art, une « manière anticipée de réagir » afin de s'émanciper sans cesse du mouvement précédent[401].

[400] Adorno, 1970/2004 : 290.
[401] Adorno, 1970/2004 : 290-291.

Chapitre 7. Art biocritique au sein de la modernité tardive.

L'art biocritique au sein de la modernité tardive. Il est important de réfléchir sur la présence des corps et de la sexualité au sein de l'art en tant que partie intégrante des processus créatifs, car il occupe un place poïétique protagoniste au sein des processus artistiques particulièrement depuis les performances et les happenings de la première moitié du XXe siècle, jusqu'à l'art *queer* et *abject* de la deuxième moitié du XXe siècle, en passant par le body art, l'art féministe, la culture King et Queen, etc. Cette présence des corps et des corporalités/sexualités dans l'art contemporain présente un certain nombre de particularités qui lui confèrent une cohérence esthétique face aux discours socialisateurs de sociétés soumises à un processus de *désenclavement* et d'*effondrement* de leurs « systèmes de sécurité épistémologique »[402], un phénomène qui se traduit par des discours institutionnalisés légitimant l'ordre social établi à l'aide d'arguments qui tendent de plus en plus à s'universaliser et à se radicaliser, dénigrant tous les discours susceptibles d'ébranler ou de menacer ce système de sécurité épistémologique phallogocentrique hégémonique au sein des sociétés occidentales, et des sociétés dont la culture cognitive a été influencée par la pensée occidentale.

Dans ces circonstances, on observe une attitude – pas forcément planifiée – « radicalisante » en termes poïétiques au sein de l'art contemporain, non seulement de l'*art biocritique*, mais aussi de tout art critique poïétisé en lien étroit avec la réalité – ou qui l'inclut au sein de ses processus artistiques –, par le biais des actions potentiellement esthétiques d'un sujet social qui se remet en cause en remettant en cause la norme du biopouvoir, et qui se manifeste en affirmant le pouvoir performatif de sa subjectivité à travers la production d'identités sexuelles et corporelles susceptibles de générer un mouvement esthétique au sein de la société. Cette particularité de l'art contemporain a donné lieu à différentes analyses et critiques qui ont théorisé cet art directement lié à une réalité potentiellement esthétique, telles que le « journalisme esthétique » (Cramerotti, 2009) ou l'« art d'appropriation » (Foster, 2005) que Foster lui-même associe à l'art féministe et qu'il différencie de l'hyperréalisme en soulignant sa dimension constructionniste :

> « […] ces deux mouvement positionnent le spectateur d'une manière différente : dans son travail illusionniste, l'hyperréalisme invite le spectateur à jouir de la surface de manière quasi schizophrène, alors que dans sa dénonciation de l'illusion, l'art d'appropriation demande au spectateur de regarder au-delà de la surface, de manière critique. Il arrive toutefois que […] une œuvre d'appropriation enveloppe le spectateur à la manière de l'hyperréalisme comme débordée par l'apparence, tandis que l'art d'appropriation la montre construite dans la représentation. […] Cette vision constructionniste de la réalité constitue le principe fondateur de l'art postmoderne, du moins dans sa version poststructuraliste, et elle trouve un parallèle dans l'art féministe"[403].

---

[402] Pour l'esthétique biocritique le system de sécurité ontologique en Giddens est aussi un système de sécurité épistémologique envers la normativité du biopouvoir épistémologiquement dominante mais aussi un confiance à l'ordre épistémologique et culturelle manifestée dans le monde cognitive partagé par les autres avec le soi socialement construit (Giddens, 1979, p. 118).
[403] Foster, 2005: 183.

L'Œuvre multiorgasmique est l'exemple d'un *art biocritique* évoluant dans des sociétés contemporaines – la mexicaine et la française – qui traversent un moment historique dont la définition fait encore l'objet de débats ; néanmoins, pour le sociologue Anthony Giddens, il existe un certain nombre de caractéristiques sociologiques reconnaissables au sein des sociétés occidentales contemporaines qui l'amènent à qualifier le moment socio-historique qu'elles traversent de « modernité tardive » (Giddens 1995). Pour sa part, le criticisme de l'*art biocritique* considère que certaines de ces caractéristiques sociologiques correspondant selon Giddens aux sociétés de la modernité tardive peuvent être décelées dans certaines formes de biopouvoir institutionnalisé observables dans des sociétés occidentales telles que la française et la mexicaine, au sein desquelles cet art est poïétisé. Mais quelles sont ces caractéristiques sociologiques de la théorie de Giddens qui peuvent servir à reconnaître certaines conditions du biopouvoir au sein des sociétés occidentales contemporaines et leurs effets sur la construction sociale du sujet social ?

En principe, selon la sociologie de Giddens, on peut supposer qu'une société se trouve dans étape socio-historique de modernité tardive lorsque le système social de cette société a été organisé par et/ou découle d'une tradition bourgeoise occidentale européenne ; on peut donc en déduire que le processus de production et de reproduction sociale du sujet au sein de la *modernité tardive* reste en partie déterminé par certaines des caractéristiques structurelles de la *modernité*, tels que les discours hétérosexuels de l'ordre institutionnel patriarcal et phallocentrique. Dans le cadre de cette recherche, nous avons adopté le terme de « modernité tardive » en tant que moment historique ou état socio-historique reflétant une réalité qui se différencie de la modernité dans la mesure où elle est une conséquence de cette dernière ; cette catégorie sociologique de modernité tardive nous semble donc convenir à la déconstruction esthétique du moment socio-historique des sociétés vis-à-vis desquelles l'Œuvre multiorgasmique et l'*art biocritique* établissent un lien de contradiction esthétique. Car les sociétés française et mexicaine sont des sociétés occidentales qui ont hérité directement – dans le cas de la française – ou indirectement – dans le cas de la mexicaine – de la tradition bourgeoise européenne.

Dans son ouvrage *Modernité et identité du moi* (1995), Giddens s'intéresse précisément aux nouvelles interconnexions issues de la dynamique d'une modernité qui produit de nouveaux mécanismes d'identité du *moi*, c'est-à-dire de nouveaux mécanismes de production et de reproduction sociale du sujet. Il affirme que la construction sociale du *moi* du sujet est influencée par l'intervention de certains aspects de la dynamique structurelle de la modernité, qui permettent

> « l'extraction des relations sociales des contextes locaux d'interaction, puis leur restructuration dans des champs spatio-temporels indéfinis »[404].

Dans son œuvre, Giddens reconnaît les aspects structurels de la modernité tardive qui influent sur la prise de décision du sujet, sur sa liberté et son autonomie la plus intime, à travers les moments où ce sujet tente de « forger sa propre identité ». Or

[404] Giddens, 1995 : 10-11.

pour l'*art biocritique*, la potentialité esthétique du comportement corporel du sujet social réside précisément dans la liberté et l'autonomie de la poïésis de sa propre identité ; et force est de constater que l'expérience d'« autonomie » esthétiquement critique n'est pas une caractéristique essentielle des personnes dont la corporalité est privilégiée par rapport à la discrimination biologique des sexualités différentes que le paradigme hétérosexuel a tôt fait de considérer comme « bestiales »[405], mais plutôt de ces genres et identités sexuelles qui ne sont considérées comme importantes que dans la mesure où elles soutiennent, en tant que sexualités « inférieures », la hiérarchie phallocentrique du biopouvoir, tout en se percevant elles-mêmes comme des « corporalités sans importance » (Butler, 2010) exclues de cette hiérarchie hétérosexuelle et de l'imaginaire et de la culture cognitive du biopouvoir phallogocentrique occidental. C'est ainsi qu'en tant qu'éléments « extérieurs constitutifs » de l'économie hétérosexuelle phallogocentrique, ces sexualités contribuent à soutenir et à sédentariser épistémologiquement l'ordre établi du biopouvoir hégémonique.

Les caractéristiques de la modernité tardive qui sont le fruit des processus structurels de désenclavement (ou de *séparation du temps et de l'espace*[406]) de la modernité et qui influent sur la construction sociale du *moi* du sujet social identifié au rôle *re*producteur phallocentrique, et par conséquent sur ses prises de décision lorsqu'il essaie de participer à la construction sociale de son « identité propre », peuvent être déconstruites à l'aide des catégories sociologiques de la théorie de Giddens sur la modernité tardive.

Au niveau des discours des institutions sociales, les processus et mécanismes de désenclavement structurel et de réflexivité institutionnalisée se traduisent par une *universalisation* et une *radicalisation* des discours d'un ordre institutionnel idéologisant. Au niveau de la production des identités de l'individu, les processus et mécanismes de désenclavement du *monde de la vie réelle* et de la construction sociale du *moi* du sujet social se traduisent par un *ébranlement du système de sécurité ontologique* mais aussi épistémologique issu d'une « culture du risque » qui génère chez le sujet une instabilité, un sentiment d'insécurité et de doute, en multipliant les hypothèses sur la réalité à laquelle il est confronté (Giddens, 1979 : 128).

D'une manière générale, on pourrait conclure que la séparation de l'espace et du temps, en tant que catégories structurelles interprétatives du mouvement socio-

---

[405] Voir plus sur « Paramètre phallocentrique de « bestialité corporelle » : racine métaphysique de la potentialité esthétique des corporalités et sexualités abjectes » (Chapitre 2, *La potentialité esthétique-politique de l'orgasme* Volume II).

[406] Les catégories de la théorie de Giddens sur l'« ébranlement » du système de sécurité épistémologique s'avèreront particulièrement utiles pour la déconstruction de la potentialité esthétique des témoignages physiques et oraux des corporalités abjectes chez l'art biocritique. Néanmoins, il convient de préciser que la référence sociologique à la catégorie de « séparation du temps et de l'espace » – que cette analyse considère comme une autre caractéristique du moment socio-historique des sociétés de la modernité tardive – n'est pas utilisée que de manière indirecte et perlocutive dans le cadre de cette réflexion, qui lui préfèrera les concepts d'« universalisation » et de « radicalisation » des discours en tant qu'outils discursifs des institutions de l'ordre phallocentrique générant une tension esthétique avec le discours de l'art biocritique de témoignages des corporalités abjectes.

historique, engendre un désenclavement fondamental qui reflète la décomposition de la modernité au sein des sociétés de la modernité tardive, un désenclavement du sujet face à un système de sécurité épistémologique phallocentrique légitimé par l'économie hétérosexuelle d'un ordre institutionnel lui-même ébranlé. De sorte que la séparation de l'espace et du temps qui se produit comme une conséquence de la modernité au sein de la modernité tardive affecte aussi bien l'individu que l'ordre institutionnel, créant chez le premier un sentiment d'insécurité ou de doute épistémologique et générant la *radicalisation* et l'*universalisation* des caractéristiques institutionnelles préétablies par la modernité, qui « *servent* (…) *à transformer le contenu et la nature de la vie sociale quotidienne* »[407].

Pour l'*art biocritique*, l'universalisation et la radicalisation des discours de l'ordre institutionnel idéologisant soulignent le caractère acritique de ces discours en tant que reproducteurs du biopouvoir phallocentrique, vis-à-vis desquels le discours de l'art biocritique établit des liens de tension esthétique. Par exemple, si l'Œuvre multiorgasmique (avec ses témoignages physiques et oraux de volontaires réels en tant qu'expressions de radicalisation poïétique de l'art) avait été réalisée au cours d'une autre étape historique de ces sociétés, ou transposée dans un autre contexte socio-historique n'ayant pas hérité d'une tradition occidentale européenne, elle n'aurait probablement pas eu à établir de lien de contradiction esthétique vis-à-vis de cette autre société.

Au sein d'une société de la modernité tardive, le sujet et l'institution s'influencent mutuellement :

> « Les changements provoqués par les institutions modernes influent directement sur la vie individuelle, et par conséquent, sur le moi »[408].

Dans cette perspective, au sein de la modernité, l'ordre social institutionnalisé et ses discours imposent une norme hétérosexuelle qui organise le monde et la vie du sujet, en faisant une distinction entre les dimensions publique et privée, entre ce qui est normal et anormal, non abject et abject, sain et maladif, socialement toléré et socialement risqué, bon et mauvais, pur et impur, « naturel » et « contre nature », en fonction des discours biologiques normatifs de la culture cognitive hégémonique d'un biopouvoir phallocentrique considérant comme « bestiale » toute sexualité *différente*. Il s'agit là d'une caractéristique du sujet moderne répondant à la norme hétérosexuelle d'une tradition bourgeoise européenne qui renvoie au concept de « sujet de droit » propre au citoyen d'origine occidentale et bourgeoise.

Les répercussions de la séparation moderne entre les dimensions publique et privée peuvent être observées à travers le fonctionnement structurel de l'« hypothèse [sociologique] répressive » concernant l'État, formulée par Michel Foucault sous le terme de *biopouvoir* ; il s'agit d'un biopouvoir institutionnalisé qui organise la vie intime des individus, et qui régente – entre autre – les pratiques sexuelles à travers

---

[407] Giddens, 1995 : 11.
[408] Giddens, 1995 : 9.

> « la mise en place d'un ensemble de règles et de normes, en partie traditionnelles, en partie nouvelles, qui prennent appui sur des institutions religieuses, judiciaires, pédagogiques, médicales… »[409].

Or le biopouvoir institutionnalisé au sein de la modernité tardive est un biopouvoir qui a également subi un processus de désenclavement, conséquence des processus de désenclavement et de réflexivité institutionnelle de la modernité, qu'il contribue par ailleurs à reproduire. Dans le cas qui nous occupe, le biopouvoir phallocentrique institutionnalisé de la modernité équivaut à ce que Giddens qualifie de « système de sécurité épistémologique » du sujet, qui n'est autre que ce qu'Adorno désigne sous le nom de « rapports de production dominants »[410].

Ainsi, le désenclavement (spatio-temporel) au sein du système de production du biopouvoir institutionnalisé se traduit par une rupture du « système de sécurité épistémologique » ; en effet, dès lors que l'on assiste à un tel désenclavement de la sécurité épistémologique – concernant les normes qui régissent la vie intime et corporelle du sujet –, on peut reconnaître sociologiquement une société de la modernité tardive, où le sujet commence à douter des normes du biopouvoir phallocentrique et de l'*économie hétérosexuelle et de sa vision bestiale du corps*, qu'il considérait jusqu'alors comme légitimes et indiscutables ; ce phénomène s'explique par la rupture du système se sécurité épistémologique sur lequel reposait l'ordre social phallocentrique institutionnalisé durant la modernité, et se traduit également par l'universalisation et la radicalisation des discours des institutions, qui se refusent à perdre leur biopouvoir idéologisant sur le sujet chez les sociétés de la modernité tardive.

La société de la modernité tardive est une sorte de *magma social* (Castoriadis 1997) formé de différents magmas sociaux, car il n'existe plus une seule idéologie hégémonique ou un seul paradigme culturel dominant la production sociale du sujet et régentant ses comportements intimes, même si les discours des institutions et leurs idéologies n'ont pas disparu, loin s'en faut ; ils resurgissent de manière individuelle, non plus sous la forme d'un ordre social articulé, mais plutôt comme une option parmi d'autres au sein de magmas sociaux offrant différents systèmes de sécurité épistémologique qui constituent autant de formes de biopouvoir phallocentrique.

Ainsi, comme le dit Castoriadis, au sein de la modernité :

> « L'institution de la société est chaque fois institution d'un magma de significations, qui n'est possible que dans et par son instrumentation dans deux institutions fondamentales, qui font être une organisation identitaire-ensembliste de ce qui est pour la société. »[411] ;

au sein de la modernité tardive, le processus de reproduction sociale du sujet « *est une organisation chaotique, effrénée et sismique, où se fondent les différents*

[409] Foucault, 1984 : 10.
[410] Adorno, (1970)/2004: 53.
[411] Castoriadis, 1997 ; Yogo, 2003.

composants de toute une histoire du monde »[412], où le sujet à partir de son monde individuel déclenche des processus de désenclavement et de réflexivité institutionnelle, reflétant ainsi un ébranlement du système de sécurité épistémologique organisé et ordonné par les institutions véhiculant des idéologies hégémoniques modernes ; au sein de la modernité tardive, ce monde privé ébranlé et le monde institutionnel s'influencent mutuellement afin de se désenclaver ou au contraire de s'enraciner davantage ; la modernité tardive fait alors en sorte que

> « le monde se constitue à partir de ce chaos [entre le biopouvoir phallocentrique institutionnalisé et le moi qui doute, et] entre quelque chose qui donne l'impression d'être extérieur à nous mais qui vit en nous, organisé [paradoxalement] grâce à ce magma de significations créées par la société »[413].

Car malgré l'ébranlement du système de sécurité épistémologique de la modernité qui caractérise la modernité tardive, le biopouvoir institutionnalisé – de par son origine moderne – continue à doter de sens le monde et la vie du sujet ; c'est précisément cette menace pesant sur son pouvoir qui génère les mécanismes d'universalisation et de radicalisation de ses discours en tant qu'« ordre » institutionnel idéologisant ébranlé.

Pour mener à bien la déconstruction et la reconnaissance d'un contexte socio-historique de biopouvoir phallocentrique institutionnalisé en tant que contexte socio-historique de l'art biocritique, nous partirons du principe que les mécanismes de désenclavement ou les expressions d'« universalisation et de radicalisation » de ce biopouvoir peuvent être décelés sociologiquement à travers les discours *sur* l'abjection du corps, ainsi qu'à travers les discours abjects ou *de l'abjection*[414]; en tant que discours dont on peut observer la présence et qui reproduisent les paradigmes épistémologiques et culturels du biopouvoir phallocentrique hétérosexuel. Puis, pour ce faire, il convient de reconnaître les paradigmes épistémologiques susceptibles d'être radicalisés ou universalisés par les discours des institutions phallogocentriques, afin de mettre en relief le lien de tension épistémologique – locutive ou perlocutive – créé par l'*art biocritique* vis-à-vis de ces discours institutionnalisés.

Paradigmes épistémologiques du biopouvoir phallocentrique au sein de la modernité tardive. Les paradigmes épistémologico-culturels du biopouvoir phallocentrique ou du phallocentrisme institutionnalisé sont décelables sociologiquement chez l'individu et au sein des institutions par leurs qualités épistémologiques, qui construisent ou reproduisent la « biodiscrimination » du sujet et/ou l'abjection corporalisée des conditions ou des comportements du corps, de quelque nature qu'ils soient : raciaux, culturels, de genre, de classe sociale, etc. Les paradigmes épistémologico-culturels phallocentriques qui permettent de reconnaître un style cognitif et une société vis-à-vis de laquelle l'*art*

---

412 MURCIA-PEÑA, Napoleón ; PINTOS DE CEA-NAHARRO, Juan Luís et OSPINA-SERNA, Héctor Fabio, 2009 : 67.
413 MURCIA-PEÑA, Napoleón ; PINTOS DE CEA-NAHARRO, Juan Luís et OSPINA-SERNA, Héctor Fabio, 2009 : 67.
414 Kristeva, 1980.

biocritique basé sur des témoignages de corporalités abjectes établit des liens de contradiction esthétique, peuvent être caractérisés de la manière suivante :

a) *paradigme anthropocentrique ou de « bestialité corporelle »* : paramètre de la bestialité corporelle légitimé par le phallocentrisme, considérant les appétits charnels et le langage biologique lié au plaisir sexuel du corps comme autant de signes abjects de la bestialité humaine.

b) *paradigme de la pensée binaire et de la hiérarchie hétérosexuelle* : économie et normativité hétérosexuelle du phallocentrisme, considérant comme abject ce qui est considéré comme corporellement inférieur (corps et corporalités du « Non Être » (Wittig 200) ; ou ce qui est considéré comme corporellement abject (corps et corporalités du « Non Être exclus » de la hiérarchie hétérosexuelle et « extérieurs constitutifs « (Butler 2010) au sein de cette hiérarchie).

c) *paradigme de la science abstractionniste* (ou de la science positiviste-rationaliste) : abstractionnisme de la production cognitive du corps et des rôles cognitifs « légitimes » du sujet social, considérant comme abjectes les approches phénoménologiques ou poïético-corporelles.

La présence de ces paradigmes phallocentriques varie en fonction du contexte socio-historique et du degré de transition à la modernité tardive de chaque société. Par exemple, on observe au sein de la société française une prééminence du paradigme abstractionniste (c) produit par des styles cognitifs séculiers tels que la science medicale, tandis qu'au sein de la société mexicaine, l'enculturation phallocentrique s'exprime essentiellement à travers les paradigmes de la « bestialité corporelle » et de l'économie hétérosexuelle ou pensée binaire, paradigmes véhiculés par des discours à la fois séculiers – tels que ceux du pouvoir législatif ou exécutif – et non séculiers, comme c'est le cas des discours de normativité morale véhiculés par la religion catholique hégémonique au sein de cette société. Néanmoins, indépendamment de la sécularisation des institutions sociales (société française) ou de la résistance à cette sécularisation (société mexicaine), la culture cognitive enculturée par les styles hégémoniques au sein de ces deux sociétés se traduit – dans une plus ou moins grande mesure mais de manière constante – par une reproduction épistémologique de discours légitimateurs du paramètre de la bestialité corporelle, dès lors qu'elle considère comme abjecte toute participation phénoménologico-corporelle du sujet à la production ou la poïésis d'identités sexuelles caractéristiques d'un sujet corporellement et sexuellement « discontinu » et « inachevé », contrairement au sujet biologiquement « achevé » dès sa naissance, bien plus facile à intégrer dans l'économie hétérosexuelle car il correspond aux normes juridiques et à la production de connaissance sédentarisatrice de l'ordre social phallocentrique.

La caractéristique générale qu'ont en commun ces paradigmes épistémologico-culturels du biopouvoir et du phallocentrisme – aussi bien de la modernité que de la modernité tardive –, est qu'ils définissent – avec leurs discours – la capacité poïético-corporelle du sujet comme une capacité abjecte dès lors qu'elle ne

fonctionne pas comme articulatrice et reproductrice de ces paradigmes du biopouvoir.

Les paradigmes épistémologico-culturels du biopouvoir hétérosexuel et du phallocentrisme épistémologique ne sont pas le fait d'un seul style cognitif, ils sont une conséquence de la modernité au sein de la modernité tardive ; par conséquent, on peut les trouver à différents niveaux, sous différentes formes historiques, et dans des styles cognitifs apparemment antagoniques au sein de l'ordre social, bien que similaires en ce qui concerne l'ordre épistémologique ou de la culture cognitive au sein d'une société.

C'est vis-à-vis de ces paradigmes que le criticisme de l'*art biocritique* établit des liens de tension esthétique. Or comme nous l'avons vu, la présence de ces paradigmes au sein d'un ordre social phallocentrique ne correspond pas à un seul type de style cognitif, de culture épistémologique ou de discours du biopouvoir institutionnel ; bien au contraire, ils s'entremêlent et forment différentes combinaisons au sein des discours épistémologiques des styles cognitifs du biopouvoir. Ces paradigmes constituent les principaux vecteurs d'enculturation au sein des sociétés modernes d'une culture corporelle et sexuelle qui séquestre épistémologiquement la subjectivité et la corporalité bioénergétique du sujet, reproduisant ainsi la construction sociale d'une vision abjecte de la production cognitive du corps et définissant quels sont les rôles cognitifs « légitimes » du sujet social ; une séquestration épistémologique de l'expérience qui finit par provoquer l'ébranlement du système de sécurité ontologique de l'économie hétérosexuelle de la pensée moderne au sein de la modernité tardive.

De plus, ces paradigmes constituent la structure épistémologique des discours du biopouvoir : on peut les observer à travers les discours institutionnels d'un ordre social de biopouvoir, particulièrement dans des contextes de modernité tardive, sous la forme d'arguments discursifs que les institutions de cet ordre social radicalisent et universalisent afin de renforcer ou de défendre les hégémonies épistémologiques qui cherchent à ordonner et régenter les approches phénoménologiques ou poïético-corporelles d'un sujet social s'exprimant comme un sujet x corporellement et sexuellement inachevé et discontinu, et dont la corporalité esthético-politique établit des liens de tension esthétique vis-à-vis des corporalités hétéronomes et des raisonnements moraux du sujet identifiés à la culture cognitive de l'économie hétérosexuelle et au paramètre de bestialité corporelle véhiculé par le phallogocentrisme. Mais quelle interprétation l'*art biocritique* fait-il de chacun de ces paradigmes du biopouvoir épistémologique ? Et vis-à-vis de quels aspects de la réalité sociale – du contexte socio-historique concret au sein duquel il est poïétisée – génère-t-il une tension esthétique ?

Si l'on établit un lien entre la théorie esthétique adornienne et la position de Foster au sujet de l'art d'appropriation, on peut déconstruire ce dernier en tant qu'art biocritique, dans la mesure où il met en évidence aux yeux du spectateur et co-poïétisateur la construction sociale de ce qu'il critique et qui le concerne également, à travers l'« enveloppement » dont parle Foster. Cette qualité renvoie à la capacité qu'a tout art biocritique de reconnaître : a) ce que l'art critique ; b) ce *avec quoi* l'art critique ; c) la position *à partir de laquelle* l'art critique ; d) ce qui

critique la même chose que l'art (les autres criticismes) ; et même f) ce qui sur le plan structurel contribue à la (re)production de la sédentarisation épistémologique que l'art critique.

Dans le cas de l'*art biocritique*, c'est la reconnaissance de l'historicité abjecte des témoignages réels de ces corporalités utilisés comme matériel esthétique ou forme poïétique d'une œuvre d'art qui permet cet « enveloppement » du spectateur et qui caractérise cet art comme un art d'appropriation, dans la mesure où le concept de Foster accentue et particularise une attitude critique de l'art d'appropriation vis-à-vis du constructionnisme social. Par ailleurs, la vision abstractionniste de l'esthétique adornienne permet d'observer de manière structurée l'historicité des actions critiques poïétisées par le sujet social avant et au-delà de sa participation (en tant que co-poïétisateur) à une œuvre d'art, en soulignant la potentialité esthétique de ces actions qui existent indépendamment de la production de témoignages au sein de l'art. Une position abstractionniste de l'historicité de la réalité incorporée à l'art en tant que matériel créatif ou que co-poïétisatrice de cet art permet d'observer sociologiquement la potentialité des actions des individus socio-historiques réels indépendamment de toute activité artistique, alors que Foster associe systématiquement cette potentialité à l'exercice de l'art.

Il convient toutefois de préciser que la position abstraite de la théorie adornienne en tant qu'esthétique de l'art critique, bien qu'elle ne soit condescendante ni envers les actions de l'art ni envers les actions réalisées par des sujets sociaux réels indépendamment de l'art, différencie néanmoins clairement ce qui est de l'art (une action esthétiquement critique) de ce qui n'en est pas (des actions acritiques ou des actions critiques potentiellement esthétiques mais pas esthétiquement critiques), en fonction de caractéristiques applicables à la déconstruction des poïésis de n'importe lequel de ces deux contextes. Cette possibilité de déconstruction de toute action esthétiquement critique poïétisée au sein de l'art ou en dehors de celui-ci, qui semble refléter une démocratisation de l'art à travers la réalité poïétisatrice et ses sujets socio-historiques réels, souligne néanmoins la nécessité d'une définition historique de l'art qui empêche de définir cette action critique (poïétisée ou non par l'art) comme étant de l'art.

En effet, dans cette perspective de l'art critique, même si l'art incorporant la réalité (afin de critiquer le constructionnisme et de montrer au spectateur ou co-poïétisateur le processus de construction sociale qui produit ce qu'il critique) est une action de contradiction, de négation et de tension esthétiques, ces qualités ne sont pas suffisantes pour pouvoir qualifier cette action d'« art ». Il en va de même de toute poïésis critique poïétisée par la réalité et ses sujets réels indépendamment de l'art, de sorte que l'on ne peut définir toute action critique isolée comme étant de l'art, tant il est vrai que pour l'esthétique critique,

> « La définition de ce qu'est l'art est toujours donnée à l'avance par ce qu'il fut autrefois, mais n'est légitimée que par ce qu'il est devenu, ouvert à ce qu'il veut être et pourra peut-être devenir.[415]

[415] Adorno, (1970)/2004: 13.

Cela permet de définir le mouvement historique de l'art caractérisé par des liens de tension esthétique qui révèlent sa loi de mouvement critique, fruit d'une série d'action et de réactions et non pas d'une action isolée et solitaire qui ne parviendrait pas à créer des liens ou à les stimuler en générant un mouvement esthétique au sein de : a) ce que l'art critique ; b) ce *avec quoi* l'art critique ; c) la position *à partir de laquelle* l'art critique ; d) ce qui critique la même chose que l'art (les autres criticismes) ; et même e) ce qui sur le plan structurel contribue à la (re)production de la sédentarisation épistémologique que l'art critique.

Dans cette perspective esthétique, l'art biocritique qui critique à l'aide de témoignages de corporalités abjectes partage avec ces corporalités : a) le besoin de générer un mouvement esthétique avec tout ce à quoi il est lié – directement ou indirectement, volontairement ou involontairement –, à travers son exercice critique, afin d'être considéré comme un art critique ou comme une action esthétiquement critique ; b) dans les deux cas, la potentialité esthétique définit la capacité de contradiction esthétique de cette action au sein et en dehors de l'art vis-à-vis du constructionnisme social, et de tout ce qui le produit ou le légitime épistémologiquement, poïétiquement ou politiquement au sein de la réalité socio-historique.

D'une manière générale, les actions esthétiquement critiques – poïétisées au sein ou en dehors de l'art biocritique – sont des actions qui s'opposent au constructionnisme social du biopouvoir produisant ce que cette esthétique critique qualifie de « sédentarisation épistémologique », de sorte que si l'on observe au sein du contexte socio-historique contemporain une prolifération d'œuvres d'*art biocritique* (utilisant des témoignages de corporalités abjectes), ces témoignages sont avant tout la marque non pas d'un art démocratisé, mais d'un art qui critique l'épistémologie constructionniste et structuraliste, remettant ainsi en cause les hiérarchies phallogocentriques implicites au sein de la production sociale d'une culture cognitive d'oppositions binaires caractéristiques d'une production de connaissance structuraliste et de la métaphysique de la pensée occidentale en général.

L'art biocritique contemporain génère des liens de tension épistémologique vis-à-vis des styles cognitifs aux discours structuralistes de la science, et il le fait à la manière de la production théorique des poststructuralistes, mais à partir de la praxis de la réalité même qui dépasse la théorie et dont les poststructuralistes eux-mêmes se servent afin d'étayer leurs critiques envers le constructionnisme social. Dans cette logique épistémologique, les actions esthétiquement critiques – celles qui génèrent un mouvement esthétique – peuvent être observées aussi bien comme des actions scientifiques – par exemple dans le cas de la position poststructuraliste de la science qui s'oppose à la position structuraliste –, que comme des actions individuelles ou collectives poïétisées par un art biocritique ou par des sujets sociaux réels – par exemple dans le cas de la resignification du terme *queer*, d'abord co-poïétisé par l'action politico-sociale du mouvement *queer*, puis par l'autocritique structurée de la théorie *queer*.

Dans ces différents contextes dominés par une culture phallogocentrique légitimée par des styles cognitifs structuralistes qui sédentarisent épistémologiquement la

pensée binaire occidentale, la poïésis d'une corporalité esthétiquement critique est essentiellement poïétisée par des sujets réels : c'est la réalité potentiellement esthétique des corps, des corporalités et des sexualités qui s'opposent à l'historicité construite socialement, en utilisant l'affirmation poïétique corporalisée de la subjectivité des individus, une potentialité esthétique qui parvient à générer un mouvement esthétique dans la mesure où elle se coproduit en tant que dialectique négative entre des actions à la fois critiques et autocritiques. C'est cette dialectique nihiliste entre critiques et autocritiques qui permet la participation active de co-poïétisateurs du mouvement esthétique latent et probable dans toute action potentiellement esthétique reflétée au sein de la réalité même.

Or ce sont précisément les poïétisateurs particuliers des corporalités potentiellement critiques et esthétiques (les opprimés, les radicaux aux corporalités abjectes, opprimées et radicales) qui parviennent à revitaliser concrètement le mouvement esthétique à tous les niveaux, au-delà de la dimension particulière ou subjective et personnelle du poïétisateur ; de sorte que ce sont parfois des styles cognitifs esthétiquement critiques – tels que la science féministe et poststructuraliste, l'art biocritique, le journalisme esthétique, etc. – qui concrétisent l'esthétisation de la critique envers la pensée binaire et phallogocentrique latente dans l'expression des corporalités abjectes. Par ailleurs, les sujets réels qui en plus de produire des actions critiques font également leur autocritique deviennent par là-même des co-poïétisateurs de cette esthétisation. Or c'est ce type de mouvement esthétique de dialectique négative co-poïétisée entre critique et autocritique qui caractérise l'exercice critique de l'art biocritique (tel que l'art d'appropriation, l'art féministe ou l'art *queer*) et de tout criticisme que l'on peut qualifier d'esthétique dans la mesure où il s'agit d'un exercice d'esthétique nihiliste qui possède les mêmes caractéristiques, besoins et principes ontologiques que l'esthétique de l'art (bio)critique.

Dans cette perspective, la déconstruction sociologique de l'*art biocritique* implique une archéologie de la connaissance ou gnoséologie de la sédentarisation épistémologique porteuse d'une vision abjecte de ces corporalités en tant que force performative du symbolisme normatif hétérosexuel co-légitimée par les discours de la culture cognitive binaire de la métaphysique occidentale. Le mouvement esthétique de l'art biocritique est déconstructible dans sa dimension philosophico-politique en tant que tension épistémologique (entre esthétique critique structuraliste et poststructuraliste) et en tant que tension poïético-cognitive au sein des poïésis concrètes des témoignages corporels réalisés par des sujets réels entre la culture poïético-cognitive de reproducteur corporel de la normativité hétérosexuelle avec sa pensée binaire exercée par le sujet social achevé et continu, et l'affirmation subjective d'identités sexuelles et corporelles propres, issues de l'expérience esthétique du sujet esthétique (idéal-type de l'*art biocritique*), avec la potentialité esthétique du sujet social corporellement et sexuellement inachevé et discontinu. Or la tension esthétique observée dans la potentialité esthétique de la corporalité abjecte renvoie à une tension épistémologique entre l'art et d'autres styles cognitifs impliqués dans la production sociale de la réalité.

Ainsi les témoignages de corporalités abjectes reflètent-ils la potentialité esthétique des corporalités abjectes poïétisées par les sujets réels aussi bien au niveau épistémologique qu'au niveau de la culture cognitive ; dans cette dynamique, l'art biocritique (comme tout criticisme esthétique) basé sur des témoignages de ces corporalités en tant que témoignages induits ou documentaires de cette réalité, joue un rôle de revitalisateur du mouvement esthétique latent au sein de toute poïésis potentiellement esthétique, impliquant les corporalités et les identités qui s'opposent aux sens socialement imposés par l'économie phallogocentrique et la métaphysique binaire occidentale.

La fonction politico-esthétique de l'*art biocritique* repose sur la resignification par l'art de ces corporalités, et sur la potentialité esthétique exprimée par ces corporalités dans un contexte social donné avant même d'être utilisées comme matériel et poïésis artistique de cet art ; en d'autres termes, la potentialité esthétique des corporalités abjectes est le produit de l'historicité du caractère abject attribué à ces corporalités et ces identités sexuelles considérées comme « bestiales » par les discours reproduisant les paramètres d'un phallogocentrisme patriarcal binaire qui impose une distinction entre ce qui est normal et anormal, bon et mauvais, sain et maladif, innocent et risqué, non abject et abject, etc. Par conséquent, c'est l'historicité des corporalités abjectes qui doit être déconstruite en termes sociologiques, philosophico-politiques et psychologiques, dans la mesure où c'est cette historicité qui, une fois resignifiée par l'art (ou par les individus, les collectivités ou tout autre criticisme) acquiert une potentialité esthétique dès lors que l'art biocritique – et notamment celui qui intègre des témoignages de corporalités abjectes – leur redonne une nouvelle signification en inversant leur pouvoir performatif afin de le mettre au service du discours politico-esthétique de l'exercice critique d'un art dont l'intention est de générer un mouvement esthétique remettant en cause et redonnant un nouveau sens à ce qu'il critique et à tout ce à quoi il est lié – volontairement ou perlocutivement – lorsqu'il exerce sa critique.

La fonction esthético-politique des corporalités abjectes dans l'art correspond donc à l'historicité du caractère « abject » attribué aux corporalités différentes par les discours institutionnels légitimateurs d'une production de la connaissance sur le corps émettant un jugement de valeur dépréciatif sur ces sexualités en fonction des catégories normatives hétérosexuelles.

L'art biocritique est un art dont ses poïésis peuvent être décrites synthétiquement comme les liens de contradiction esthétique entre le sens (fonction) esthétique de l'expérience corporelle abjecte du sujet social – au sein du processus poïétique de l'œuvre d'art – et le sens acritique (fonction réproduteure) reproduisant et légitimant le paramètre de la « bestialité » corporelle et l'économie hétérosexuelle du phallogocentrisme patriarcal ; il s'agit par ailleurs d'un d'art auquel les témoignages de corporalités abjectes confèrent certaines caractéristiques propres à l'art contemporain critique envers le phallogocentrisme, et notamment une radicalisation du discours remettant en cause le biopouvoir, en réponse aux mécanismes d'universalisation et de radicalisation observés dans les discours de ce biopouvoir au sein des sociétés qualifiées par Giddens de « sociétés de la modernité tardive ».

Ainsi, la déconstruction sociologique de l'*art biocritique* est une déconstruction de la tension esthétique de ces témoignages offerts par des sujets réels dans le cadre d'une œuvre d'art. Cette historicité qui reflète au sein et en dehors de l'art la potentialité esthétique des poïésis de certaines corporalités peut être interprétée de deux manières : tout d'abord comme une historicité produite par la sédentarisation ou l'hégémonie épistémologique d'un paradigme cognitif ou culturel ; ensuite, comme une potentialité esthétique, lorsque les discours – corporels ou non – (re)producteurs épistémologiques de cette historicité phallogocentrique acquièrent un caractère politico-esthétique en tant que matériel d'une négation (parfois esthétique) de la sédentarisation épistémologique.

Cette resignification esthétique des discours *sur* les corporalités abjectes (qu'ils soient corporalisés ou non) dans un contexte socio-historique donné est parfois réalisée par des individus réels hors du champ de l'art. C'est notamment le cas de corporalités abjectes observées comme des corporalités esthético-politiques, mais aussi d'actions critiques potentiellement esthétiques corporalisées par des sujet réels dans un contexte socio-historique donné. Par ailleurs, lorsque l'art inclut des témoignages (induits ou spontanés) de ces corporalités potentiellement esthétiques au sein de ses poïésis, la resignification devient un processus critique poïétisé à la fois par l'art et par des individus réels. Dans ces circonstances poïétiques, la resignification des corporalités abjectes peut être interprétée comme une négation esthétique des discours phallogocentriques produits par les styles cognitifs contribuant à la production d'un sujet social qui s'identifie aux rôles hétérosexuels de l'économie sexuelle légitimée par l'épistémologie phallogocentrique.

La négation esthétique de la fonction des discours reproducteurs du symbolisme normatif du phallogocentrisme (avec sa hiérarchie hétérosexuelle et sa vision bestiale des corporalités différentes) exercée par l'*art biocritique* sous la forme d'une tension esthétique entre l'art biocritique et ces discours du paradigme phallocentrique, peut être observée du point de vue de la sociologie de la connaissance et du discours comme une négation/contradiction et une tension esthétique entre l'art et les institutions sociales, ou entre l'art et les styles cognitifs dont les discours reproduisent les paradigmes épistémologico-culturels phallogocentriques. Par la suite les discours de ces styles cognitifs ou de ces institutions sociales reproduisant les paradigmes phallocentriques pourront à leur tour être observés sociologiquement en tant que discours radicaux et universalisants visant à défendre la sédentarisation épistémologique de ce type de biopouvoir phallocentrique comme une forme de pensée et de production de connaissance « légitime ».

La science au sein des sociétés de la modernité tardive. **Le cas de la science médicale acritique.** Lors d'une conférence intitulée « La prochaine éthique biomédicale »[416], Véronique Fournier a mis en avant le fait que deux visions (l'une cognitive scientifique et l'autre cognitive subjective) de la bioéthique coexistaient

[416] Fournier, 2007.

actuellement dans le panorama français de la bioéthique contemporaine. Une telle présence simultanée des deux formes poïétiques de la bioéthique met en évidence l'ébranlement du système de sécurité épistémologique – en matière de bioéthique – que Giddens (1991/1995) décrit comme une caractéristique des sociétés de la modernité tardive ; cette double présence met également en évidence le fait que le contexte socio-historique est un vecteur de sédentarisation épistémologique non seulement du contenu, mais aussi de la structure ou de la forme poïétique, qui maintient une relation ambivalente entre la création de principes bioéthiques à partir des conditions réelles de vie (matérialisme historique) légitimées par la science et la création de principes éthiques à partir des conditions subjectives de l'expérience cognitive d'individus tout aussi réels.

Ainsi, l'*art biocritique*, outre qu'il met en évidence avec la poïétique corporelle de ses œuvres cette capacité et ce besoin poïético-cognitif d'une bioéthique en matière sexuelle pour le sujet social – représenté dans l'art par des individus réels –, est également un art qui critique les formes poïétiques participant à l'enculturation du sujet en tant qu'articulateur du biopouvoir poïético-épistémologique ; car cet art considère que la structure épistémologique de la science moderne occidental (inclut dans certain sens le moment scientifique et abstractionniste du matérialisme historique scientifique) a engendré une incapacité poïético-cognitive du sujet à exercer son rôle de co-poïétisateur de la bioéthique sociale, et que cette structure, dans le contexte des sociétés de la modernité tardive, continue à exercer un biopouvoir dans la mesure où elle continue à régenter le débat visant à définir la poïésis d'une bioéthique phallocentrique.

On peut considérer qu'un des héritages des sociétés modernes aux sociétés de la modernité tardive est une science déifiée, une science érigée en détentrice de la vérité absolue, dont les énoncés indiscutables sont précédés d'introductions légitimatrices qui balayent d'un revers de main toute théorie n'étant pas basée sur des arguments scientifiques. Chez la modernité et la modernité tardive, toute affirmation subjective est par conséquent considérée comme hors-jeu, ne pouvant être cautionnée par « la science », « les scientifiques » ou « les statistiques ». Dans un tel contexte, l'être humain aspirant à jouer un rôle émancipateur doit être légitimé par rationalité de la méthode scientifique, ce qui est réservé aux experts désignés par la science afin de faire respecter une normativité épistémologiquement sédentarisé dans les paradigmes phallocentriques qui sont contre toute affirmation subjective. Et bien que le matérialisme historique scientifique ait en son temps permis d'émanciper le sujet social de la bioéthique aliénée par l'hégémonie épistémologique de la Religion, il n'en a pas moins fini par perdre sa capacité critique prométhéenne et humanisant sous l'effet de la sédentarisation épistémologique de la science avec sa mascarade d'objectivité sécularisatrice/libératrice mais légitimatrice des paradigmes phallocentriques de la pensée hétérosexuelle, binaire, bestiales, androcentriques, anthropocentrique occidentale.

Le processus de construction sociale du sujet moderne a traduit l'épistémologie abstractionniste et rationaliste de la science séculaire en culture cognitive d'un paradigme culturel puis en culture ou attitude cognitive sedentarisatrice des

paradigmes épistémologiques du phallocentrisme occidental. Ce processus défini par l'anthropologie comme l'« enculturation » définie le rôle de la science occidentale en tant que reproducteur de la sédentarisation épistémologique phallocentrique dans la pensée occidentale.

L'esthétique de l'*art biocritique* s'intéresse particulièrement au mécanisme de socialisation des capacités et besoins cognitifs de la corporalité du sujet : dans la perspective de l'esthétique des corporalités abjectes, les capacités et besoins corporels du sujet social sont interprétés comme des capacités et besoins cognitifs que le biopouvoir épistémologique hégémonique socialise à travers ce processus d'enculturation.

Concernant le sujet moderne, l'esthétique des corporalités abjectes critique par exemple la « séquestration épistémologique » de l'expérience coproduite par la sédentarisation épistémologique du paradigme rationaliste et positiviste de la science moderne en tant qu'hégémonie épistémologique d'un phallocentrisme séculaire, qui se traduit par une décorporalisation cognitive du sujet social, fruit de la construction sociale d'un sujet social dont la corporalité et la sexualité ont été chosifiées/identifiées aux normes (morales, légaux, etc.) du biopouvoir hégémonique ; chosification et identification au biopouvoir en tant que phénomène social lié à la decorporalisation des sujets sociaux que dans les sociétés de la modernité tardive comme la française est observée par les expertes critiques en tant qu'une forme de biopouvoir moralisateur des usages du corps légitimée par les discours de la science médicale ; au moins c'est cela qu'on interprète chez les phénomènes socio-historiques de « bazar bioéthique » et « médicalisation de la sexualité » observés par les scientifiques Véronique Fournier et Alain Giami respectivement, ce dernier repris aussi par de sociologues comme Michel Bozon :

> « (...) l'un des effets de la médicalisation de la sexualité (…) est que les problèmes du sujet et de son engagement dans la sexualité ont cessé d'être principalement appréhendés comme des problèmes moraux, pour tendre à être interprétés comme une question de bien-être individuel et social, dont rendent compte la notion de santé sexuelle (Giami, 2005), et celle de comportement responsable. »[417]

Cette décorporalisation cognitive, enculturée chez l'individu en tant que sujet social des sociétés de la modernité tardive, est une conséquence de la sédentarisation épistémologique des paradigme du biopouvoir hégémonique qui déterminent quelle est la culture cognitive légitime au sein d'une société ; héritage aussi des sociétés modernes à celles contemporaines et tardi-modernes.

C'est la structure épistemologique d'une bioéthique scientificisée et matérialiste grâce à laquelle l'ordre social des sociétés de la modernité tardive continue à déifier la méthode scientifique, et la science, en tant que source de jugement de vérité et réalité suprême, enculturant ainsi des sujets sociaux incapables d'exercer leur corporalité en tant que capacité et besoin poïético-cognitif dans une dialectique esthétique vis-à-vis d'un contexte socio-historique qui leur offre pêle-

[417] Bozon, 2004 : 15.

mêle un « bazar bioéthique »[418], un « ébranlement du système de sécurité épistémologique »[419], et une « prolifération des normes en matière de santé sexuelle »[420] et de bien-être individuel et social ; toutefois parallèlement à cette prolifération et à cette remise en cause du bazar bioéthique, on observe un rénforcement, une radicalisation et une universalisation des formes et des contenus bioéthiques des hégémonies épistémologiques déjà consolidées, et néanmoins éprouvées par l'ébranlement du système de sécurité épistémologique qui révèle une usure de leur capacité enculturante et articulatrice d'une certaine culture corporelle et bioéthique considérant le sujet comme reproducteur et non comme co-poïétisateur d'une bioéthique propre. Chez ces sociétés le sujet semble désemparé, écartelé entre les multiples formes et contenus bioéthiques qu'offre ce *bazar bioéthique* contemporain, et les besoins d'individus

> « désormais sommés d'établir eux-mêmes, malgré ce flottement des références pertinentes, la cohérence de leurs expériences intimes [mais qui] continuent néanmoins à être soumis à des jugements sociaux stricts »[421].

Pour la critique esthétique poïétisée par l'*art biocritique*, ce n'est pas la prolifération des normes ou des contenus du *bazar bioéthique* des sociétés de la modernité tardive qui est responsable de l'incapacité du sujet à s'exercer en tant que co-poïétisateur de sa bioéthique ; selon l'esthétique de cet art, un des dangers épistémologiques socio-historique réside plutôt dans la continuité de la dépendance historique occidentale vis-à-vis de la structure épistémologique phallocentrique, de la dépendance du sujet social vis-à-vis de la structure – ébranlée ou non – d'un « système de base de sécurité épistémologique » scientifique déifié en tant que légitimateur des paradigmes du phallocentrisme patriarcal à la pensée occidentale (le paradigme de la pensée binaire ou de la hiérarchie hétérosexuelle et le paradigme anthropocentrique ou de la bestialité corporelle) ; et en se constituant aussi comme paradigme phallocentrique par la fonction décorporalisatrice de la science rationaliste et abstractionniste au sein de la modernité et de la modernité tardive. Car cette dépendance envers la sédentarisation épistémologique du rationalisme et du matérialisme de la science moderne est assimilée en tant que culture poïético-cognitive par le sujet social moderne et héritage de celui de la modernité tardive.

De sorte que les corporalités avec lesquelles l'*art biocritique* poïétise ses critiques esthétiques envers le phallocentrisme ne sont autres que les corporalités d'affirmation subjective en tant que corporalités considérées comme « abjectes » (ou « extérieurs constitutifs ») par les épistémologies hégémoniques au sein du *bazar bioéthique* (encore phallocentrique) des sociétés de la modernité tardive.

L'hégémonie épistémologique du biopouvoir phallocentrique au sein des sociétés de la modernité tardive n'est plus personnifiée par un seul style cognitif déterminé ; car chez les sociétés de la modernité tardive la science rationaliste est

---

[418] Fournier, V., 2007.
[419] Giddens, 1995 : 42.
[420] Bozon, 2004 : 15.
[421] Bozon, 2004 : 15

utilisé comme une forme poïétique de biopouvoir propagée et articulée par différents styles cognitifs et institutions sociales chargées de l'enculturation et de la construction du sujet social et de l'ordre social de l'Etat moderne ; même si dans ces sociétés prédomine encore la forme poïétique de la méthode scientifique rationaliste en tant que protagoniste de la légitimation des vérités sur le corps, la sexualité, le genre.

De sorte que c'est le paradigme rationaliste, abstractionniste et positiviste, particulièrement observé dans la science médicale, qui s'impose auprès du sujet social (et pas forcement dès la voix des scientifiques mais des lois, la justice, l'administration de l'Etat, les règles urbains ou d'ordre social, etc.) comme une forme « supérieure » de jugement de vérité et de réalité dans les discours sur la santé sexuelle, et articule ainsi un ethnocentrisme poïétique légitimant les processus de connaissance qui partent de la reconnaissance *scientifique* des conditions réelles afin de créer les principes bioéthiques, socialisant un sens abjecte de la capacité poïético-cognitive subjective des sujets sociaux.

Dans cette perspective, un sujet social qui est construit socialement par une culture donnée a naturellement tendance à s'identifier aux formes épistémologiques de cette culture qui l'a socialisé, néanmoins si d'autres styles cognitifs ont également participé au processus d'enculturation de ce sujet, il existe davantage de probabilités qu'il se construise comme un sujet social plus indépendant que ne le ferait un sujet identifié à un seul paradigme ou style cognitif. Feyerabend (1987) souligne à juste titre que

> « Le choix d'un style (cognitif), d'une réalité, d'une forme de vérité, y compris selon des critères de réalité et de rationalité est (…) un acte social, (qui) dépend de la situation historique »[422].

Selon l'anthropologie cognitive de Gleen (1985), le style cognitif – ou paradigme dominant d'une culture – permet aux membres de cette culture de traiter et d'organiser toute l'information sur leurs besoins, leurs capacités et les normes d'actions qu'il convient d'appliquer à soi-même, aux autres et à son environnement. L'enculturation épistémologique est donc un processus de socialisation des formes cognitives qui font qu'un individu s'identifie à une culture cognitive donnée.

La culture cognitive du groupe social représente l'identité cognitive du sujet social socialisé par cette culture afin d'en faire partie. L'identité cognitivo-corporelle du sujet social va des formes structurées aux formes corporelles, des formes individuelles aux formes groupales, et des formes légitimes aux formes « abjectes » de production de connaissance corporelle. L'identité cognitive d'un sujet social repose sur les capacités et besoins cognitifs que ce sujet reproduit en tant que membre d'un groupe culturel, et sur la corporalité à l'aide de laquelle celui-ci articule le « système de sécurité épistémologique » (Giddens, 1979 : 128) qui renforce son *moi* identifié et lui permet de se différencier cognitivement d'autres groupes culturels.

[422] Feyerabend, 1987: 96.

Dans ce cas, la différence cognitive entre les groupes culturels réside essentiellement dans le style cognitif hégémonique de leur paradigme culturel. Au sein d'une même société coexistent différents styles cognitifs, qui participent à divers degrés au paradigme hégémonique d'une culture donnée ; toutefois, la participation hégémonique d'un style cognitif à un paradigme culturel ne se traduit pas par la production invariable d'un sujet social identique, car les usages et les formes cognitives de la corporalité et de la sexualité de chaque sujet varient en fonction de la présence et du degré de participation des différents styles cognitifs du biopouvoir qui entrent en jeu dans la construction de son *moi* de fausse conscience, et ce indépendamment du fait qu'il s'agisse d'un processus d'enculturation ou d'acculturation (lorsque le sujet déjà socialisé et/ou identifié acquiert une nouvelle culture).

D'un point de vue anthropologique, toute culture (ou paradigme culturel) d'hégémonie épistémologique est cristallisatrice de la poïésis du sujet social identifié au biopouvoir ; par conséquent, toute expression corporelle, sexuelle ou toute expression *sur* la corporalité ou la sexualité du sujet social est l'expression de la participation du sujet à l'articulation du paradigme du biopouvoir et plus encore, de la contribution du sujet à la reproduction d'un sujet social hétéronome.

L'hégémonie d'un biopouvoir épistémologique ne se traduit pas par la production de sujets passifs mais par la production sociale de sujets articulateurs du paradigme hégémonique. En effet, fonctionner comme articulateur d'un paradigme épistémologique qui tend à la sédentarisation épistémologique parce qu'il refuse de faire son autocritique, revient à fonctionner comme un sujet acritique contribuant à renforcer l'image de ce paradigme qui prétend être le mieux à même de préserver le système de sécurité épistémologique dont dépend le sujet social. Or la participation du sujet social non pas en tant qu'articulateur mais en tant que critique au sein du processus d'enculturation est précisément le facteur social qui permet l'avènement de mutations historiques créées à partir de ce Guattari qualifie de « révolutions moléculaires » (Guattari, 1977). De sorte que c'est la variabilité individuelle qui détermine la plus ou moins grande résistance du sujet face à l'imposition enculturante du biopouvoir. Car bien que l'enculturation épistémologique construise les individus en tant que sujets sociaux, cette variabilité découlant de l'histoire de vie particulière de chaque sujet n'en joue pas moins un rôle déterminant dans le degré de résistance face au processus d'enculturation homogénéisatrice qu'Adorno et Horkheimer qualifient de processus d'« *identification et de chosification* des « réactions intimes » du sujet moderne :

> « Les réactions les plus intimes des hommes envers eux-mêmes ont été à ce point réifiées, que l'idée de leur spécificité ne survit plus que sous une forme abstraite : pour eux, la personnalité ne signifie plus guerre que des dents blanches, l'absence de taches de transpiration sous les bras et la non-émotivité. Et voilà le résultat du triomphe de la publicité dans l'industrie culturelle : les consommateurs sont contraints de devenir eux-mêmes ce que sont les produits culturels, tout en sachant très bien à quoi s'en tenir. »[423]

[423] Adorno et Horkheimer, (1949)/2007 : 176.

Selon la terminologie du biocriticisme de l'*art biocritique*, la *chosification* des « réactions intimes » dénoncée par Adorno et Horkheimer est reconnue comme un effet de l'*identification corporelle* du sujet social au paradigme culturel d'un biopouvoir hégémonique. Ce type d'enculturation correspond à toute socialisation et *reproduction* sociale des usages cognitifs de la corporalité d'un sujet qu'un ordre social impose et légitime en tant qu'usages cognitifs corporels assignés à la sexualité d'un genre : ce sont les formes cognitives de sexualité et de corporalité qui définissent las caractéristiques poïétiques et empirico-cognitives de la praxis de chacun des genres/sexes reconnus par le paradigme hétérosexuel et binaire et par le paradigme de la « bestialité corporelle », représentants du phallocentrisme hégémonique au sein d'un ordre social patriarcal tel que celui des sociétés modernes et de la modernité tardive.

D'un point de vue poststructuraliste, la participation du langage à la séquestration épistémologique de l'expérience est déterminante, et tout particulièrement lorsque les définitions et les usages du langage des discours des styles cognitifs fonctionnent comme les articulateurs d'une hégémonie épistémologique du biopouvoir phallocentrique. Dans cette perspective, la force du biopouvoir phallocentrique repose sur le rôle enculturant du langage dans l'organisation et la définition de tous les mots liés à la corporalité et à la sexualité humaine et à son symbolisme normatif phallocentrique.

Les sujets issus de sociétés de la modernité tardive, ayant subi l'enculturation d'une épistémologie sécularisée par la modernité scientifique – le paradigme positiviste et rationaliste –, sont des sujets sociaux en phase avec la « vérité » et la « réalité » sexuelles dictées par la science hégémonique, qui ignorent que

> « la science n'est que l'une des nombreuses formes de pensée que l'homme a développé, et pas nécessairement la meilleure »[424].

Cette position se traduit chez le sujet social par une attitude intolérante, et ce au sein même de la science, comme l'ont souligné certains esprits critiques de la science moderne tels que Feyerabend, qui accuse les positivistes d'être rétifs à toute autocritique de leur propre paradigme :

> "[Les rationalistes critiques] admettent en théorie nos idées comme des conjectures, mais dans la pratique leur attitude face aux idéologies non scientifiques ou différentes de la leur est tout aussi intolérante que celle dont faisaient preuve en leur temps les défenseurs de la foi catholique. »[425]

À travers une lecture esthétique de l'histoire de l'art en relation aux phénomènes de décorporalisation on trouve que la seule présence de l'*art biocritique* au sein des sociétés de la modernité et de la modernité tardive constate (dans un sens historique) une certaine incapacité de la science rationaliste à reconnaître l'influence de la force performative de la subjectivité et de l'intersubjectivité sur le contexte socio-historique en tant que « variabilité » et « mouvement »

[424] Feyerabend, 1993: 119.
[425] Feyerabend, 1993: 74.

épistémologiques, correspondant à des qualités épistémologiques du pôle féminin au sein du système binaire phallocentrique patriarcal[426] et ceci explique un lien esthétique entre l'art biocritique et les paradigmes décorporalisteurs épistémologiquement sédentarisés par le style cognitif stéréotypé en tant que « libérateur » ou « émancipateur » de la connaissance au sein de la modernité, un héritage de celle-ci aux sociétés de la modernité tardive. En résumé, la présence historique d'un art biocritique est une présence historique critique de l'enculturation décorporalisant du sujet social en tant qu'expression esthétique des témoignages biocritiques poïétisés par les propres sujets sociaux d'un tel contexte.

La position acritique de la science occidentale vis-à-vis de la sédentarisation épistémologique phallocentrique patriarcale explique la difficulté qu'éprouve la pensée occidentale à générer des transformations ou des changements socio-historiques épistémologiquement féminins, voire même à accepter les changements socio-historiques épistémologiquement masculins. Or la potentialité esthétique des actions de l'art biocritique réside précisément dans le fait qu'elles correspondent à une esthétique épistémologiquement féminine dans un contexte socio-historique d'hégémonie épistémologique masculine, celui des sociétés occidentales de la modernité tardive.

Ainsi en considérant toute cette explication antropologique, historique et sociologique de la présence de l'art biocritique au sein des sociétés de la modernité tardive – mais cela pourrait aussi s'appliquer à toute critique portant sur un facteur social impliquant l'enculturation du sujet social –, nous proposons de structurer le paradigme *idéal-type* esthétique de l'art biocritique à l'aide de paradigmes critiques dissidents de l'hégémonie épistémologique des sciences sociales, dissidents du structuralisme et des paradigmes biologistes/rationalistes et positivistes de la science médicale moderne occidentale. Des paradigmes de la pensée critique au sein de la théorie sociale présentés par des auteurs tels que : Adorno, Butler (1993), Irigaray (1978 y 2009), Wittig (1992), Kristeva (1980), Reich (1932, 1945, 1947), Marcuse, Feyerabend, Foucault (1976 et 1984), Giddens (1991/1995 et 1992/2008), Gleen (1985), Hinkelammert (2005 et 2008), Kristeva (1980), Kuhn et Young (2000). Dans presque tous les cas, les critiques de ces penseurs portent notamment sur la séquestration épistémologique de l'expérience et de la corporalité et la sexualité humaine.

---

[426] *« Wittig reprend le premier tableau d'opposés qui est apparu dans l'histoire, élaboré par Aristote (Métaphysique, Libri I, 5, 6). À travers cette dichotomie moralisée, on voit clairement l'épistémologie humaine abstraitement attribuée à la matérialité masculine, caractérisée par les qualités de « l'Être », tandis que celles de la femme correspondent au « Non-être », aux côtés de toutes les corporalités rentrant dans le vaste paramètre de bestialité et d'abjection, représentées non seulement par le corps de la femme et d'autres genres performatifs invisibilisés et infériorisés, mais aussi par toutes les expressions humaines, sociales et même environnementales correspondant à l'une des qualités épistémologiques du pôle féminin. »* Texte pris de l'essai intitulé « Art biocritique. Qu'a-t-il été, qu'est-il devenu et qu'aspire-t-il à devenir ? » du chapitre 6 de cet livre.

Aproche théorique à l'ideal-type esthétique (ou plein d'espoir) de l'art biocritique au sein de la modernité tardive. L'utilisation que fait l'*art biocritique* d'un langage structuré devient esthétique dès lors qu'il utilise ce langage pour déconstruire sa critique ou la forme spécifique qu'adopte au sein de cette critique la contradiction esthétique en tant que loi de mouvement, incluant son jugement et les paradigmes impliqués. L'art devra par la suite répondre artistiquement à cette structuration de ses critiques, en intervenant esthétiquement dans ce processus de déconstruction structurée par la science. Une utilisation esthétique concrète est celle que l'art biocritique fait des paradigmes constructionnistes des sciences sociales sur la sexualité humaine, en poïétisant un *idéal-type* que la sociologie se contente généralement de créer théoriquement avec une fonctionnalité méthodologico-explicative sur la réalité social étudiée. Plus concrètement, c'est le cas de l'utilisation du concept de *sujet corporel avec des besoins* et d'autres concepts dessinant un sujet esthétique ou de corporalité esthétique que l'*art biocritique* poïétise en tant que *sujet esthétique* :

> « J'ai connu un jour un sujet admirablement esthétique. J'ai cru reconnaître en lui le *sujet réflexif* de Castoriadis (1990 et 1997); le genre de *lecteur critique*[427] répresenté par Derrida ; très proche de ce que pourrait être dans le domaine de la morale sexuelle ce sujet qui « se reconnaît » comme *sujet de désir*, selon les termes de la théorie du biopouvoir de Foucault (1984 : 12); ce sujet qui émancipe sa capacité de connaissance à travers l'expérience, libérant cette expérience dont Giddens (1991/1995) déplore qu'elle ait été séquestrée depuis l'Esprit moderne et jusqu'à la modernité tardive. Le genre de sujet capable de reconnaître le langage de son corps et la présence de l'énergie sexuelle qui interagit avec les règles sociales dans la construction de son *moi* ; de reconnaître les enchaînements entre les pulsions primaires et secondaires, que Reich qualifie respectivement de pulsions bioénergétiques et de pulsions culturelles. Le genre de sujet qui s'humanise en humanisant ses droits sexuels comme des droits humains, au-delà des accords internationaux, dans la pratique sensuelle, subjective, subjectivante de son intimité biographique avec lui-même et avec les autretés. Le genre de sujet qui reconnaît sa sexualité comme le fruit de l'interaction entre construction sociale et autopoïésis. Un sujet que la sociologie marxiste et Franz Hinkelammert (2008) m'ont décrit comme *sujet corporel et avec des besoins*. Un sujet qu'Adorno qualifierait de sujet esthétique et que l'art biocritique a cherché à poïétiser dans ce qu'il a appelé l'*Œuvre multiorgasmique*. Il s'agissait d'un sujet critique, qui poïétisait jusqu'aux ultimes conséquences ses critiques de la séquestration de l'expérience sexuelle et de la décorporalisation du *sujet moderne*, subjectivant la connaissance objectivée, légitimant le droit au plaisir sexuel avec sa propre expérience au-delà de la théorie et du concept de la loi, reconnaissant son esprit poïétique grâce auquel il pouvait modifier les impositions sociales et l'ordre moral qui l'entravaient dans la construction de connaissance, à travers sa propre expérience sensuelle et corporelle subjectivante. Voilà le *sujet historique* chez Monique Wittig et la *force performative* de l'expérience corporelle d'affirmation subjective chez Judith Butler. Voilà, les révolutions moléculaires de Félix Guattari (1977). Voilà les sujets sociaux qui donnent leurs témoignages esthétiques à l'art biocritique. Voilà, le *sujet esthétique* des œuvres d'art biocritique des corporalités abjectes »[428]

---

[427] Cohen & Dilon (coord.), 2007.

[428] Fragment de l' "Introduction aux trois récits création de l'Œuvre multiorgasmique", *Art critique testimonial,* dans le livre intitulé *La fonction esthétique-politique de l'orgasme* Volume I.

Comment l'art esthétise-t-il ce sujet ? À l'aide d'un processus créatif dans le cadre duquel des participants volontaires acceptent de vivre l'expérience du sujet *idéal-type*, en poïétisant l'expérience sexuelle d'un *sujet corporel avec des besoins* qui s'approprie son corps, et corporalisant ainsi cet *idéal-type*. Certes, il s'agit d'une corporalisation qui n'extrapole peut-être pas l'expérience esthétique du participant au-delà du processus créatif de l'œuvre d'art, mais aussi instantanée que soit cette poïésis, elle n'en constitue pas moins la matérialisation de la corporalisation d'un *idéal-type* ; une poïésis qui n'est pas envisagée par la fonction méthodologique de l'*idéal-type* au sein des autres styles cognitifs comme la science, par exemple.

Dans cette perspective, si une science était disposée à entamer des discussions avec des paradigmes esthétiques permettant, bien qu'ils n'aient pas nécessairement été créés par d'autres sciences, de critiquer les hypothèses et les croyances du paradigme dominant, alors on pourrait parler d'une science disposée – voire même prédisposée comme l'est l'art – aux révolutions scientifiques. Or ce n'est pas le cas de la science rationaliste et positiviste, et ce n'a pas été le cas en général – si l'on en croit des historiens comme Kuhn et Feyerabend – de la science occidentale.

Parmi les productions épistémologiques liées à la science dont la théorie esthétique de l'art biocritique estime qu'elles recèlent une potentialité esthétique transformatrice du contexte socio-historique dans la mesure où elles exercent une critique envers l'un des paradigmes épistémologiques phallocentriques (dans ce cas il s'agit du rationalisme abstractionniste caractéristique de la science hégémonique) on peut mentionner les productions scientifiques poststructuralistes, qui se montrent également critiques envers le paradigme de la construction sociale de la réalité socio-historique et son interprétation déterministe de la subjectivité du sujet social. C'est notamment le cas de la théorie orgonomique et de l'analyse caractériologique du psychanalyste Wilhelm Reich (1932, 1945, 1947), de la théorie de la répression sexuelle du philosophe Michel Foucault (1976 et 1984), et des théories sur la pensée hétérosexuelle et le phallocentrisme de Lucy Irigaray (1978, 2007 et 2009), Monique Wittig (1992) et Judith Butler (1993, 2004, 2009). Chacun à leur manière, ces auteurs s'accordent avec d'autres critiques du XX^{e} siècle à reconnaître une capacité de transformation sociale à partir des affirmations subjectives des individus, à partir de la « démocratisation de l'intimité » (Giddens, 1992/2008) et de ses effets sur les relations entre les individus.

Certains auteurs s'accordent également à reconnaître que la féminisation de l'intimité se traduit par une intensification de la domination sexuelle masculine, entre autres effets illustrant les difficultés qu'éprouvent les individus à trouver une certaine cohérence dans leurs expériences intimes. Toutefois, parmi ces théories sur l'intimité, la subjectivité, la corporalité et la sexualité de l'individu en tant que facteurs susceptibles de transformer la société, on observe une différence épistémologique de caractère poïétique : le fait que certaines de ces théorisations aient produit des modèles esthétiques liés aux modèles interprétatifs de la réalité qu'elles étudiaient, mettant ainsi en évidence le rôle des paradigmes

épistémologiques hégémoniques dans le contrôle social de cette intimité, des corps et corporalités, de la sexualité et de l'identité.

Ces modèles ou paradigmes esthétiques qu'on aime bien qualifiér de « modèles porteurs d'espoir » sont ceux qui génèrent et revitalisent un mouvement esthétique au sein d'une réalité socio-historique épistémologiquement et esthétiquement sédentarisée. L'art biocritique est une poïésis de ce type de « modèle », et ses poïésis sont parfois des reflets hyperboliques de cette réalité. Il n'existe pas un seul modèle esthétique, il y en a autant que de poïésis produites – théoriquement ou matériellement et historiquement –, et ces différents modèles établissent entre eux des liens de tension esthétique. Par exemple les modèles produits par la science ou à l'aide de langages structurés de la science se trouvent en tension esthétique vis-à-vis des modèles produit par (ou au sein de) l'art ; dans tous ces cas, les modèles deviennent esthétiques dès lors qu'ils revitalisent un mouvement esthétique au sein de la réalité sédentarisée ou sédentarisatrice qu'ils critiquent à l'aide de leurs productions discursives porteuses d'espoir s'exerçant en tant que criticismes esthétiques de la science et de l'art (l'art biocritique est nécessairement un criticisme esthétique, et les artistes se doivent d'être (auto)critiques).

La différence entre les productions interprétatives qui ne font que s'opposer à la réalité qu'elles critiquent et les productions qui parviennent à revitaliser le mouvement esthétique de ce qu'elles interprètent, est la même différence que l'on observe au sein des actions de l'art biocritique, entre : A) les actions acritiques, B) les actions critiques potentiellement esthétiques et C) les actions esthétiquement critiques, dont les modèles esthétiques porteurs d'espoir permettent de revitaliser le mouvement esthétique de la réalité, en autant de moments esthétiques de cette transformation sociale également esthétique.

Dans le cadre de cet réflexion pour une esthétique biocritique, nous utiliserons le terme de «criticismes esthétiques » ou « biocriticismes » afin de les différencier des criticismes qui s'opposent à la réalité qu'ils interprètent et critiquent sans pour autant produire des modèles esthétiques porteurs d'espoir au sein de cette réalité : c'est-à-dire des styles cognitifs qui à travers ses actions critiques observent et rendent observable (critiquent et dénoncent) la sédentarisation épistémologique/esthétique et ses effets socio-historiques sans pour autant proposer et poïétiser un modèle interprétatif de ce qui est esthétique (possible ou impossible car hyperbolique mais néanmoins sublimateur de la réalité).

Toutefois, parmi ces formes de connaissances interprétatives de la production et la *reproduction* socio-historique de la réalité, nous accordons une importance particulière – et ce depuis le début de nos travaux – à un aspect précieux : la *reconnaissance* épistémologique de la participation poïétique active des sujets à la production de leur propre réalité. En effet, cette reconnaissance implique une double projection épistémologique dont les effets se font sentir aussi bien sur la production de connaissance qu'au sein même de la réalité. L'intervention poïétique active des individus dans la transformation de leur réalité vient s'ajouter à leur participation poïétiquement active au processus de production de la réalité socio-historique. Cette reconnaissance épistémologique de la participation esthétique de

l'individu à la transformation esthétique de sa réalité n'est pas nouvelle : l'histoire des révolutions, des crises, des critiques et de l'art témoigne en effet d'une participation constante du sujet.

Quand on parle de participation poïétique active des individus à une transformation sociale –comme le fait Giddens dans ses réflexions sur l'*Ère de l'intimité* (Giddens, 1992) – il est important de souligner qu'au cours de la modernité tardive cette participation de l'intimité à la transformation sociale est reconnue par la science, ce qui lui confère une potentialité esthétique supplémentaire. Cela nous amène à la question déjà évoquée de l'influence de la sphère personnelle (individuelle, sexuelle, corporelle et intime) sur la sphère politique, soulignant la dimension politique de l'expérience personnelle en tant qu'aspect épistémologique – et par conséquent politique – au sein de la science. Il s'agit de liens qui peuvent être produits de manière perlocutive dans l'exercice critique de tout criticisme lié – que soit intentionnellement ou non – à d'autres criticismes ou productions épistémologiques, comme c'est le cas de l'exercice critique de l'art biocritique.

Il convient néanmoins d'insister sur l'importance de la participation d'individus réels à la revitalisation du mouvement esthétique dans un contexte socio-historique donné, aussi bien au sein de la science que de l'art : au sein de la science, à travers la reconnaissance de la force performative de la dimension personnelle (intime, sexuelle, corporelle, etc.) capable d'une transformation politique de la réalité socio-historique ; et au sein de l'art, à travers ce que Foster (2005) a qualifié de « retour du réel » et Alfredo Cramerotti (2009) de « journalisme esthétique », des concepts permettant de définir un art créé *à partir*, *avec*, et *par* la réalité du vécu intime, personnel, sexuel et corporel à travers des expériences d'affirmation subjective.

Dans le cas de l'art, il est particulièrement intéressant d'un point de vue esthétique d'interpréter le phénomène de la « démocratisation de l'intimité » –observé sociologiquement par Giddens – en rapport avec l'influence de la transformation de l'intimité sur la transformation politique de la réalité sociale, grâce à ce que Butler qualifie de « force performative »[429]. Au sein de la science, la reconnaissance de la force performative de l'intimité subjective des individus se limite à son influence sur les changements socio-historiques et politiques, mais pas sur la production épistémologique de connaissance scientifique comme telle, en tant que phénomène directement impliqué dans la (re)production et la transformation de la culture cognitive des individus membres d'une société qui participent activement la production de la réalité socio-historique dans laquelle il vivent. Car la science tend à se considérer comme dissociée de la réalité qu'elle étudie et qu'elle interprète, ce qui a souvent pour effet de produire une sorte de réification de la capacité transformatrice de la subjectivité du sujet, même si ce n'est pas toujours le cas, comme on peut le constater avec certains féminismes et d'autres productions épistémologiques radicales qui, à travers leurs interprétation de la sexualité humaine en tant que phénomène socio-historique, génèrent ou produisent une autocritique épistémologique au sein de la science (voir par

[429] Butler, (1993)/2010.

exemple le cas de Butler par rapport à la resignification du terme *queer*); ce sont ces courants de pensée que l'on peut qualifier de criticismes esthétiques ou biocriticismes esthétiques, et qui peuvent établir des liens – intentionnels o non – avec l'art qui critique la sédentarisation épistémologique et esthétique caractéristique des esclavages construits socialement : or malgré leurs convergences de vues sur les phénomènes épistémologiques critiqués, ces liens sont des liens de tension esthétique.

Parmi les exemples de criticisme esthétiques au sein de la science moderne, on peut mentionner les suivants : la théorie orgonomique et caractériologique développée par Wilhelm Reich (1932, 1945, 1947), qui est dans la même ligne de pensée mais sans aller jusqu'à une expression poïétique radicale, ainsi que la théorie féministe de Monique Wittig (1992) et la théorie esthétique sur la force performative des corporalités *queer* de Judith Butler (1993). On pourrait également considérer comme des criticismes esthétiques la pensée esthétique de Marx sur Prométhée dans sa version déconstruite par Hinkelammert (2005 et 2008) ainsi que de nombreuses autres expressions théoriques telles que celles de l'École de Francfort, notamment – malgré un certain conservatisme poïétique – et la perspective de Herbert Marcuse sur la production de besoins fictifs chez les individus des sociétés industrielles, sans oublier, naturellement, la théorie esthétique de Theodor Adorno. Néanmoins les travaux de Reich, Wittig et Butler constituent autant d'exercices critiques qui vont au-delà de la praxis critique théorique à travers l'expression d'une réalité poïétisatrice ; or cela s'avère très important dès lors qu'il s'agit de réfléchir sur les exercices critiques des criticismes esthétiques auxquels participent des individus réels en tant que poïétisateurs de leur expérience de vie, une expérience utilisée comme matériel poïétisateur de la critique ; une dynamique que l'on peut observer au sein de l'*art biocritique*, et plus particulièrement de l'art qui travaille avec des témoignages de corporalités abjectes.

En effet, l'art biocritique se targue, en une dialectique négative vis-à-vis de ses extérieurs constitutifs, d'être prêt à détruire son anthropocentrisme jusqu'aux ultimes conséquences à travers son autocritique. La mystique de ces témoignages qui ne se sont pas sédentarisés dans l'épistémologie institutionnalisée par les monothéismes et les anthropothéismes, est sans doute la mieux à même de refléter une expérience cognitive potentiellement esthétique dans de tels contextes ; car la potentialité esthétique de tout criticisme esthétique face à la sédentarisation épistémologique du rationalisme et de l'anthropocentrisme occidental réside précisément dans la force de ces témoignages d'expériences esthétiques de négation de l'identité rationaliste des sujets, et notamment les témoignages de sujets qui nient le biopouvoir phallocentrique patriarcal en s'affirment en tant que par exemple producteurs de bioénergie (par rapport à la théorie de Reich) ou en tant que sujets historiques avec *conscience de l'oppression* (par rapport à la théorie de Wittig, 2006: 41) ou en tant que sujets d'un moi performatif (par rapport à la théorie queer de Butler). Cela dit, à l'aide de quels autres témoignages d'expériences esthétiques l'*art biocritique* pourrait-il également critiquer la sédentarisation épistémologique occidentale ? À continuation on verra comment l'orgonomie de Wilhelm Reich nous donne un certain nombre de pistes permettant

de mieux comprendre et déconstruire l'anthropocentrisme phallocentrique patriarcal.

L'Art biocritique **entre sécularisation et** ***déification*** **de la science.** Il y a eu des époques en Occident au cours desquelles le style cognitif dominant était celui des religions monothéistes telles que le catholicisme ou le christianisme. Ce style cognitif s'est sédentarisé dans certaines sociétés occidentales, et dans d'autres sociétés dominées par la colonisation occidentale au point d'avoir intégré cette culture phallogocentrique de la pensée binaire et hétérosexuelle comme un instrument idéologique d'acculturation des peuples. Il est important de rappeler ce rôle de la religion en tant que style cognitif dominant au cours d'une étape socio-historique en Occident, car cela permet d'observer la relation dialectique qui s'établit entre l'art et une époque socio-historique donnée au cours de laquelle cet art poïétise une critique, une dialectique dont découlent les déterminants socio-historiques de l'émancipation induite par l'art au sein de la société.

La religion chrétienne étant un instrument de domination et d'enculturation de la sphère sociale, la critique de l'art envers cette domination cognitive du sujet social a logiquement établi des liens de contradiction esthétique vis-à-vis de la religion en tant que style cognitif dominant de la sédentarisation épistémologique patriarcale en Occident. Par la suite, dès lors que la science a commencé à fonctionner comme un style cognitif dominant et non plus comme un style cognitif émancipateur de la pensée humaine, l'art a également établi des liens de contradiction esthétique vis-à-vis de cette science abstractionniste qui cherchait à contrôler la production cognitive du corps et à déterminer les rôles cognitifs « légitimes » du sujet social, considérant comme « abjecte » toute approche phénoménologique ou poïétique-corporelle subjectif et subjectivante et performatrice d'un *Moi (sexuel et corporel) propre*. Ce qui ne veut pas dire que l'art ait soudainement cessé de critiquer la religion pour commencer à critiquer la science rationaliste. On ne peut pas dire cela, d'une part parce que le processus au cours duquel un style cognitif ou paradigme socio-culturel perd son influence au profit d'un autre est un processus graduel, qui varie d'une société à l'autre en fonction de l'histoire des dominations épistémologiques au sein de chaque société. Et d'autre part, parce que la poïésis critique d'un art biocritique au sein d'une société qui présente des indices de domination sociale hybride, c'est-à-dire partagée entre plusieurs styles cognitifs, présente également des éléments hybrides au sein de ses poïésis biocritiques, qui établissent des liens de contradiction esthétique vis-à-vis des différents styles cognitifs dominants et sédentarisées de la société en question.

Par exemple, au sein d'une société qui présente une domination culturelle du style cognitif de la religion *et* de celui de la science abstractionniste (rationaliste et positiviste), l'*art biocritique* poïétisé *à partir* des circonstances socio-historiques ou *en rapport* avec ces circonstances, peut présenter des liens de contradiction esthétique vis-à-vis de ces deux styles cognitifs ou d'un seul d'entre eux, ou de l'un et de l'autre successivement. Logiquement, si l'on associe ou présente cette œuvre ou poïésis critique dans un autre contexte socio-historique, la tension esthétique que cette critique créait vis-à-vis de son contexte d'origine s'en trouve modifiée et

varie en fonction du nouveau contexte socio-historique dans lequel elle est présentée. Ainsi, en reconnaissant son lien dialectique avec un contexte socio-historique donné, l'œuvre d'art biocritique reconnaît qu'elle n'est ni universelle ni esthétiquement achevée, dans la mesure où elle appartient à un art dont la vitalité est interprétée en tant que mouvement esthétique de a) *ce que* l'art critique ; b) ce *avec quoi* l'art critique ; c) la position *à partir de laquelle* l'art critique ; d) *ce qui critique la même chose* que l'art (les autres criticismes) ; et e) ce qui sur le plan structurel *contribue à la (re)production de la sédentarisation* épistémologique que l'art critique.

C'est pourquoi une œuvre qui à l'origine poïétisait des liens de contradiction envers la religion, si on la transpose dans une société où le style cognitif de la religion a cédé le pas à celui de la science, présentera logiquement une plus grande tension esthétique en tant que critique envers la science. En effet, les processus de sécularisation ou de transformation du paradigme liés à l'histoire d'une société déterminent dimensionnellement les styles cognitifs avec lesquels l'art biocritique aura tendance à établir des liens de contradiction esthétique dans sa poïésis.

Prenons, à titre d'exemple, les deux sociétés des Campagnes multiorgasmiques : la française et la mexicaine. Si l'on présente une critique du phallocentrisme de l'idéologie chrétienne au sein de la société mexicaine dans un contexte socio-historique français au sein duquel la religion a « apparemment » beaucoup moins d'emprise (au moins au niveau des législations et discours des institutions d'un Etat en principe laïque), il est évident que les liens de contradiction esthétique vis-à-vis de la domination de la religion poïétisés dans le contexte socio-historique mexicain auront une portée différente dans un contexte socio-historique apparemment « sécularisé » tel que le contexte français. Toutefois, cette critique peut amener à réfléchir sur le fait que cette apparente sécularisation a été opérée au sein d'une société où la présence ecclésiastique catholique dans l'espace public, bien qu'elle soit moins visible qu'en Amérique latine, n'en influence pas moins depuis des siècles l'ordre social et culturel, et dont l'histoire et l'héritage catholique, bien que sécularisé, est bien plus ancien que celui des sociétés colonisées, au sein desquelles le syncrétisme né de la conquête a renouvelé la donne.

Dans ces circonstances socio-historiques, la raison moderne est venue séculariser la pensée humaine à travers la science, mais la science a fini par sédentariser son paradigme rationaliste abstractionniste du corps. Un paradigme qui dans un premier temps avait réussi à émanciper la pensée humaine de la religion, avant de s'imposer au point de se sédentariser de manière acritique au sein de la culture occidentale, non pas comme un style cognitif parmi d'autres, mais bien comme *le seul style cognitif légitime* (au niveau des institutions des Etats républicains, démocrates et laïcs) au sein des sociétés occidentales et occidentalisées.

L'esthétique de l'art biocritique observe que dans un tel contexte, les effets émancipateurs de l'art sur la société se sont transformés, et par conséquent les liens de tension gnoséologique vis-à-vis de la religion se sont transformés en liens de tension épistémologiques vis-à-vis du paradigme hégémonique de la science, qui est aussi celui de la culture cognitive de cette société. Telle est la dialectique de

l'art liée au contexte socio-historique de transition entre la modernité et la modernité tardive, entre le structuralisme et le poststructuralisme : l'*art biocritique* est également une manifestation sociale critique qui établit des liens de contradiction esthétique envers la sédentarisation épistémologique d'une interprétation constructionniste (structuraliste) de la réalité. Il constitue un facteur esthétique qui *ébranle* la société parce qu'il revitalise le mouvement esthétique latent à travers la potentialité esthétique des corporalités abjectes resignifiées politiquement par des sujets revendiquant leur identité propre, et le caractère inachevé et discontinu de la sexualité humaine. C'est ainsi qu'à partir de leur condition d'« extérieurs constitutifs », ces sujets soi-disant « inférieurs et passifs » au sein de la hiérarchie hétérosexuelle parviennent néanmoins à ébranler la crédibilité et la légitimité univoque de ce paradigme hétérosexuel de la pensée binaire du phallogocentrisme excluant.

À ce sujet, la critique anarchiste de Feyerabend et les pensées critiques d'Adorno, Popper, Marcuse, Hinkelammert, Butler, Irigaray, De Lauretis, Young et Wittig et d'autres philosophes contemporains tels que Vásquez Rocca (2006) et Toledo Nickels (1998), sont très précieux dans leur dénonciation de l'hégémonie et de la domination des trois paradigmes du phallocentrisme de la pensée occidentale **:** le paradigme de la pensée binaire ou de la hiérarchie hétérosexuelle ; le paradigme abstractionniste ; et le paradigme anthropocentrique ou de la bestialité corporelle. En ce qui concerne la enculturation du paradigme positiviste et rationaliste de la science occidental sur le sujet social au sein des sociétés modernes Feyerabend écrit-il :

> « Ce que les rationalistes essayent de vendre en se réclamant de l'objectivité et de la rationalité n'est autre que leur propre idéologie tribale ».[430]

De son coté, Vásquez Rocca critique la fonction servile du rationalisme lorsqu'à travers son travail scientifique il contribue à l'articulation et à la sédentarisation du paradigme dominant et non à sa critique, mettant ainsi sa science au service des intérêts – politiques, économiques et sans aucun doute sociaux et épistémologiques – des *centres de pouvoir* :

> « On a souvent dit que le scientifique est essentiellement au service de l'humanité, mais la vérité c'est que la science, engendrée par les centres de pouvoirs eux-mêmes, est principalement utilisée pour assurer leur bien-être et pour renforcer les rapports de domination qui s'exercent sur les pays dominés et dépendants. »[431]

À juste titre, Vásquez Rocca reprend à son compte les critiques humanistes envers la science faites par Feyerabend, Popper, Marcuse et Gleen – entre autres –, pour mettre l'accent sur un aspect fondamental dans sa critique épistémologique : la fonction politique, sociale, et économique de la science en tant que forme de domination sociale hégémonique au sein des sociétés occidentales héritières de la modernité. Des sociétés dominées par une pensée d'origine bourgeoise engendrée dès le XVII[e] siècle, aspirant à s'émanciper de la connaissance ecclésiastique grâce à la science, et au nom des Lumières. Une science dont les aspirations

[430] Feyerabend, 1987 : 188.
[431] Vásquez Rocca, 2006.

d'émancipation par rapport à la dimension divine de la connaissance ont fini par se sédentariser et par transformer la raison en une hégémonie culturelle et en un style cognitif exerçant sa domination sur le sujet, sa sexualité, son corps et ses capacités cognitives. Marcuse ne dit pas autre chose lorsqu'il affirme :

> « La rationalité technique et scientifique et l'exploitation de l'homme sont liées l'une à l'autre dans des formes nouvelles de contrôle social. Peut-on se consoler en supposant que cette conséquence peu scientifique est provoquée par une application de la science, spécifiquement sociale ? Je pense que le sens général dans lequel elle a été appliquée était déjà préfiguré dans la science pure, au moment où elle n'avait aucun but pratique, et qu'elle peut être identifiée comme le point où la raison théorique se transforme en pratique sociale. »[432]

Tension esthétique entre art biocritique et médecine moderne.

> *Je me souviens d'une discussion avec une femme au cours de l'une des expositions de l'Œuvre multiorgasmique collective ayant eu lieu dans le cadre d'un Congrès de Sexologie au Palais des Congrès de Strasbourg. Il s'agissait d'une sexologue française venant de Montpellier, qui s'était assise près de l'Œuvre multiorgasmique collective pour la contempler et m'avait demandé de lui expliquer :*
>
> *—Dites-moi, pourquoi l'orgasme et pourquoi l'autoérotisme ?*
>
> *—[…]. C'est cet orgasme produit par l'autoérotisme du sujet social représenté par tous les participants de l'Œuvre multiorgasmique collective, qui constitue en soi le sujet esthétique. Le sujet esthétique est, d'un point de vue poïétique, l'enchaînement entre des corporalités émancipées, la corporalisation de ce que Marx puis Hinkelammert ont appelé le Sujet Corporel avec des Besoins. Marx dénonce l'Esprit de la modernité rationaliste, dont Reich affirme qu'il séquestre l'expérience du Ça et rejette la dimension corporelle de l'expérience cognitive.*
> *[…].*
> *Par ailleurs, le choix de l'autoérotisme comme méthode créative de l'orgasme s'explique par le fait qu'il s'agit du processus poïétique de création de plaisir sexuel le plus fréquemment réprouvé et délégitimé par la culture séculaire et non séculaire de la science occidentale, cette même science qui est parvenue à décorporaliser avec ce rejet la capacité cognitive de la corporalité du sujet social. […].*

Il est vrai que ma discussion avec cette sexologue française n'est pas représentative des difficultés rencontrées auprès de publics réfractaires. Bien au contraire, je me suis souvenue d'elle précisément parce qu'elle faisait partie des rares spectateurs n'ayant pas manifesté de malaise ou de gêne face à l'exposition présentée dans le cadre du Congrès de Strasbourg, au cours duquel a été réalisé le dernier appel de la Campagne multiorgasmique en France, au cours du mois d'avril 2008. Je la revois se tournant vers moi avec un regard complice en entendant la « l'intervention orale critique » – ou devrais-je plutôt dire la manifestation d'intolérance – d'un sexologue issu des premières générations de sexologues français, par ailleurs invité d'honneur au Congrès, qui avait vivement condamné la présence de l'Œuvre multiorgasmique à ce congrès – sans la nommer –, estimant qu'il n'était pas normal que « ce genre de travail » ait pu recevoir l'autorisation d'être présenté dans le cadre d'un congrès scientifique de séxologie. Il s'était notamment insurgé contre le fait que la Sexologie

[432] Marcuse, 1984 : 173.

> permette et « accepte cette intrusion dans l'intimité des patients ». Au lendemain de cet incident, le personnel du congrès avait cru bon de déplacer l'œuvre plastique afin de l'éloigner de l'exposition d'affiches, espace où son installation avait pourtant été autorisée en tant que communication à côté du texte écrit de la conférence, qui a par ailleurs été publié dans les mémoires de ce congrès de Strasbourg.[433]

Cette histoire illustre bien l'expérience non seulement de l'artiste, mais aussi de l'*art biocritique de témoignages des corporalités abjectes* – représenté ici par l'Œuvre multiorgasmique collective – dans un contexte scientifique : un congrès de sexologie française en 2008. Il est intéressant de rappeler cet épisode pour observer les liens latents entre ces deux styles cognitifs dès lors qu'il s'agit d'aborder ce genre de sujets. En effet, cet exemple permet d'amorcer une réflexion sur les phénomènes socio-historiques mettant en évidence les liens de tension esthétique entre l'art et les actions acritiques de la science, mais aussi entre l'art et le discours potentiellement esthétique de la science. Dans ce cas précis, il s'agit de la sexologie, une discipline scientifique qui a hérité des traits des trois paradigmes du phallocentrisme de la pensée occidentale **:** le paradigme de la pensée binaire ou de la hiérarchie hétérosexuelle ; le paradigme anthropocentrique ou de la bestialité corporelle ; et le paradigme abstractionniste et rationaliste de la science moderne, contribuant ainsi à la sédentarisation épistémologique du phallocentrisme auquel s'oppose l'*art biocritique*.

Afin d'illustrer le phallocentrisme de la pensée occidentale scientifique des sociétés de la modernité tardive, et plus particulièrement de la sexologie française, on peut également mentionner à titre d'exemple le sens générale de la réflexion du professeur et médecin Alain Giami, qui avait déclaré à l'occasion de ce congrès de sexologie et en tant que réponse au discours de censure de l'Œuvre multiorgasmique la suivante idée :

> Nous, les spécialistes de la Sexologie en France, nous avons réussi à contrôler les maladies sexuellement transmissibles, la natalité, l'élargissement des connaissances sur la sexualité au-delà des paramètres de la vie reproductive de l'être humain, mais nous n'avons pas réussi à « désacraliser » la sexologie auprès de la population[434].

Outre que les propos du sexologue Alain Giami laissent entrevoir une certaine capacité d'autocritique de la part de l'une des sciences les plus reproductrices du phallocentrisme dans l'histoire occidentale, la médecine, ils révèlent aussi et surtout la présence de ces paradigmes phallocentriques au sein des sociétés de la modernité tardive, où la science sert bien souvent à légitimer les discours législatifs et de la justice d'Etat. Ces propos renvoient en effet à une sexologie qui légitime encore certains aspects de la normativité hétérosexuelle et du paramètre de la « bestialité corporelle », applicable notamment, dans cette perspective phallocentrique, aux rôles actifs et les approches phénoménologiques ou poïético-corporelles du sujet social qui entend se forger une « identité propre », une identité sexuelle incomplète et inachevée par rapport à au plaisir sexuel.

---

[433] Fragment pris du récit création de l'œuvre multiorgasmique intitulé « L'Art courageux. Rencontres de l'œuvre multiorgasmique » dans le livre intitulé *La fonction esthétique-politique de l'orgasme* Volume I.

[434] La citation n'est pas exacte raison pour laquelle on n'as pas mis des guillemets que dans les mots précises qu'on se rappelle Alain Giami a prononce à son intervention publique mentionnée.

Dans le cadre d'une volonté émancipatrice, le paradigme rationaliste et positiviste du phallocentrisme chez la science médicale a sans doute représenté une contradiction extrême, dans la mesure où il critiquait l'obscurantisme médiéval de la connaissance divine afin de séculariser la pensée humaine et de créer le sujet moderne, sujet pour lequel la vérité allait désormais découler de la raison et non de Dieu. Toutefois, malgré ses « bonnes intentions », la science occidentale a révélé sa tendance *épistémologiquement masculine*[435] à la sédentarisation et à la résistance face aux mutations de son paradigme susceptibles de menacer son devenir historique. Ainsi, un paradigme épistémologique efficace pour critiquer le paradigme religieux dominant a-t-il fini par se transformer à son tour en paradigme exerçant sa domination sur les sphères sociales, politiques, économiques, corporelles, etc. Des « *formes nouvelles de contrôle social* » – pour reprendre les termes de Herbert Marcuse

> (« La rationalité technique et scientifique et l'exploitation de l'homme sont liées l'une à l'autre dans des formes nouvelles de contrôle social. Peut-on se consoler en supposant que cette conséquence peu scientifique est provoquée par une application de la science, spécifiquement sociale? Je pense que le sens général dans lequel elle a été appliquée était déjà préfiguré dans la science pure, au moment où elle n'avait aucun but pratique, et qu'elle peut être identifiée comme le point où la raison théorique se transforme en pratique sociale. »[436]).

En relation à l'enculturation produite par la science médicale au sein des sociétés de la modernité tardive, dont Alain Giami parle d'une « médicalisation de la sexualité »[437], toutes les formes du discours de la science médicale (les livres comme la parole simple d'un médecin avec son patiente) sont « *formes de contrôle social* » qui tout au longue de la modernité « sécularisatrice » de la raison humaine ont étées construitées en tant qu'une sorte de rationalité (paradigme épistémologique) qui – explique Feyerabend – préfigure une certaine perception du monde, et c'est de cette perception que naît le discours qui ratifie et renforce une telle rationalité sous-jacente, constituant ainsi une plate-forme de connaissance tacite partagée par toute une communauté. Voilà pourquoi dans le sens commun d'un sujet moderne et des sociétés de la modernité tardive tout ce qui dit le médecin ou la science médicale moderne occidentale est « la vérité ».

L'un des arguments épistémologiques fondamentaux de l'enculturation en Occident du paradigme positiviste et rationaliste visant à imposer une « vérité » scientifique comme étant la meilleure explication de la « réalité », repose

---

[435] En référença à la vision binaire du phallocentrisme patriarcal en Occident dénoncée par les criticismes féministes et *queer* tels que ceux d'Irigaray, Wittig (1992) et Butler (1993). *« Wittig reprend le premier tableau d'opposés qui est apparu dans l'histoire, élaboré par Aristote (Métaphysique, Libri I, 5, 6). À travers cette dichotomie moralisée, on voit clairement l'épistémologie humaine abstraitement attribuée à la matérialité masculine, caractérisée par les qualités de « l'Être », tandis que celles de la femme correspondent au « Non-être », aux côtés de toutes les corporalités rentrant dans le vaste paramètre de bestialité et d'abjection, représentées non seulement par le corps de la femme et d'autres genres performatifs invisibilisés et infériorisés, mais aussi par toutes les expressions humaines, sociales et même environnementales correspondant à l'une des qualités épistémologiques du pôle féminin. »* Texte pris de l'essai intitulé « Art biocritique. Qu'a-t-il été, qu'est-il devenu et qu'aspire-t-il à devenir ? » du chapitre 6 de cet livre.

[436] Marcuse, 1984 : 173.

[437] Giami cité par Bozon, 2004 : 15.

précisément sur ces notions de « vérité objective » et de « réalité scientifiquement prouvée » avec lesquelles la science médicale légitime ses arguments et discours sur le réel. Dans son ouvrage *La logique de la découverte scientifique,* Popper écrit que :

> « l'objectivité des énoncés scientifiques réside dans le fait qu'ils peuvent être intersubjectivement soumis à des tests »[438].

Popper critique le dogmatisme scientifique qui ne reconnaît pas ses liens avec le contexte socio-historique et qui aspire à une objectivité pure, à l'instar des positivistes acritiques et réductionnistes apôtres de la « vérité scientifique » :

> « Assez paradoxalement, l'objectivité est étroitement liée au caractère social de la méthode scientifique, du fait que la science et l'objectivité scientifique ne résultent pas (et ne peuvent pas résulter) des tentatives d'un savant individuel pour être « objectif », mais de la coopération amicalement hostile de nombreux savants. L'objectivité scientifique peut être décrite comme l'intersubjectivité de la méthode scientifique. »[439] Et « (…) si l'on persiste à demander que les énoncés scientifiques soient objectifs, alors ceux qui appartiennent à la base empirique de la science doivent également être objectifs, c'est-à-dire soumis à des tests intersubjectifs. Or cela implique qu'à partir des énoncés devant être ainsi testés, on puisse en déduire d'autres pouvant eux aussi être intersubjectivement testés. »[440]

Le point de vue de Popper est aussi fortement biocritique du phallocentrisme, au moins d'une façon perlocutive et vis-à-vis du paradigme abstractionniste et rationaliste de la science moderne, qui a contribué à la décorporalisation du sujet social en légitimant la pensée binaire, l'hiérarchie hétérosexuelle, l'anthropocentrisme sur la bestialité corporelle mais surtout en légitimant une forme de production abstractionniste et rationaliste de la connaissance humaine comme celle supérieur en face des autres ; c'est-à-dire en légitimant la connaissance rationaliste et la objectivité en tant que supérieur de la connaissance phénoménologique et subjective. Feyerabend fait une semblable critique à l'abstractionnisme rationaliste scientifique quand il écrit :

> « L'homme, plus qu'un spectateur neutre soumis à une rationalité aseptisée, construite à partir d'une liturgie de règles, est une existence liée à une histoire, à un contexte et à une intime liberté où la logique vécue est l'élément unificateur des énoncés et théories, lesquels (…) font partie des modes de vie qui se sont structurés en accord avec eux. [En ce sens, il n'y a pas de raison pure mais une raison vitale, car] « vivre est un métier qui ne peut être compris que de ceux qui l'exercent. »[441]

En résumé, l'esthétique biocritique n'est pas indiffèrent face au rôle historique et protagoniste que la science et particulièrement la science médicale a joué dans l'enculturation épistémologique du sujet social cognitivement décorporalisé dans sociétés modernes et de la modernité tardive. Elle reconnais qu'au sein de la modernité tardive, les discours de la science et de la raison positiviste ont contribué à imposer une dichotomie épistémologique entre une sexualité

---

[438] Popper, 1934/1986: 43.
[439] Popper, 1945/1992 : 386.
[440] Popper, 1934/1986 : 46.
[441] Feyerabend, 1987: 77.

réprouvée et une sexualité tolérée, montrant derrière leur aspect séculaire une similitude historique avec la dichotomie imposée et privilégiée discursivement par la morale monothéiste hégémonique catholique et chrétienne.

Dans ce sens l'esthétique biocritique reconnais potentialité biocritique à la pensée de Kuhn, Popper, Marcuse et Feyerabend et partage avec eux une attitude méfiante vis-à-vis de la production scientifique de la connaissance légitimée par le paradigme abstractionniste et rationaliste de la science en tant que légitimatrice d'autres paradigmes du biopouvoir phallocentrique occidental moderne (le paradigme de la pensée binaire ou de la hiérarchie hétérosexuelle et le paradigme anthropocentrique ou de la bestialité corporelle) ; tout cela même si tous ces pensées poténtialement esthétiques ne sont pas liées à la légitimation du paradigme abstractionniste et rationaliste de la science (pas seulement médicale) au sédentarisme épistémologique du phallocentrisme occidentale. Chose qui font plutôt les théories biocritiques féministes et queer du XXème et XXIème siècles.

À ce sujet l'*esthétique biocritique,* en accord avec la perspective adornienne et la perspective féministe de la théorie *queer*, considère que la séquestration épistémologique de l'expérience subjective de production de connaissance et d'identités sexuelles propres, ainsi que la discrimination de la phénoménologie et d'autres paradigmes épistémologiques qui défendent la force performative des corporalités d'affirmation subjective des individus, découlent de l'hégémonie épistémologique des catégories philosophiques du phallocentrisme occidental, qui prend sa source, comme l'ont observé les féministes et les critiques Lucy Irigaray (1978 et 2009), Judith Butler (1993, 2004, 2009), Jacques Derrida (1972) et Monique Wittig (1992), entre autres –, dans la philosophie classique grecque d'Aristote et de Platon, racine de la pensée binaire hétérosexuelle occidentale.

Fonction acritique (aesthétique) de la science moderne. La Pensée scientifique-rationaliste de la science moderne occidentale est l'expression scientifique du paradigme rationaliste, abstractionniste du phallocentrisme patriarcal qui a contribuet à la sédentarisation épistémologique des autres paradigmes du phallocentrisme patriarcal à la pensée occidental. À savoir, la enculturation épistémologique du paradigme binaire-hétérosexuelle et du paradigme de la bestialité humaine. Dans cette perspective d'ironique continuité paradigmatique entre l'essence discursive de la morale sexuelle phallocentrique de ces styles cognitifs (la religion et la médecine abstractionniste) ayant tour à tour dominé l'ordre social en Occident, il est intéressant d'observer le processus linguistique et discursif à travers lequel les termes de « naturel » et de « loi naturelle » employés par la médecine renvoient à la dichotomie proposée par le discours catholique sur les questions sexuelles. Dans cette optique on peut également observer comment les discours de la raison puis de la science positiviste chargée de la production de connaissance sur la sexualité ont contribué à la légitimation du symbolisme hétérosexuel en tant que *nature sexuelle* d'un ordre social patriarcal, d'une hiérarchie hétérosexuelle au sein de laquelle certains auraient besoin d'ordre : ceux étant considérés comme rationnellement

« inférieurs », classifiables dans le paramètre de la « bestialité corporelle »[442] (délimité par la femme et la bête), tandis que d'autres seraient capables de respecter l'ordre : ceux considérés comme rationnellement « supérieurs », naturellement classés en dehors de ce paramètre. Les discours institutionnels « biologisants » reproducteurs de la différenciation sexuelle font des caractéristiques physiques des corps l'objet d'une exclusion et d'un dénigrement qui s'étend à tout ce qui évoque la sensualité, l'érotisme d'identités personnelles et sexuelles propres produites par la force performative des corporalités d'affirmation subjective.

Ainsi, les formes épistémologiques et les discours abstractionnistes de la science rationaliste et positiviste, contribuent également à la construction chez le sujet social d'une *fausse conscience*, qui établit une distinction dichotomique entre les corps et corporalités inclus dans le paramètre de la bestialité corporelle et les autres, un distinction entre des sujets dont l'animalité serait dominée par la raison et d'autres dont l'animalité serait régie par des pulsions bioénergétiques liées au plaisir sexuel et à la « nature » même des femmes et des bêtes ; des pulsions échappant au contrôle de ces sujets, et devant donc être contrôlées par les autres, ceux qui selon le phallocentrisme ont un contrôle sur leur propre corps.

Dans l'histoire des droits humains, cette dichotomie entre animalité « normale » et « réprouvée » a constitué une classification qui a permis d'exclure des genres et des races des conceptions de ces droits humains, d'abord des droits sociaux puis des droits sexuels. Cette classification dichotomique a ainsi entrepris de distinguer la sexualité reproductive de la sexualité érotique, dénigrant pour leur « animalité » tout à la fois les femmes, les Indiens d'Amérique et les Noirs, considérés comme incapables de maîtriser leurs pulsions bioénergétiques, que la raison prémoderne et moderne a qualifiées d'« instinct animal » ou d'« appétits charnels et bestiaux ».

Au sein de la modernité, cette dichotomie a été renforcée par les discours de la médecine positiviste et par les discours légaux, au point que ce n'est qu'à la fin du XX^{e} siècle que les droits sexuels commenceront à être intégrés aux déclarations des droits humains, et notamment le droit à l'autoérotisme et au plaisir sexuel en tant que forme légitime d'appropriation corporelle défendue par les groupes féministes luttant pour obtenir la reconnaissance légale et la légitimité institutionnelle de ces droits et d'autres droits sexuels, qui sont actuellement classifiés et légitimés – avec des arguments rationnels de la science médicale, mais aussi de la psychologie et la sexologie – comme des « droits de santé sexuelle et reproductive». Voilà la « médialisation de la sexualité »[443], de la santé, de la pensée des sujets sociaux au sein des sociétés contemporaine ou de la modernité tardive.

Quoi qu'il en soit, les discours sur la santé sexuelle produits et légitimés épistémologiquement par la science positiviste – et notamment par la médecine –, bien que leurs arguments soient différents de ceux de l'idéologie chrétienne, ne se distinguent pas vraiment des discours de l'Église catholique en matière de

[442] Voir plus à ce sujet sur le texte intitulé « Paramètre phallocentrique de « bestialité corporelle » : racine métaphysique de la potentialité esthétique des corporalités et sexualités abjectes » (Chapitre 2, *La potentialité esthétique-politique de l'orgasme* Volume II).
[443] Bozon, 2004 : 15.

normativité sexuelle, dans la mesure où tout deux reproduisent les paradigmes épistémologiques phallocentriques en tant que culture cognitive des sociétés de la modernité tardive, en radicalisant et universalisant plus ou moins certains aspects.

En effet, les discours de la science et la religion au sein des chartes internationales des droits humains ou des accords de sexologie contemporaine, ne considèrent pas la dimension sexuelle comme une capacité et un besoin cognitif du sujet pouvant être défendu rationnellement, mais comme un besoin relevant exclusivement de la santé sexuelle. Par exemple dans la définition de l'Assemblée générale de la World Association for Sexologie (WAS) des droits sexuels, dont le plaisir sexuel est défini en tant que partie de la *santé sexuelle,* sujet de légitimation scientifique dominé par le discours d'une science médicale moderne, épistémologiquement sédentarisée dans les paradigmes du phallocentrisme occidentale:

> « La santé sexuelle est le résultat d'un environnement qui reconnaît, respecte et exerce ces droits sexuels. […] 5. Le droit au plaisir sexuel : Le plaisir sexuel, autoérotisme inclus, est une source de bien-être physique, psychologique, intellectuel et spirituel.»[444]

On peut déduire de ces considérations que la reconnaissance des droits sexuels tels que le droit à l'autoérotisme ou le droit au plaisir sexuel – désormais intégrés aux déclarations des droits humains – représente avant tout une extension explicite du biopouvoir phallocentrique de la raison positiviste sur la subjectivité du sujet, exprimée au sein de l'espace public et légitimée par la science hégémonique de l'ordre social des sociétés de la modernité tardive.

Telle est l'éthique à laquelle s'identifie l'*art biocritique* en poïétisant une critique qui tend à « *renverser tous les rapports dans lesquels* [le sujet humain est corporellement] *un être abaissé, asservi, abandonné, méprisé* »[445]. Il s'agit en tous les cas d'une éthique découlant du marxisme, qui s'applique à l'esthétique de l'art biocritique. Telle est l'éthique qui caractérise les critiques d'Adorno, Feyerabend, Hinkelammert (2005 et 2008), Irigaray (1978 et 2009), Young (2000), Butler, Wittig et Kristeva, entre autres, dénonçant la décorporalisation du sujet social au sein de la modernité. Mais donc, le matérialisme historique de Marx est-il un biocriticisme ?

---

[444] Déclaration du 13e Congrès mondial de sexologie, 1997, Valence (Espagne). Révisée et adoptée par l'Assemblée générale de la World Association for Sexology (WAS) le 26 août 1999, lors du 14e Congrès mondial de sexologie qui a eu lieu à Hong Kong, en République populaire de Chine. Consulté sur Internet : http://www.cerhes.org/archive/2012/07/26/declaration-des-droits-sexuels-de-was.html

[445] Marx K., 1844/1964 : 230.

Chapitre 8. La fonction (potentialité) esthétique de l'orgasme. La bioénergie de Wilhelm Reich est-elle une biocritique?

Introduction à la fonction esthétique de l'orgasme chez l'art biocritique. La perspective poststructuraliste de l'*art biocritique* définit la sexualité humaine comme un enchaînement constant de pulsions culturelles et de pulsions bioénergétiques, ces dernières représentant le langage physico-biologique du corps. La bioénergie est un ensemble de capacités et de besoins cognitifs de l'être vivant qui s'enchaînent avec les besoins et les capacités enculturées par le paradigme épistémologique dominant au sein d'une culture ou d'une société. La culture est un ensemble de capacités et de besoins cognitifs socialisés chez l'être vivant en tant que sujet social afin de lui permettre de faire partie d'un groupe humain appelé société. Les pulsions bioénergétiques sont le langage original du corps – la physiologie, la biologie, la chimie du corps – et la capacité poïétique de l'être vivant : la corporalité en tant que subjectivité originale de l'individu non social, qui est par la suite construit socialement en tant que sujet social reproducteur culturel des paradigmes épistémologies du biopouvoir sédentarisée épistémologiquement enculturés en tant que normes socioculturels d'usages du corps et de tout matière vivant (humains, nature, animaux, cosmos, etc.)

Pour l'*art biocritique*, nous sommes tous, aussi bien à travers notre sexualité que notre corps, construits dimensionnellement par la culture, par la société, mais aussi par la bioénergie et les pulsions primaires, celles qui sont inhérentes à la mémoire du corps d'un nouveau-né. Car la sexualité humaine est à la fois faite de culture et de bioénergie. C'est pourquoi la sexualité humaine est l'ensemble des capacités et des besoins cognitifs de l'être vivant qui se manifestent essentiellement à travers sa corporalité. Par conséquent, les capacités et les besoins corporels de l'être vivant en tant que sujet cognitif – son langage bioénergétique et sa sexualité – s'enchaînent avec l'épistémologie socialisée chez le sujet social, construisant ainsi les pulsions culturelles de sa sexualité et une subjectivité corporelle basée sur une *fausse conscience* qui fonctionne moins comme une poïésis que comme une subjectivité articulatrice du paradigme culturel dominant au sein du tout social. Cela ne signifie pas que les pulsions bioénergétiques de la sexualité humaine cessent d'être bioénergétiques dès lors que l'humain est socialisé en tant que sujet social, car au sein du processus d'enculturation et de construction sociale du sujet, ni les pulsions bioénergétiques ni les pulsions culturelles ne sont imperméables les unes aux autres, pas plus qu'elles ne sont indépendantes les unes des autres. Il arrive néanmoins que certaines en dominent d'autres au sein de cet enchaînement de liens.

Les constructions culturelles sont des constructions sociales qui interviennent, modifient et conditionnent dimensionnellement les pulsions culturelles. Or au sein de la modernité, le modèle de sujet social *idéal-type* est un sujet dominé par la raison, et avec la sédentarisation de ce paradigme, le contrôle des pulsions primaires par la raison a fini par imposer la domination des pulsions culturelles : le recul des pulsions bioénergétiques s'est alors traduit par une hégémonie épistémologique du biopouvoir produisant des sujets aux capacités et aux besoins cognitifs décorporalisés.

Dans cette perspective physico-sociologique d'un sujet social dont le corps a été réduit au silence et dont la corporalité et la subjectivité sont régies par une fausse conscience, tout processus créatif au sein duquel intervient le corps – et plus particulièrement sa physiologie en tant que matériel créatif – est un processus esthétiquement critique vis-à-vis de la construction sociale de la sexualité et de la corporalité du sujet chosifié par le paradigme culturel de l'épistémologie du biopouvoir. C'est pourquoi l'*art biocritique* reconnaît la production orgasmique de bioénergie au sein de l'art comme une critique potentiellement esthétique de l'art envers la soumission de l'expression des pulsions primaires du corps par les pulsions secondaires.

Cela ne signifie pas pour autant que l'*art biocritique* plaide en faveur de la domination des pulsions bioénergétiques sur les pulsions culturelles, car l'ontologie esthétique de cet art en tant qu'art critique le pousse à établir des liens de contradiction esthétique vis-à-vis de tout sédentarisme épistémologique ou paradigmatique du biopouvoir quel qu'il soit, indépendamment du fait que celui-ci représente une domination des pulsions bioénergétiques sur les culturelles ou l'inverse.

L'art biocritique constate qu'avant l'avènement de l'ère moderne, c'était le paradigme prémoderne de l'idéologie chrétienne qui dénigrait la dimension bioénergétique, après quoi ce fut le tour, au sein de la modernité, du paradigme rationaliste de la science positiviste, puis, avec l'industrialisation, du paradigme abstractionniste du capitalisme consumériste qui chosifie et objective le corps. Finalement, au sein de la modernité tardive, le sujet social hétéronome est tout à la fois la conséquence de la tendance sédentarisatrice de l'hégémonie épistémologique de l'idéologisation chrétienne, de la raison scientifico-positiviste, et de l'industrialisation capitaliste. On observe que ces paradigmes se sont tous employés à assujettir, dénigrer, humilier, invisibiliser, soumettre, réduire au silence, abandonner et mépriser la dimension bioénergétique de la sexualité humaine, et que le sujet de la modernité tardive est la conséquence de la sédentarisation de ces paradigmes qui ont enculturé une forme de contrôle social à travers la construction sociale de pulsions culturelles refusant toute relation dialectique avec les pulsions bioénergétiques de l'individu.

Pour le criticisme de l'*art de témoignages des corporalités abjectes*, l'expérience orgasmique bioénergétique est une expérience potentiellement esthétique du sujet social en tant qu'expérience de dialectique négative entre la construction sociale du corps et l'affirmation subjective de la connaissance sur la corporalité vitale et orgasmique, considérée comme une capacité et un besoin cognitif de l'être vivant en tant que sujet social cognitif ; tandis que l'orgasme humain hétéronome vis-à-vis du biopouvoir renvoie à une corporalité sociale, dominée par la culture du biopouvoir hégémonique, dans le cadre d'un processus social au sein duquel la participation poïétique du sujet social en tant que sujet cognitif cesse d'être une participation autopoïétique dans la mesure où le paradigme épistémologique régissant le paradigme culturel qui socialise le sujet exerce sa domination sur les pulsions bioénergétiques. Or c'est le sujet lui-même qui peut déclencher la transformation ou la critique du tout social à partir d'une épistémologie

bioénergétique exercée en tant que corporalité épistémologique de ce sujet. Il s'agit de la possibilité critique de l'autopoïésis biocritique, reconnue par l'épistémologie structurée comme la thèse fondamentale de la fonction politico-sociale de l'orgasme décrite par Reich, ou comme la capacité révolutionnaire du sujet social qualifiée de *révolution moléculaire* par Félix Guattari, qui se rapproche beaucoup du concept de « mutation vitale » reconnu par d'autres styles cognitifs provenant d'autres paradigmes culturels orientaux tels que le taoïsme, l'hindouisme, etc.[446]

> « On observe qu'un certain type de révolution n'est pas possible, mais en même temps on comprend qu'un autre type de révolution devient possible, non pas au moyen d'une certaine forme de lutte des classes, mais au moyen d'une révolution moléculaire qui non seulement met en mouvement les classes sociales et les individus, mais qui constitue également une révolution machinique et sémiotique. »[447]

Dès lors, étant donné que l'*art biocritique* dénonce au sein de la modernité tardive une sédentarisation des paradigmes épistémologiques d'un biopouvoir imposant sa domination sur les pulsions bioénergétiques, la biocritique consiste à s'opposer, par le biais de l'expérience corporelle et de la subjectivité bioénergétique, à la socialisation, à l'enculturation et à la séquestration épistémologique de l'expérience construite socialement.

Or étant donné que la bioénergie est la dimension sexuelle la plus représentative de la connexion originale entre l'être humain et les autres êtres vivants, on peut considérer que l'art biocritique créée à l'aide de témoignages des corporalités abjectes (par exemple d'orgasmes) qui sont le fruit d'expériences d'affirmation subjective, en soulignant la potentialité esthétique de ces corporalités en tant que témoignages de l'énergie vitale du sujet social, réaffirme par la même occasion la connexion qui existe entre l'être humain et les autres êtres vivants, reconnaissant ainsi tous les êtres en leur qualité de producteurs de bioénergie et niant esthétiquement le sens anthropocentrique de la métaphysique phallocentrique patriarcale de la pensée hégémonique en Occident. Négation esthétique dui fait partie aussi de la fonction esthétique-politique de l'orgasme et de toute autre corporalité abjecte par le biopouvoir phallocentrique anthropocentrique.

La fonction aesthétique de l'orgasme au sein de la modernité tardive.

> « À l'ontologie de la fausse conscience appartient également l'attitude de la bourgeoisie qui, ayant dompté l'esprit autant qu'elle l'a libéré, malveillante même avec elle-même, accepte et tire de l'esprit précisément ce qu'elle ne peut réellement croire qu'il est. »[448]

---

[446] On trouvera une approche plus détaillée de cette capacité d'autopoïésis esthétique que l'*art biocritique* reconnaît chez le sujet social de la modernité tardive, dans le livre intitulé *La fonction esthétique-politique de l'orgasme* Volume I.

[447] Guattari, Félix, *Desiderio e rivoluzione : intervista a Félix Guattari*, Squilibri, Milan, 1977. Conversation avec Franco Berardi (Bifo) et Paolo Bertetto.

[448] Adorno, (1970)/2004 : 32.

La fonction aesthétique de l'orgasme au sein de la modernité tardive est avant tout la fonction aesthétique du sens abjecte de l'orgasme et de son historicité en tant que corporalité et sexualité abjecte au sein des sociétés modernes et de la modernité tardive.

Au sein de la modernité et même de la modernité tardive, le paradigme rationaliste et abstractionniste de la science (particulièrement médical) occidentale moderne a généré un processus de production sociale du sujet privilégiant non pas la participation de la subjectivité et de la sensualité bioénergétique du corps, mais son « instruction », sa « construction », sa « normalisation », sa normativisation et son « éducation », c'est-à-dire son contrôle sécularisé, renforçant ou articulant ainsi la domination des « pulsions culturelles » sur les « pulsions bioénergétiques » de manière acritique. Tout en relation au concept de « médicalisation de la sexualité » observé par chercheurs de la sexualité contemporaine tels qu'Alain Giami et Michel Bozon pour qui:

> « (...) l'un des effets de la médicalisation de la sexualité (…) est que les problèmes du sujet et de son engagement dans la sexualité ont cessé d'être principalement appréhendés comme des problèmes moraux, pour tendre à être interprétés comme une question de bien-être individuel et social, dont rendent compte la notion de santé sexuelle (Giami, 2005), et celle de comportement responsable. »[449]

La modernité, à travers les discours institutionnels visant à socialiser le sujet, a construit une sexualité du plaisir dénigrée (abjecte) en tant que besoin cognitif, sensuel et libidinal, un besoin qui assimilerait le sujet à un animal dépourvu de raison. Dans cet ordre d'idées, la séquestration de l'expérience par la modernité que dénonce le sociologue Anthony Giddens (1991/1995) renvoie à la séquestration de la *capacité poïétique* de l'individu à travers le dénigrement du *besoin poïétique* de sa sexualité du plaisir. La décadence de l'esprit de la modernité et des Lumières ainsi que l'héritage victorien ont ainsi dépouillé métathéoriquement la libido de ses liens avec la raison, afin de la rabaisser au rang de besoin corporel « abject ».

La libido et les pulsions sexuelles liés au plaisir sexuel sont des manifestations biologiques considérées par Freud comme la dimension corporalisée du besoin sexuel, aussi bien chez les hommes que chez les animaux :

> « En biologie, on rend compte de l'existence de besoins sexuels chez l'homme et chez l'animal au moyen de l'hypothèse d'une "pulsion sexuelle"… »[450].

Cette relation avec l'animalité a été l'un des arguments les plus utilisés en Occident afin de dénigrer l'expérience sexuelle lié au plaisir sexuel comme étant plus proche de l'animalité que de l'esprit de la raison et de l'intelligence interprétée toujours d'une manière anthropocentrique ; ce qui revient à séquestrer cette expérience sexuelle, que nous avons qualifiée de *capacité et besoin poïétique* du sujet ou capacité phénoménologique des individus en tant que sujets cognitifs. Or, face à ce processus de chosification et d'identification de la libido construite socialement

[449] Bozon, 2004 : 15.
[450] Freud, (1905)/1987 : 37.

comme un besoin corporel dénigré et séquestré en tant que capacité épistémologico-poïétique du sujet, il est indispensable d'établir des liens de contradiction vis-à-vis de certains de ces éléments afin d'émanciper la libido des déterminations désignées par la construction sociale. Pour ce faire, l'art biocritique fait la resignification esthétique des corporalités abjectes, par exemple, celles liées à la sexualité du plaisir. Puis, c'est précisément grâce à l'historicité du sens abjecte attribué socialement aux corporalités du plaisir sexuel par les discours institutionnalisés du phallocentrisme que ces corporalités peuvent être considérées comme potentiellement esthétiques pour l'esthétique biocritique. Ainsi, c'est à la potentialité esthétique du sens abjecte de ces corporalités du plaisir sexuel que les hypothèses de Reich par rapport à la fonction politique de l'orgasme sont aussi considérées biocritiques en tant que resignification du sens abjecte de l'orgasme et en tant que critique au phallocentrisme rationaliste, anthropocentriste et de la *bestialité humaine*[451]. Pour l'esthétique biocritique l'hypothèse de Reich en tant que resignification politique du sens abjecte de l'orgasme est une action biocritique esthétiquement critique que vitalise le mouvement esthétique de la sédentarisation épistémologique des paradigmes rationaliste et anthropocentriste du phallocentrisme sur la corporalité/sexualité humaine. Puis, à partir de cette reconnaissance tout autre biocritique mis en relation avec l'orgasme devrait resignifier aussi le sens politique que Wilhelm Reich lui a attribué. L'art biocritique le fait quand il lui donne un sens esthétique au sein de ses poïésis artistiques et ça vitalise le mouvement esthétique au sein de ce que critique l'art car il s'agit d'un lien esthétique avec l'hypothèse de Reich en tant que lien de tension, contradiction et négation esthétiques avec « *ce qui critique la même chose* que l'art » (et pas seulement avec les autres dimensions de la critique esthétique « *ce avec quoi* l'art critique », « la position *à partir de laquelle* l'art critique » et « ce qui sur un plan structurel *contribue à la (re)production de la sédentarisation* épistémologique que l'art critique »).

Le sens (fonctione) esthétique-politique que l'art biocritique donne à l'orgasme est celui de corporalité biocritique esthético-politique représentant la capacité poïético-cognitive des individus mais aussi des autres être vivants comme les animaux même si celle dernière soit plus proche aux observations de Freud concernant la sexualité de l'enfant ; car l'expérience exploratoire de l'enfant ne génère pas non plus de contradiction spiritualisée de la pratique de l'individu vis-à-vis de l'esprit de l'ordre dominant.

Grâce aux observations de Freud, on peut corroborer la présence de la poïétique innée chez l'individu en tant que besoin et capacité spirituelle et pratique, qui permet de produire une expérience de criticisme esthétique, même si l'esprit de l'enfant n'est pas encore en mesure de structurer la critique ; en cela l'expérience de l'enfant s'apparente à celle du fou, car toutes deux sont des négations du système dominant dans la pratique du corps et de l'esprit, sans toutefois être des contradictions esthétiques. Dans ces cas la resignification fait par d'autres (par exemple par l'art) des actions potentiellement esthétiques peut les emmener à se produire en tant qu'actions biocritiques.

---

[451] Voir plus à ce sujet sur le texte intitulé « Paramètre phallocentrique de « bestialité corporelle » : racine métaphysique de la potentialité esthétique des corporalités et sexualités abjectes » (Chapitre 2, *La potentialité esthétique-politique de l'orgasme* Volume II).

En effet, l'esprit esthétique n'est pas seulement affaire de psyché, ni dans l'art, ni dans la libido : c'est également une capacité de *prise de décision face à la réalité*[452], de manière pratique mais aussi et surtout de manière consciente, d'un sujet qui poïétise l'expérience critique.

Ainsi, à fin de désigner la libido comme un besoin et une capacité poïétique du sujet, et de reconnaître en elle un espace de l'ontologie du sujet au sein duquel l'individu peut poïétiser son émancipation esthétique, il est nécessaire de resignifier la libido non seulement comme un besoin et une capacité de la *praxis*, mais aussi de l'*esprit* de l'individu et du sujet social. Pour l'*art biocritique*, la libido ou pulsion sexuelle est resignifiée en tant qu'une expérience esthétique chez le sujet social dans la mesure où cette expérience mène ce sujet à une contradiction spiritualisée vis-à-vis de l'ordre du biopouvoir. Dans cette perspective, la capacité poïétique que cet art reconnaît dans la pulsion sexuelle de l'individu ne signifie pas nécessairement que ce dernier puisse être considéré comme un *sujet critique* ; car si la pulsion sexuelle est une capacité et un besoin poïétique du sujet, il peut aussi bien s'agir d'une capacité hétéronome dominée par le biopouvoir que d'une capacité émancipatrice (lorsque la pulsion sexuelle établit des liens de contradiction vis-à-vis des pulsions culturelles intégrées par le sujet social).

Par exemple, l'Œuvre multiorgasmique collective prône l'émancipation esthétique de la libido du sujet considérée comme une capacité et un besoin poïétique de la sexualité, en ayant recours à des éléments et des processus dénigrés tels que la masturbation et les sécrétions vaginales et/ou séminales, autant d'éléments assimilés à une animalité réprouvée par la modernité, selon une argumentation visant essentiellement à séquestrer l'expérience sexuelle. Ces éléments sont utilisés par l'*art biocritique* afin de créer une critique esthétiquement spiritualisée. Dans cette œuvre, les sécrétions, l'orgasme et la masturbation sont utilisées comme des éléments représentatifs de la poïésis artistique en tant que besoin corporel, mais aussi en tant que capacité biocritique de l'individu. La remise en cause de l'ordre social par l'*art biocritique* s'appuie sur cette utilisation, en tant que matériel de travail, d'éléments dénigrés par l'ordre institutionnel. La resignification esthétique de la sexualité proposé par cet art établit ainsi un lien de contradiction vis-à-vis du modèle qui tend à chosifier et séquestrer l'expérience sexuelle de la construction sociale de la libido.

La fonction politique de l'orgasme **chez l'orgonomie de Wilhelm Reich.** Pour reconnaître l'expression bioénergétique du sujet ou la manifestation de son langage corporel bioénergétique, on peut partir de l'hypothèse théorico-psychologique sur la sexualité humaine formulée par Freud, qui distingue trois étapes du développement sexuel de l'individu précédant la maturité sexuelle : la première est l'étape embryonnaire, la seconde est l'enfance et la troisième la puberté, trois étapes au cours desquelles la pulsion sexuelle innée fonctionne comme un véhicule entre les éléments anatomiques et psychiques de la sexualité.

[452] Adorno, (1970)/2004 : 24.

Freud affirme avoir observé la présence de la pulsion sexuelle en tant qu'énergie potentielle latente dès les étapes embryonnaire et de l'enfance :

> « La pulsion sexuelle manque à l'enfant, s'installe au moment de la puberté, en relation étroite avec le processus de maturation ; elle se manifeste sous la forme d'une attraction irrésistible exercée par l'un des sexes sur l'autre ; son but serait l'union sexuelle ou du moins des actions qui tendent à ce but. »[453]

Pour des raisons anatomiques liées au développement biologique, chimique et psychique du corps humain, la pulsion sexuelle ne s'oriente vers un « but sexuel » qu'à partir de la puberté, même si le fait de définir un « but sexuel » et de se définir comme un « sujet sexuel » est un processus qui prend davantage de temps que d'atteindre l'âge de la puberté.

Ainsi, en partant de la théorie freudienne sur la sexualité infantile, on peut considérer que la pulsion sexuelle présente chez l'individu dès son plus jeune âge – et même dès l'étape embryonnaire – est un élément du processus de maturation sexuelle ; cette dimension reste également présente jusqu'aux étapes postérieures à la fin de la production hormonale du corps. Freud distingue et reconnaît dans sa théorie que : 1) toute pulsion sexuelle a une source somatique qui se traduit postérieurement en une sorte de tension qualifiée de « poussée » ; 2) cette poussée ou tension est ce que Freud qualifie de « drang », qui est parfois traduit par « trieb », c'est-à-dire « pulsion » ; 3) par la suite, la pulsion poursuit un but, qui peut être passif ou actif ; et 4) il y a un quatrième élément ontologique de la tension, qui est l'« objet de la pulsion ». À la source de ces quatre « moments » de la pulsion sexuelle distingués par Freud, on peut reconnaître la dimension de la pulsion sexuelle de l'individu qui s'avère être la plus indépendante de la dimension structurelle de la sexualité, et qui n'est autre que la fraction et le moment de la pulsion sexuelle où l'on peut trouver la nature biologique de la praxis (peut-être la molécule des révolutions corporalisées dès l'intimité du sujet), dès lors que l'on considère la poïésis sexuelle pulsionnelle comme une expérience esthétique du sujet dans sa dimension individuelle.

Pour Freud, à la puberté, cette force créative et corporelle commence à établir un lien dialectique plus exclusif, qui est l'union entre « but sexuel » et « objet sexuel » :

> (« L'explication la plus grossière (…) consiste à dire qu'une personne porte en elle de façon innée le lien de la pulsion sexuelle avec un objet déterminé »[454]).

Cette force créative et créatrice est ce que Freud désigne en allemand par le terme de « Treib » et qui est traduit en français par « pulsion », tandis que l'anglais lui préfère « instinct ». L'esthétique biocritique considère que ces deux traductions reflètent la vision d'une science phallocentrique qui rejette l'expression des pulsions corporelle comme une qualité « cognitive » de l'être humain qu'il partage avec les bêtes. Or c'est précisément ce sens abject lié à la dimension bestiale de la corporalité humaine qui confère aux corporalités pulsionnelles une potentialité esthétique leur permettant de devenir des corporalités critiques envers l'abjection dont elles font l'objet. La connotation d' « instinct naturel » que Freud donne au

[453] Freud, (1905)/1987 : 37.
[454] Freud, (1905)/1987 : 45.

terme de « pulsion sexuelle » dans sa théorie représente le caractère « inné » de la capacité et du besoin poïétique que l'esthétique biocritique attribue à l'être humain. Une capacité et un besoin dont l'expérience a été épistémologiquement séquestrée au sein des sociétés modernes et de la modernité tardive.

Par ailleurs, l'inhibition de la pulsion sexuelle intervient au cours de la construction sociale de la dimension structurelle qui façonne le développement de la sexualité de l'individu. Or la poïésis esthétique de la sexualité de l'individu implique une affirmation subjective du sujet qui contredit ainsi esthétiquement l'exclusivité de la reproduction biologisante du genre/sexe en tant que catégories normatives de l'économie hétérosexuelle hégémonique au sein des sociétés phallocentriques patriarcales. Il s'agit ici d'une extension qualitative du processus de maturation sexuelle énoncé par Freud, au sein duquel le sujet devient nécessairement – dans la version esthétique de la poïésis – l'artisan fondamental de la poïésis de sa sexualité dans toutes ses dimensions : dans la construction social de son genre, de sa sexualité, etc. C'est en fonction de l'emprise du biopouvoir que la pulsion sexuelle dans son acception de capacité sexuelle est construite ou inhibée socialement tout au long du développement sexuel d'un individu.

Puis, si l'on considère que le *ça* est l'expression des besoins innés, et de tout ce qui est besoin ou désir poussant à l'action, que c'est dans le *moi* que se nichent les peurs et les restrictions des désirs et des besoins, que dans le *surmoi* se trouvent les besoins construits par l'histoire personnelle du sujet, et qu'au sein de cet échafaudage, le *moi* est la connexion, l'intermédiaire et le lien entre le *ça* et le *surmoi*, on peut en conclure que c'est le *moi* qui constitue l'expression du biopouvoir dans la psychologie du sujet social, car c'est lui qui agit, qui refoule et se défoule. Au sein de cette structure décrite par Freud, les pulsions sont des forces dérivées des besoins du *ça*, qui peuvent prendre des formes spécifiques pour chaque sujet quand elles découlent du *surmoi*. Pour sa part, le *moi* cherche à obtenir le plus grand plaisir sensuel possible, dans la mesure où le plaisir est à la fois une force dérivée du besoin du *ça* et une construction sociale au sein du *surmoi*.

Wilhelm Reich reconnaissait que la sexualité des individus était un reflet de l'ordre social d'une société. L'hypothèse (psychologique, biologique, sociologique et politique) de la théorie orgonomique concernant la formation caractérielle du sujet sexuel formulée par Wilhelm Reich, affirme que la sexualité humaine est un enchaînement de pulsions primaires et de pulsions secondaires de l'individu. À l'aide de sa théorie psychologique et sociologique marxiste, il a structuré les implications entre la vie intime et privée de l'individu et la sphère sociale et publique, affirmant que l'ordre social s'impose sur la sexualité du sujet social, tout en reconnaissant la bidimensionnalité de la construction sociale de la sexualité, à travers la participation de *pulsion culturelles* et de *pulsions bioénergétiques* (physio-biologiques) dont l'imbrication s'exprime sur le plan psychologique mais aussi sur le plan politique et socio-culturel en tant que force de travail. En effet,

> « (…) écarter le besoin sexuel (comme sujet et objet de l'histoire) de la sociologie serait aussi insensé que d'en écarter les besoins alimentaires, vestimentaires ou

> d'habitat. Si l'on considère en outre que la force productive, la "capacité de travail", est essentiellement de l'énergie sexuelle transformée ».[455]

Reich a défini l'orgasme comme une manifestions de l'énergie sexuelle de l'être humain (1932, 1945, 1947). Or une économie de répression sexuelle durant l'enfance et d'inhibition durant l'adolescence produit des stagnations de cette énergie dans le corps, des stagnations qui selon sa théorie sont à l'origine de pathologies chez le sujet social telles que la nervosité et l'hystérie. La théorie de Reich s'accorde avec les théories sociales marxistes, *queers* et féministes à considérer que le responsable de ces pathologies n'est autre que l'ordre social phallocentrique patriarcal. Reich a en effet observé que l'énergie sexuelle qui n'est pas complètement évacuée à travers l'orgasme s'accumule dans le corps en créant un état libidinal qui constitue le noyau énergétique de la névrose. Il a découvert les *bions*, des vésicules chargées d'énergie qui présentent un rythme de contraction et d'expansion, une énergie qui au sein de tout organisme représente la base transitoire entre ce qui est vivant et ce qui ne l'est pas –, et s'appuiera sur cette découverte pour fonder l'Orgonomie.

Pour Reich, « *La force productive, la "capacité de travail", est essentiellement de l'énergie sexuelle transformée* »[456] et pour Freud, la « pulsion sexuelle » participe de toutes les productions culturelles :

> « Les historiens de la civilisation semblent d'accord pour admettre que, grâce à ce détournement des forces pulsionnelles sexuelles loin des buts sexuels et cette orientation vers de nouveaux buts – processus qui mérite le nom de sublimation –, de puissantes composantes sont acquises, intervenant dans toutes les productions culturelles. Nous aimerions donc ajouter que le même processus joue un rôle dans le développement de l'individu isolé, et nous en ferions remonter l'origine à la période de latence sexuelle de l'enfance. »[457]

À ce sujet, les observations freudiennes sur la sexualité infantile reconnaissent qu'au regard de certaines de leurs conduites exploratoires, les enfants pourraient être mis au rang des « pervers » selon la classification dichotomique des conduites sexuelles établissant une distinction entre les sujets « normaux » et « pervers ». Avec toutefois une grande différence biologique, étant donné que chez les enfants il s'agit de conduites dénuées de libido, leur pulsion sexuelle n'étant pas encore développée, alors qu'elle est bien présente chez les adolescents et les adultes :

> « La pulsion sexuelle manque à l'enfant, s'installe au moment de la puberté, en relation étroite avec le processus de maturation ; elle se manifeste sous la forme d'une attraction irrésistible exercée par l'un des sexes sur l'autre ; son but serait l'union sexuelle ou du moins des actions qui tendent à ce but. »[458]

Dans cette perspective, l'énergie ou pulsion sexuelle ne se réduit pas à la libido, elle est l'expression et le langage de la corporalité et de la sexualité de l'individu

---

[455] Reich, (1932)/2007 : 199.
[456] Reich, (1932)/2007 : 199.
[457] Freud, (1905/1987 : 100.
[458] Freud, (1905)/1987 : 37.

laquelle existe depuis l'embryon et jusqu'à la mort de l'individu, de l'animal et de tout être vivant.

En résume, l'hipothèse de Reich sur l'orgon ou bioénergie est qu'il existe une énergie ou pulsion sexuelle latente chez l'individu dès l'étape embryonnaire et que le processus de développement anatomico-sexuel est inscrit dans la corporalité présociale de l'individuque l'énergie ou pulsion sexuelle d'un sujet n'est pas indépendante de la chosification de la dimension socio-culturelle de la sexualité et vice-versa. Lorsque que l'énergie sexuelle est présente et fait partie intégrante de l'individu dans toutes ses dimensions, dès l'étape embryonnaire et tout au long de son existence en tant qu'une dimension présociale du langage corporel et de la subjectivité originale de tout individu au cours de son étape présociale, qui s'enchaîne par la suite à la corporalité et la subjectivité assignée, socialisée chez le sujet par l'ordre social établi. Tout d'abord, dans sa théorie sur la formation caractérielle de la sexualité du sujet, Reich (1932, 1945, 1947) distingue les pulsions bioénergétiques des pulsions culturelles, différenciant ainsi la dimension physiologique de la sexualité de celle qui est produite au cours du processus de construction sociale de l'individu afin d'en faire un sujet social. Néanmoins, la différence qui existe entre ces deux dimensions ne signifie pas pour autant qu'elles soient indépendantes : Reich ne manque d'ailleurs pas de souligner à quel point elles s'enchaînent l'une à l'autre tout au long de la vie d'une personne. Dans certain sens biocritique, l'hypothèse de Reich est l'hypothèse sur une dimension bioénergétique en tant qu'une possible forme de langage original de la corporalité qui offre les outils cognitifs de l'individu permettant l'émancipation de celui construit socialement en tant que sujet social, malgré l'identification de ce sujet par le paradigme culturel de l'hégémonie épistémologique du biopouvoir. C'est sur cette hypothèse de base que s'appuie la fonction politique de l'orgasme proposée par Reich ; fonction resignifiée esthétiquement et artistiquement par l'art biocritique dans les œuvres multiorgasmiques individuelle et collective.

En effet, le travail de Reich représente, comme il le dit lui-même, la « pierre angulaire » d'un nouvel édifice médical, pédagogique et sociologique. Toutefois, il s'est avéré fort difficile de faire rentrer son travail dans le moule de la structure scientifique, tout simplement parce que le centre de sa théorie était quelque chose d'intangible : l'énergie sexuelle, la bioénergie ou l'« orgon », qui a donné son nom à la théorie de l'orgonomie. Reich a focalisé une grande partie de son travail final sur la démonstration physique de l'existence de cette énergie, allant jusqu'à construire à cette fin des machines accumulatrices de bioénergie – telles que le *Cloudbuster* (parfois traduit par « téteur d'éther », ou « brise-nuage »).

Le travail révolutionnaire de Reich a constitué une critique esthétique dans la mesure où il niait dans la pratique et jusqu'aux ultimes conséquences la structure même de toute connaissance positiviste sur la sexualité. L'orgonomie de Reich s'est développée dans un contexte hostile au sein même de la psychologie, et à plus forte raison face aux autres sciences, comme c'était d'ailleurs le cas de la psychologie elle-même qui à l'époque était en quête de légitimité scientifique face à certaines positions théoriques positivistes au sein des sciences sociales et médicales. La bioénergie de Reich a donc dû affronter la psychologie hégémonique de l'époque, dont la tendance théorique dominante était celle de Freud. Bien qu'ils

aient tout deux contribué à consolider la psychologie en tant que science et à légitimer le paradigme constructionniste qui conçoit le sujet et la sexualité comme des constructions sociales et psychologiques, la version légitimatrice de la psychologie freudienne n'en a pas moins renforcé l'épistémologie rationaliste phallocentrique sur la sexualité humaine. Dans cette perspective psychosociologique, la construction sociale et psychologique du sujet se référait une fois de plus à un sujet passif vis-à-vis de sa propre construction psycho-sociale. L'apport de Reich, en légitimant l'existence de la bioénergie, a été de donner un nom et une présence équitable à la corporalité physio-biologique et sensuelle du sujet en tant que *capacité poïétique*.

Freud parlait d'un sujet sexuel *produit*, tandis que Reich, sans pour autant nier les aspects de la théorie de Freud, était davantage intéressé par un sujet sexuel *créateur*, ce que je qualifie au sein du criticisme de l'*art de témoignages des corporalités abjectes* d' « *esprit poïétique d'affirmation subjective* ». Il s'agit d'un « esprit » car la capacité créatrice que Reich attribue à la bioénergie n'est pas une capacité reproductive ou génétique, mais bien une combinaison entre les interventions culturelle et physiologique dans la formation du caractère sexuel de chaque personne. Or c'est précisément cette dimension bioénergétique (celle des « pulsions primaires ») qui représente les capacités et les besoins sexuels du sujet lui permettant de participer à sa propre construction sociale (en tant que créateur, apprenti, découvreur de sa sexualité). Reich cherchait à ce que le sujet s'approprie sa sexualité.

La théorie de l'orgonomie considérait la formation sexuelle de l'être humain comme étant le produit de la biologie du corps et de la culture qui le socialise, mais elle affirmait aussi et surtout que la sexualité du sujet avait des effets immédiats sur l'environnement et la société. Ce qui le préoccupait le plus, c'était de démontrer l'existence de cette bioénergie qui signifiait l'existence d'un pouvoir chez le sujet, connecté à tous les êtres vivants. Mais cela s'avérait difficile à prouver non seulement parce que les sciences positivistes – et même celles qui étaient un peu moins positivistes – s'opposaient fermement à sa théorie, mais aussi parce que l'esprit même des sociétés modernes était – et continue d'être – fondé sur la formation d'un ordre social et politique cherchant à contrôler la sexualité des individus.

La psychologie avait déjà bien du mal à légitimer sa participation à la construction de la connaissance scientifique sur la formation sexuelle de l'être humain. Dans ce contexte, il était encore plus difficile pour Reich de démontrer scientifiquement l'existence de la bioénergie, non seulement dans le corps du sujet, mais aussi à partir de ce corps vers l'environnement naturel et social. Reich est mort sans avoir obtenu la légitimité scientifique ni la reconnaissance de sociétés scientifiques qui dominent encore de nos jours la production de connaissance sur la sexualité.

C'est dans cette perspective que l'orgon ou bioénergie de Reich exprime une certaine potentialité esthétique comme action biocritique du biopouvoir en tant qu'une hypothèse antagonique des sens abjectes et anthropocentriques attribués à la corporalité et sexualité des sujets sociaux par la science et la morale phallocentrique. Car la potentialité esthétique de l'hypothèse sur la bioénergie

réside dans sa capacité de resignification des sens abjectes attribués aux pulsions sexuelles par le biopouvoir phallocentrique chez la pensée occidentale ; tout cela parce que l'hypothèse de Reich sur bioénergie explique la bioénergie comme le langage poïétique réprimé par la normativité d'une économie hétérosexuelle qui véhicule une vision abjecte des corporalités considérées comme bestiales parce qu'elles « rabaissent » l'être humain à une condition animale l'éloignant de sa condition « légitime » d'humain corporellement réprimé par la fausse conscience.

Or si cette fausse conscience rejette les expressions d'affirmation subjective corporalisée du sujet, c'est parce qu'elle leur reproche en tant qu'expressions de la capacité poïétique des sujets sociaux à générer des « révolutions moléculaires » à partir de son intimité, de sa corporalité, de sa sexualité et de sa subjectivité ; et parce qu'elles sont témoignages de la capacité des êtres vivants (pas seulement les humains) de générer un « mouvement illimité » de transformation sociale, les notions de « mouvement » et d'« illimité » étant toutes deux associées aux qualités épistémologiquement féminines par la métaphysique binaire phallocentrique qui reproduit, légitime et soutient l'ordre social patriarcal, phallocentrique, anthropocentrique et d'abjection bestial hégémonique en Occident.

Les fonctions esthétiques-politiques de l'orgasme chez l'art biocritique. En termes de l'esthétique biocritique l'art biocritique peut établir différents liens (potentialement esthétiques ou pas) avec le concept d'orgon et la théorie orgonomique de Wilhelm Reich car pour cet art, le concept et la théorie de Reich peuvent être considerés en tant que : *a*) ce que l'art critique ; *b*) ce *avec quoi* l'art critique ; *c*) la position *à partir de laquelle* l'art critique ; *d*) ce qui critique la même chose que l'art (les autres (bio)criticismes) ; et *e*) ce qui sur le plan structurel contribue à la (re)production de la sédentarisation épistémologique que l'art critique.

a) Quand la bioénergie/orgon et l'orgonomie sont prisées en tant que « ce que l'art critique » l'art biocritique reconnais le latente risque de sédentarisation épistémologique chez l'hypothèse de Wilhelm Reich (comme il peut le faire sur n'importe quelle autre pensée biocritique).
b) Quand la bioénergie/orgon et l'orgonomie sont prisées en tant que « ce *avec quoi* l'art critique » l'art biocritique prends les concepts et la théorie de Reich en tant qu'un outil de ses biocritiques envers tout et n'importe quel trace de phallocentrisme ;
c) Quand la bioénergie/orgon et l'orgonomie sont prisées en tant que « la position *à partir de laquelle* l'art critique » l'art biocritique prends les concepts et la théorie de Reich en tant qu'un outil de ses déconstructions esthétiques et épistémologiques c'est-à-dire en tant que de langages structurées pour ses poiésis d'autocritique structurée. Dans ce cas, l'esthétique de l'art biocritique, l'hypothèse étudié par Wilhelm Reich, est considérée et utilisée en tant que une pensée biocritique dans la mesure où la science orgonomique et le concept d'orgon et bioénergie de Reich montrent potentialité esthétique ; c'est-à-dire au moins les capacités de : 1) établir des liens de contradiction, de tension et de négation esthétiques vis-à-vis de : a) *ce que* l'art critique ; b) ce *avec quoi* l'art critique ; c) la position

à partir de laquelle l'art critique ; d) *ce qui critique la même chose* que l'art (les autres criticismes) ; et e) ce qui sur le plan structurel *contribue à la (re)production de la sédentarisation* épistémologique que l'art critique. Et 2) capacité et besoin esthétiques de reconnaître du point de vue du matérialisme historique l'historicité de ses liens et des parts.

d) Quand la bioénergie/orgon et l'orgonomie sont prisées en tant que « ce qui critique la même chose que l'art (les autres (bio)criticismes) » l'art biocritique prend les concepts et la théorie de Reich comme partie et fraction épistémologique de l'historicité des biocritiques envers le phallocentrisme que tous les deux critiquent.
e) Cependant, *« e »* n'est pas trop descriptif pour décrire la pensée de Reich lorsque elle gêne et a gêné dès son origine aux moins deux paradigmes du phallocentrisme occidental : le paradigme abstractionniste rationaliste et positiviste de la science moderne occidentale ; et le paradigme anthropocentrique ou de la bestialité corporelle.

La sociologie orgonomique de Reich affirme que tout individu naît avec des pulsions bioénergétiques, alors que les pulsions culturelles sont des constructions sociales qui se forment progressivement et sont imposées à l'individu afin de forger le caractère d'un *moi* social. Toutefois, malgré cette distinction entre les pulsions bioénergétiques et les pulsions socioculturelles, il n'existe pas d'expression pure de la sexualité bioénergétique qui ne soit pas mêlée, d'une manière ou d'une autre, à des pulsions culturelles, pas plus qu'il n'existe d'expression pure des pulsions culturelles qui n'implique pas le langage bioénergétique du corps. Car la sexualité humaine est un enchaînement de pulsions bioénergétiques et culturelles qui ne peuvent être dissociées, même si les unes peuvent dominer les autres. En termes de l'esthétique biocritique, la domination ou prépondérance épistémologico-sociale de certaines pulsions sur les autres peut établir des liens de biopouvoir entre elles, dans la mesure où cette prépondérance se sédentarise sous la forme d'une hégémonie épistémologique de styles cognitifs qui s'exerce sur le tout social : le sujet social et l'ordre social.

Dans cette perspective, le biopouvoir représente une forme de pouvoir épistémologique sur le langage des pulsions bioénergétiques du corps du sujet social, de même qu'une prépondérance sédentarisée ou une domination épistémologique du langage bioénergétique sur les pulsions culturelles représenteraient une autre forme de biopouvoir épistémologique. L'*art biocritique de témoignages des corporalités abjectes* entend critiquer un état socio-historique qu'il considère comme la cause et la conséquence de la sédentarisation épistémologique d'un biopouvoir épistémologique ayant imposé la domination des pulsions culturelles sur les bioénergétiques ; néanmoins cet art est conscient de la mortalité de ses critiques, car il reconnaît que la tension esthétique de ses critiques vis-à-vis de cet état socio-historique de la sphère sociale se modifiera au fur et à mesure que le tout social transformera le lien sexuel entre pulsions bioénergétiques et culturelles.

Dans cette optique, la sexualité d'un individu construit socialement en tant que sujet social peut être une capacité et/ou un besoin cognitif : critique, esthétique, bioénergétique et/ou culturel : a) quand il s'agit d'une expérience cognitive

bioénergétique non critique, c'est une capacité et/ou un besoin bioénergétique qui ignore de manière acritique les pulsions culturelles ; b) quand il s'agit d'une expérience cognitive hétéronome de la culture hégémonique, c'est une capacité et/ou un besoin cognitif qui domine de manière acritique les pulsions bioénergétiques et identifie le sujet à la culture dominante ; c) quand il s'agit d'une expérience cognitive critique, c'est une contradiction, négation dialectique entre les pulsions bioénergétiques et culturelles ; et d) quand il s'agit d'une expérience cognitive esthétique, c'est une capacité qui tend à l'autocritique : une dialectique négative et nomade oscillant entre les pulsions culturelles et bioénergétiques.

Bien entendu, toute hégémonie épistémologique a tendance à privilégier de manière acritique soit les pulsions bioénergétiques, soit les pulsions culturelles de la sexualité humaine. Cependant la tendance pulsionnelle d'une société est également une construction épistémologique plurielle, à laquelle participent tous les styles cognitifs liés à la biographie de chaque individu, présents au sein du paradigme culturel caractéristique d'une société donnée.

La construction sociale de la sexualité de l'individu en tant que sujet social est un processus poïétique déterminé par le paradigme épistémologique des styles cognitifs dominants au sein de la société dans laquelle il vit. Et lorsque les paradigmes dominants de ces styles cognitifs – prééminents au sein du paradigme culturel – tendent à privilégier la domination des pulsions culturelles sur les bioénergétiques en sédentarisant cette hégémonie, cela se traduit par la construction de sujets aux capacités cognitives décorporalisées, des sujets dont la corporalité et la sexualité sont cognitivement conditionnées par l'épistémologie culturelle. Ces groupes sociaux appartiennent à des contextes socio-historiques où l'expérience a été épistémologiquement séquestrée, tels que ceux que critique l'*art de témoignages des corporalités abjectes*.

Or cet art estime que la sexualité humaine s'inscrit dans un processus de production et de reproduction sociale du sujet, et que l'ordre épistémologique du tout social peut aussi bien être transformé à partir de la dimension culturelle qu'à partir de la dimension bioénergétique, notamment lorsque la production de bioénergie par l'individu est liée à des expériences d'affirmation subjective, comme c'est le cas des témoignages des volontaires de l'Œuvre multiorgasmique collective. L'expérience orgasmique bioénergétique de cette œuvre revendique le plaisir de l'autoérotisme dans un contexte socio-historique et épistémologique phallocentrique patriarcal qui dénigre toute expérience et corporalité liée à l'appropriation corporelle d'affirmation subjective du sujet. Or ce sont précisément ces expériences qui permettent au sujet de se constituer une identité propre, une identité sexuelle personnelle, une identité de son « propre moi », en tant que *sujet de désir* et *sujet historique* dont la corporalité d'affirmation subjective possède une force performative capable d'opérer une transformation socio-historico-politique du contexte épistémologique et social dans lequel il évolue, qu'il s'agisse d'expériences d'affirmation subjective productrices de bioénergie ou non.

De cette manière, par exemple, quand l'*art biocritique* utilise l'énergie sexuelle des orgasmes des volontaires comme matériel créatif/artistique dans le cadre des Œuvres multiorgasmiques (individuelle et collective), cette concept d'énergie

sexuelle, bioénergie ou *orgon,* participe non seulement d'une production culturelle, mais aussi artistique d'inténtion esthético-politique.

C'est ce que fait l'*art biocritique* notamment dans les Campagnes multiorgasmiques de *l'Œuvre multiorgasmique collective*, en utilisant le concept d'*art bioénergie* et le concept de *bioénergie* pour définir l'orgasme dans le langage des affiches et dépliants pour inviter au publique à donner de témoignages (physiques et oraux) de sa propre bioénergie à l'art. Dans le cas de l'*œuvre multiorgasmique collective*, il a fallu créer et même recréer l'expérience corporelle de plaisir sexuel en tant que poïétique d'affirmation esthétique subjective et subjectivante de la production social du sujet socio-historique, afin de nier esthétiquement la construction sociale de la sexualité « abjecte » du *sujet social* dénigrée par le phallocentrisme. Cette œuvre émancipe esthétiquement - dans le contexte du processus créatif de l'œuvre même - l'expérience corporelle d'affirmation subjective séquestrée épistémologiquement et dénigrée par la normativité socio-culturelle et le symbolisme épistémologique et culturel du biopouvoir phallocentrique ; à dire les forces sociales chez Freud et les pulsions socio-culturelles chez Reich mais sédentarisées épistémologiquement dans les paradigmes phallocentriques du patriarcat occidental. Cet œuvre le fait tout d'abord en spiritualisant une critique qui défend l'expérience sexuelle orgasmique et l'autoerotisme, et toute autre liée au plaisir sexuelle, à travers les campagnes mutlirogasmiques, afin de contredire l'épistémologie dominante qui la dénigre en tant que capacité et besoin épistémologique du sujet social moderne et de la modernité tardive ; puis elle le fait en *transmuant* et *resignifiant esthétiquement* l'autoerotisme en tant que processus créatif de son matériel artistique.

Un autre exemple contemporain de biocritique esthétique de l'art biocritique vis-à-vis du biopouvoir phallocentrique ne portant pas sur le plaisir sexuel mais dans ce cas sur la femme malade en tant que la maladie d'un des êtres *« abaissés, asservis, abandonnés, méprisés »*[459] du phallocentrisme patriarcal est constitué par le projet intitulée « *A mi hermana. De moribundas y esperanzadas* » (« À ma sœur. Moribondes et pleines d'espoir »), dans laquelle l'artiste utilise aussi des témoignages physiques et oraux biographiques d'une expérience d'émancipation et d'affirmation subjective d'une femme malade ; à savoir les cheveux d'une femme moribonde atteinte d'un cancer comme matériel créatif, associé à son témoignage oral ; des matériaux appartenant à la sœur moribonde de l'artiste, donnés par celle-ci quelques jours à peine avant sa mort, accompagnés d'un témoignage audio de la pris de liberté demandée par la femme malade à son mari.

Ainsi, l'art biocritique interprète les témoignages (oraux, biographiques et physiques) des expériences d'affirmation subjective corporalisée des donnants en tant que témoignages de la capacité poïétique-cognitive du sujet social à générer des « révolutions moléculaires » à partir de son intimité bioénergétique qui réside bioénergétiquement dans son *ça* et culturellement dans son *moi* (dans les pulsions sexuels chez Freud, dans le pulsions bioénergétique chez Reich). Une capacité qui se différencie sociologiquement d'un sujet à l'autre et d'une culture à l'autre, car même entre deux sujets socialisés par un paradigme culturel du biopouvoir et

[459] Marx K., 1844/1964 : 230.

influencé par la sédentarisation et la décadence d'un esprit moderne, on peut trouver des différences de degré de chosification ou au moins des différences qualitatives dans le niveau d'enculturation, susceptibles de générer une plus ou moins grande capacité et/ou besoin poïético-énergétique chez le sujet esthétique.

Néanmoins, même si la pulsion sexuelle exprime ce besoin émancipateur en tant que poïésis du sujet, cela ne signifie nullement que tous les sujets qui utilisent leur pulsion sexuelle fassent un travail artistique ou une action biocritique, car une praxis ne spiritualisant pas et ne faisant pas l'autocritique de l'intention biocritique de sa poïésis se réduit à un simple expérience pulsionnelle de sens abjecte reproductrice de son propre sens abjecte ; ce qu'en art est le cas contraire des expériences esthétiques, c'est quand l'art produit des *artefacts* à la manière que Butler interprete la fonction des corps et corporalités/sexualités abjectes, de ce qui le Prométhée de Marx reconnait comme la matérialité historique *« abaissée, asservie, abandonnée, méprisée* »[460] :

> « la femme apporte la matière et l'homme la forme. La *hylé* grecque est le bois [le corps de la femme] prélévé d'un arbre, instrumentalisé et instrumentalisable, un artefact, disponible pour son utilisation ».[461]

Ainsi, la bioénergie ne devient *biocritique* que dans la mesure où elle s'inscrit dans un processus d'esthétique biocritique, comme par exemple l'orgasme –en tant bioénergie- celui des pratiques scientifiques de Reich, ou chez les œuvres multiorgasmiques quand les témoignages utilisés dans ses poïésis portent sur des expériences d'orgasmes. Voilà, la fonction esthétique-politique de l'orgasme politique chez la pensée de Reich.

En termes de l'esthétique biocritique, la fonction esthétique-politique d'une expérience de production orgasmique est liée à l'intention esthétique-politique de l'individu poïétisateur de telle expérience productrice - ou envisagée à la production - d'orgon/bioénergie. En effet, avec les termes de l'hypothèse de Reich, l'esthétique biocritique explique que la contradiction esthétique entre les pulsions bioénergétiques et les pulsions culturelles d'une normativité phallocentrique de répression des corporalités abjectes ne s'exprime pas à travers – par exemple - de l'exploration physique-corporelle de l'enfant car l'exploration de l'enfant n'est pas le fruit d'une prise de position politique-esthétique conscient de sa part vis-à-vis de l'ordre dominant ; elle serai plutôt une corporalité biocritique potentiellement esthétique et pas biocritique esthético-politique. Car il n'existe pas ici de contradiction esthétique (entre les pulsions bioénergétiques et les pulsions culturelles d'une normativité phallocentrique) *consciente* dans l'individu poïétisateur ; en termes de Monique Wittig car c'est une expérience biocritique sans *conscience de l'oppression* (Wittig, 2006: 41) de l'intention esthético-biocritique qu'elle represent, mais simplement une dimension pratique, comme c'est le cas dans la potentialité esthétique des fous et celui des œuvres qu'Adorno qualifie d'*artefacts*.[462]

---

[460] Marx K., 1844/1964 : 230.
[461] Butler, (1993)/2010: 59.
[462] Il serai bien sur d'importance, pour l'esthétique biocritique, faire une réflexion sur ces types de corporalités potentiellement esthétiques des sujets « inconscients » (enfants, fous ou malades et

On peut toutefois corroborer à travers l'expérience exploratoire de l'enfant la présence innée du besoin et une capacité poïétique-cognitive de l'individu pour construire et créer de la connaissance sexuelle avant même d'être construit socialement en tant que sujet social ; capacité pour se co-construire et se co-créer en tant que sujet social poïétique-cognitif en tension esthétique avec le rôle de reproducteur social que les pulsions socioculturelles impose aux individus en tant que normes socioculturelles. Besoin cognitif qui devient par la suite un besoin de liberté cognitive, une liberté de l'individu vécue :

> « comme étant en relation à quelque chose dont il est naturel qu'on [les observateurs externes idéntifiés, aliénés et chosifiés par le biopouvoir phallocentrique] ne puisse pas disposer ».[463]

De même, l'*art biocritique* reconnaît que tout sujet humain manifeste son énergie sexuelle en tant que capacité poïético-cognitive, une capacité plus ou moins ordonnée socialement et soumise épistémologiquement par une culture du biopouvoir. Ainsi, outre l'art et le travail, toute action poïético-cognitive est une expression de l'énergie sexuelle du sujet social déterminée culturellement, de sorte que lorsque domine une culture sociale non répressive vis-à-vis de la bioénergie du corps humain, cette énergie sexuelle du sujet se manifeste en tant que capacité poïético-cognitive plus autonome, tandis que lorsque la culture qui domine est celle d'un biopouvoir répressif, l'énergie sexuelle du sujet se manifeste sous la forme d'une culture épistémologique articulatrice du paradigme du biopouvoir à travers les usages du corps du sujet. En effet, pour l'esthétique biocritique, la bioénergie ou pulsion sexuelle peut être interprétée comme la capacité poïétique de l'individu conscient et un besoin et force latente qui réside dans le corps du sujet lui-même, établissant des relations dialectiques avec la psyché afin d'atteindre un « but » *biocritique* et créatif d'intention esthético-politique dès un état de *consciencie d'oppression*[464]*.*

Malgré tout, l'*esthétique de l'art biocritique* reconnaît volontiers que l'énergie sexuelle n'est que l'une des nombreuses « impulsions » participant aux poïésis critiques de cet art, et qu'elle est par conséquent loin de constituer le matériau exclusif de cette production artistique biocritique. Car, en mots de l'esthétique de l'art (bio)critique liée à la Théorie esthétique d'Adorno :

> « Dans le processus de production artistique (…) le matériau et les produits partiels et passés importent autant que l'artiste dont les impulsions sont des matériaux comme les autres, et sont médiatisées par la loi formelle de l'œuvre. Le sujet littéral qui a élaboré l'œuvre n'est pas plus important que ne pourrait l'être un cheval peint. »[465]

---

inconscients mentaux) peuvent ou pas être considérées en tant que matériel artistique, esthétique des biocritiques poétisées par l'art ou n'importe quel autre pensée biocritique dans ses poïésis biocritiques envers le phallocentrisme.

[463] Habermas, 2002 : 89.

[464] « La conscience de l'oppression n'est pas seulement une réaction contre cette oppression, elle implique une totale réévaluation conceptuelle du monde social, sa totale réorganisation conceptuelle à partir de nouveaux concepts développés du point de vue de l'oppression. C'est ce que j'appellerais la science de l'oppression, la science par les opprimé(e)s. » (Wittig, 2006: 41) **.**

[465] Adorno, 1970/2004 : 20.

Pour l'esthétique de l'art biocritique, la pulsion sexuelle ou bioénergie en tant que langage originel de la capacité poïétique de l'individu est également une expression de sa capacité et de son besoin d'émancipation vis-à-vis de l'ordre social du biopouvoir qui cherche à lui imposer sa domination. Par exemple, pour l'*art biocritique*, l'énergie sexuelle du participant volontaire de l'Œuvre multiorgasmique collective, qui est utilisée comme matériel créatif dans cet œuvre, ne peut être dissociée de la dimension construite socialement de ce volontaire (son *surmoi*) et de l'historicité du sens abjecte attribué à une telle expérience corporelle et sexuelle. Cet œuvre resignifie esthétiquement la dimension de la pulsion découlant du *moi* socio-culturel en corporalisant la construction du plaisir sexuel en tant que production d'un matériel créatif (les fluides physiologiquement représentatifs de la réponse sexuelle orgasmique) et s'opposant à la vision dévaluée que le modèle de sujet social légitimé par le biopouvoir hégémonique donne précisément de la pulsion sexuelle découlant du *soi*. Un fait que l'on peut observer dans toute poïésis se réclamant de l'*art biocritique* et que Freud évoque de la manière suivante dans ses conclusions sur les « aberrations sexuelles » :

> « L'étude des perversions nous a révélé que la pulsion sexuelle doit lutter contre certaines forces psychiques qui agissent en tant que résistances, parmi lesquelles la pudeur et le dégoût ont émergé avec le plus de netteté. Il est permis de supposer que ces forces participent à la relégation de la pulsion à l'intérieur des limites estimées normales. »[466]

Toutefois, lorsque ce n'est pas un esprit critique qui participe de cette dialectique, il en résulte qu'au sein de l'art, l'artiste produit des artefacts, et que sur le plan social, l'individu permet la chosification de sa sexualité, ce qui peut être considérer comme un gaspillage de l'énergie créative. Et lorsque cette énergie est ainsi gaspillée dans une action non critique, cela produit des sujets chosifiés, qui ne parviennent pas à s'affranchir de l'emprise culturelle, et permettent la domination et l'imposition de la dimension structurelle du biopouvoir sur la dimension individuelle et subjective et de sa capacité poïétique (pour quoi pas ?) d'origine bioénergétique.

Ainsi, dans cette perspective certains poïésis chez l'art biocritique –par exemple les œuvres multirogasmiques individuelle et collective - sont expression matériel de une reconnaissance artistique de ce resignification des corporalités abjectes liées à l'expression de bioénergie dans la théorie de Reich ; dans le cas des œuvres multiorgasmiques l'orgasme est la corporalité liée à la production et expression bioénergétique resignifiée aussi par l'art biocritique en tant qu'action d'esthétique biocritique. En résumé, l'art biocritique peut être interpreté, en tout cas, en tant qu'une sorte de resignification esthétique de la bioénergie et des hypothèses sur celle-ci. Au moins, un lien esthétique entre l'art biocritique et les hypothèses de Reich sur la bioénergie sera ce lien où l'art arrive à resignifier les hypothèses de celui-ci. Dans cet ordre d'idées, l'art biocritique des œuvres multirogasmique est une resignification esthétique du sens politique attribué à l'orgasme chez la pensée de Wilhelm Reich ; à cet art la fonction politique de l'orgasme a une fonction esthétique car l'expérience orgasmique ou bioénergétique des témoignages (oraux

[466] Freud, (1905)/1987 : 75.

et physiques) serviront de material plastique et artistique d'une nouvelle poïésis biocritique capable de produire mouvement esthétique chez a) *ce que* l'art critique ; b) ce *avec quoi* l'art critique ; c) la position *à partir de laquelle* l'art critique ; d) *ce qui critique la même chose* que l'art (les autres criticismes) ; et e) ce qui sur le plan structurel *contribue à la (re)production de la sédentarisation* épistémologique que l'art critique.[467]

[467] Voir à ce sujet la déconstruction esthétique du processus poïétique de l'œuvre multiorgasmique collective qui appartient aussi à la série "La fonction esthétique-politique de l'orgasme".

Chapitre 9. La fonction (potentialité) esthétique du Prométhée de Marx. Le matérialisme historique est-il un biocriticisme ?

Introduction. Considérant provisoirement les discours critiques prométhéens comme des criticismes esthétiques qui dénoncent les hégémonies épistémologiques de chaque contexte socio-historique dans l'intention esthétique d'*humaniser* et d'*émanciper* le *sujet social*, nous envisagerons de manière générale cette dimension prométhéenne en tant que lien esthétique entre l'*art biocritique* et la pensée éthique prométhéenne de Marx ; car il s'agit bien de deux pensées prométhéennes, la critique poïétisée par l'*art de témoignage* partageant des éléments structurels avec la pensée marxiste, dans la mesure où les deux établissent des liens de négation, de contradiction et de tension esthétique vis-à-vis des hégémonies épistémologiques de la pensée qui tendent à « déshumaniser » le sujet humain. De sorte que cet essai vise à reconnaître, à partir d'une déconstruction esthétique étroitement liée à la théorie esthétique de Theodor Adorno, le discours éthique prométhéen de Marx en tant que criticisme esthétique visant émanciper le sujet de la religion, tout en établissant un parallèle avec l'exercice critique de l'*art biocritique de témoignages des corporalités abjectes* qui aspire à l'émancipation corporalisée du sujet vis-à-vis du rationalisme scientifique réificateur de l'expérience cognitive du sujet et reproducteur de la sédentarisation épistémologique du phallocentrisme ; un rationalisme également représenté au sein des sociétés modernes et de la modernité tardive par le matérialisme historique lui-même. Or, quand le matérialisme historique cesse-t-il de jouer son rôle émancipateur ? Marx lui-même nous fournit, dans sa critique de la religion, des éléments conceptuels qui laissent entrevoir une sédentarisation épistémologique des discours prométhéens et des criticismes esthétiques émancipateurs, sous la forme d'une « déification » de cette démarche prométhéenne et émancipatrice et de l'efficacité de la critique esthétique à transformer le contexte socio-historique.

Il est important de souligner que la trame de cet essai est basée sur l'utilisation du concept de « déification » et sur l'interprétation que le philosophe et économiste allemand Hinkelammert fait du « Prométhée de Marx » dans son article intitulé « *Prométhée, le discernement des dieux et l'éthique du sujet. Réflexions à partir d'un livre* » publié en espagnol dans la revue *Pasos* (mars-avril 2005, DEI, San José, Costa Rica, 2005). Dans cet article, l'auteur analyse les liens qui existent entre la pensée éthique et *humanisante* du Prométhée de Marx et la philosophie éthique et *humanisante* de la Compagnie de Jésus, de l'Église catholique, en abordant de manière approfondie et appliquée le concept de « déification » des éléments historiques contemporains. Hinkelammert souligne également dans son article la contemporanéité de la pensée éthique marxiste, en l'éclairant de manière brillante à partir de l'utilisation que fait Marx du mythe de Prométhée, interprété comme une pensée éthique sécularisatrice de ce que Marx appelle « les dieux du ciel et de la terre », au-delà – et pas seulement à l'encontre – des hégémonies métaphysiques de la Religion, reconnaissant ainsi la portée de cette critique marxiste envers toutes les hégémonies de pensée appartenant à différents contextes historiques qui ne reconnaissent pas que

> « L'homme est pour l'homme l'être suprême, ce qui aboutit à l'impératif catégorique de renverser tous les rapports dans lesquels l'homme est un être abaissé, asservi, abandonné, méprisé. »[468].

Mais qu'est-ce qu'est la déification de la science et/ou du matérialisme historique scientifique ? L'esthétique biocritique considère que dans l'histoire de la modernité tardive, on trouve une expresión de la *déification* de la science émancipatrice au sein du moment scientifique du matérialisme historique déifié tout au long de la production socio-historique des sociétés modernes en tant que style cognitif détenteur de la vérité absolue. Là la raison d'un matérialiste historique scientifique qui a permis de séculariser la production de connaissance et de libérer ainsi le sujet social de l'idéologie religieuse, par la suite s'est elle-même sédentarisée épistémologiquement et déifiée, imposant à son tour son hégémonie sur la production de connaissance normative et sur la culture cognitive du sujet social moderne. C'est ainsi que le sujet moderne qui croyait avoir trouvé dans la méthode scientifique du matérialisme historique un instrument d'émancipation, s'est retrouvé pris au piège de son propre outil. Ainsi, on interprète ici que la décadence de la formule émancipatrice apparaît dès lors que cette formule cesse d'être un instrument d'émancipation et d'humanisation du sujet pour se transformer en un joug déshumanisant, sous l'effet de la tendance que le criticisme de l'art biocritique qualifie de sédentarisation épistémologique ou poïético-cognitive. La *déification* épistémologico-esthétique se produit dès lors que la formule émancipatrice (d'un criticisme, l'art, la science, un style cognitif quelconque) est érigée en « vérité absolue », hégémonique ou dominant du processus de production socio-historique du sujet social (le même à qui promettais émanciper).

Qu'est-ce que est le Prométhée de Marx pour l'esthétique biocritique ? Un moment esthétique du matérialisme historique. On interprète ici que, le *Prométhée* du jeune Marx, étudie par Hinkelammert, représente la philosophie (après science moderne dans la culture dominante occidentale), et plus précisément ce que lui et Engels qualifient de « matérialisme historique » et qui n'est autre que les fondements philosophiques de la méthode scientifique et du paradigme épistémologique abstractionniste et rationaliste de la science moderne qui leur ont permis d'élaborer, à leur époque, une forme de criticisme philosophico-épistémologique sécularisé/sécularisateur de la production de connaissance ; ce criticisme philosophico-épistémologique a acquis un caractère esthétique dans la mesure où la sécularisation de la production de connaissance représentait dans un tel contexte socio-historique une émancipation du sujet vis-à-vis de l'hégémonie des paradigmes épistémologiques gouvernés par la religion.

> « Quand Marx parle par la bouche de son Prométhée, il exprime la position de la philosophie, à travers Prométhée (…) ce que fait Marx – au nom de son Prométhée – c'est une distinction entre les dieux. Aucune figure de Prométhée antérieure n'avait fait cela. Marx distingue les faux et les vrais dieux. Les faux dieux sont ceux qui ne reconnaissent pas l'auto-conscience humaine comme divinité suprême. Les vrais dieux, eux, la reconnaissent comme telle (…) Marx dénonce le marché et l'État comme

[468] Marx, 1841 *in* Hinkelammert, 2005 : 20.

> étant de faux dieux, dans la mesure où ils n'acceptent pas le sujet humain en tant que divinité suprême. »[469]

> « Aucun Prométhée antérieur n'avait affronté les dieux sur terre (…). Par la suite, Marx a transformé sa critique de la religion en une méthode d'analyse : « Il est en effet bien plus facile de trouver par l'analyse, le contenu, le noyau terrestre des conceptions nuageuses des religions, que de faire voir par une voie inverse comment les conditions de la vie réelle revêtent peu à peu une forme éthérée. C'est là la seule méthode matérialiste, par conséquent scientifique. »[470]

Ces citations décrivent en synthèse la fonction émancipatrice et épistémologiquement révolutionnaire du matérialisme historique, en tant que criticisme philosophique qui établit des liens de tension esthétique vis-à-vis d'une culture cognitive et épistémologie éthérée et spirituelle (vis-à-vis du biopouvoir de la Religion), car il critique la cognoscibilité immatérielle du monde en lui opposant une méthode qui légitime au contraire la cognoscibilité matérielle de ce monde : la méthode scientifique du matérialisme historique basée sur une connaissance produite par le sujet en interaction cognitive avec la nature matérielle du monde, et non avec la dimension éthérée de la spiritualité religieuse. Toutefois, à long terme cette représentativité scientifique de la raison émancipatrice a cédé le pas à la désappropriation cognitive d'un sujet qui a perdu son rôle actif de poïétisateur de la science, pour devenir un simple utilisateur des connaissances « légitimées » par les autorités scientifiques (par exemple un simple utilisateur des corporalités « légitimées » par les autorités de la science médicale).

Par exemple, dans un contexte d'hégémonie et déification épistémologique et culturelle de la science médicale la contradiction esthétique fondamentale entre l'*art biocritique* et la science – qui impose la médicalisation du corps et la *fausse conscience* de la « santé sexuelle » en tant qu'*idéal-type* scientifique, avec lequel le sujet essaye tant bien que mal de mettre en cohérence ses expériences individuelles –, est également une négation esthétique du Prométhée médicalisé. Une négation esthétique corporalisée par le sujet socio-historique du réel pour autopoïétiser sa conscience de soi-même à partir de sa corporalité d'affirmation subjective et pour poïétiser cette conscience en tant qu'essence de l'être humain et en tant qu'esthétique de la reconnaissance de ce soi-même au sein de l'autreté sociale, que l'on pourrait illustrer à travers l'adaptation suivante de la citation de Marx :

> « Il est en effet bien plus facile d'émanciper la capacité corporelle poïético-cognitive du sujet humain vis-à-vis des conceptions nuageuses le rationalisme, abstractionnisme et normativité moral de la science medicale à travers la corporalisation de la subjectivité esthétique que de procéder par une voie inverse […] C'est là la seule méthode biocritique – et par conséquent esthétique – envers le biopouvoir scientifique »[471].

Au sein de l'*art biocritique*, on peut qualifier la poïésis du Prométhée esthétique de *co-poïésis* entre l'artiste et les individus réels participants au processus poïétique

---

[469] Marx K., 1867/1966 : 303, note 4 en Hinkelammert, *in* Pasos mars-avril 2005 : 8-9.
[470] Marx K., 1867/1966 : 303, note 4, en Hinkelammert, *in* Pasos mars-avril 2005 : 8-9.
[471] Adaptation de la citation de Marx K., 1867/1966 : 303, note 4.

avec les témoignages de leurs corporalités esthético-politique. Pour l'*art biocritique*, le Prométhée esthétique est la corporalisation de la création de la connaissance, même si Marx ne se réfère pas explicitement dans sa pensée prométhéenne à une autopoïésis d'affirmation subjective de l'humanisation. Car bien que la « conscience de soi-même » qu'il défend dans sa pensée prométhéenne comme une « divinité suprême » soit synonyme d'appropriation de cette conscience par l'individu, il s'agit avant tout d'une appropriation poïétisée par la raison scientificisée, ce qui n'est pas nécessairement le cas de l'autopoïésis du sujet humain corporel avec des besoins en tant qu'essence de ce sujet dans l'interprétation du Prométhée de Marx faite par Hinkelammert (2005 et 2008).

La *conscience de soi-même* permet de s'approprier de la force performative de la corporalité d'affirmation subjective à travers une poïétisation corporalisée de cette conscience, sans qu'il soit nécessaire de préciser si elle découle d'une méthode ou d'une forme poïétique déterminée. En effet, le sujet humain « conscient de lui-même » peut être un *idéal-type* de sujet esthétique issu aussi bien de la pensée prométhéenne marxiste que de la raison matérialiste scientifique, les deux pouvant être des formes épistémologiques permettant au sujet réel de poïétiser cognitivement cette conscience de soi-même, comme pourrait le faire toute autre forme poïético-cognitive appartenant à un autre style cognitif, l'idée étant de ne pas servir d'articulateur d'une *fausse conscience* phallocentrique d'un faux soi-même ; car c'est de cette fausse conscience dont il convient de se méfier, celle qui est considérée « *comme une question de bien-être individuel et social, dont rendent compte la notion de santé sexuelle (Giami, 2005)* »[472] au seins des sociétés modernes et de la modernité tardive.

Pour le Prométhée de Marx, la *conscience de soi-même* est l'émancipation à travers le matérialisme historique et sa méthode scientifique ; tandis qu'un sujet esthétique serait défini comme un sujet poïétisant sa liberté et la conscience de soi-même en utilisant la méthode du matérialisme historique, une méthode qui n'avait certes pas valeur de divinité suprême dans la pensée prométhéenne de Marx, mais qui l'a acquise par la suite en tant que moment scientifique du matérialisme historique. Car bien que Marx ne reconnaisse pas de manière explicite la corporalité d'affirmation subjective (ou corporalité esthético-politique) en tant que capacité cognitive humanisante et forme poïétique de la critique esthétique – précisément parce qu'elle contredit l'aliénation métaphysique découlant de la religion –, il ne s'agit pas pour autant d'une autre métaphysique, comme la science a tendance à le considérer.

En tout cas, le Prométhée du jeune Marx est un matérialisme historique biocritique en tant que pensée émancipatrice du sujet grâce à la sécularisation de la production de connaissance par voie de sa forme scientifique : la méthode scientifique du matérialiste scientifique. Malheureusement toute pensée critique (y comprisées celles biocritiques) ont tendance à la sédentarisation épistémologique. Et le paradigme rationaliste et abstractionniste, sécularisatrice de la connaissance et représentant du matérialisme historique, a servi de fondement à la postérieure déification de la science, marquant les débuts de l'hégémonie de la raison abstraite

[472] Bozon, 2004 : 15.

décorporalisante et *déification* épistémologique de la science moderne occidentale. Si dans un premier temps cette critique s'est avérée efficace dans sa remise en cause des paradigmes de la religion en tant que formes dominantes de production de connaissance, au fil des années la raison sécularisée s'est inexorablement sédentarisée dans son androcentrisme, anthropocentrisme, abstractionnisme et rationalisme (characteristiques des paradigmes épistémologiques reproduteurs du phallocentrisme patriarcal de la pensée occidentale)

Or c'est précisément cette contradiction-négation esthétique des dieux (de ce qui est épistémologiquement sédentarisé/sédentarisateur, ou identifié/identificateur) par le Prométhée de Marx qui nous permet de faire un parallèle avec la définition que fait Adorno de la contradiction esthétique en tant que loi de mouvement de l'art critique :

> *« La contradiction est une catégorie de réflexion, la confrontation entre chose et concept au sein de la pensée. La dialectique négative, en tant que procédé, signifie penser en contradiction et de manière autocritique vis-à-vis de la contradiction auparavant ressentie dans la chose. ...Une contradiction dans la réalité est une contradiction vis-à-vis celle-ci. Une telle dialectique [et …] son mouvement ne tend pas à l'identité (...) elle se méfie au contraire de ce qui est identique. »*[473]

La contradiction esthétique est ici conçue comme une dialectique d'esthétique nihiliste entre critique et autocritique au sein l'art, comme une loi de mouvement de toute critique esthétique qu' un art ou une pensée critique esthétique (inclut évidement les pensées biocritiques) prométhéenne exerce afin d'émanciper le sujet humain de l'*identification* ou de ce qui est *identique* ou *identificateur* au sein d'un contexte socio-historique donné, et qu'il exerce également en tant qu'autocritique afin de s'émanciper de sa propre tendance à l'identification, qui n'est autre que la *sédentarisation* épistémologique, tendance à laquelle peut céder n'importe quel style cognitif dans son travail critique. L'*esthétique biocritique* reconnaît ce risque épistémologique et c'est pourquoi il exerce sa loi de mouvement de dialectique esthético-nihiliste entre actions critiques et autocritiques, établissant ainsi une contradiction esthétique vis-à-vis des styles cognitifs qui ne parviennent pas à s'émanciper, ou qui ne reconnaissent pas le risque de sédentarisation épistémologique menaçant tout travail critique qui ne s'émanciperait par à travers l'autocritique.

A cet réflexion on considère le Prométhée marxiste en tant qu'un moment historique esthétique du matérialisme historique occidental par sa force sécularisateur de la connaissance dans un contexte épistémologique dominé par la Religion, mais il y en a eu beaucoup d'autres moments esthétiques du matérialisme historique tout au long de l'histoire qui ont rempli leur fonction prométhéenne dans différents contextes socio-historiques, avant de finir également par succomber à la sédentarisation ou à la déification épistémologique. On peut mentionner, parmi les antécédents du matérialisme marxiste, d'autres versions du matérialisme ayant existé tout au long de l'histoire de l'humanité, comme le soulignent les historiens, notamment au sein de sociétés antiques telles celles de la Chine et de l'Inde, ou encore de la Méditerranée, comme l'Égypte et Babylone,

[473] Adorno, (1966)/2005 : 141.

lesquelles ont influencé les sociétés émergentes de la Grèce et de Rome, qui ont vu fleurir et se consolider la philosophie antique. Parmi les exemples de ces tendances séculaires, les historiens de la pensée philosophique matérialiste mentionnent notamment le matérialisme hindou dont le système de pensée est connu sous le nom de Chārvāka (du VII[e] au II[e] siècle av. J.-C.). Les adhérents de l'école matérialiste ont reçu différents noms tout au long de l'histoire de la philosophie indienne : Chārvāka, Lokāyata, Bârhaspatyas, Bhutavadins, Nastikas… [474]

Du Prométhée de Marx à l'art biocritique : deux moments esthétiques du matérialisme historique en Occident. Le moment esthétique d'un criticisme ou style cognitive est intèrpreté en termes de l'esthétique de l'art (bio)critique comme celui où la pensée critique produit du mouvement esthétique : a) *ce que* critiquent l'action biocritique ou le biocriticisme; b) ce *avec quoi* l'action ou style cognitif biocritique critique ; c) la position *à partir de laquelle* l'action ou style cognitif biocritique critique ; d) ce qui critique la même chose que l'action ou style cognitif critique (les autres criticismes) ; et e) ce qui sur un plan structurel *contribue à la (re)production de la sédentarisation* épistémologique que l'action ou style cognitif biocritique critique. C'est-à-dire, le moment esthétique d'une pensée critique peut être une poïésis de critique ou d'autocritique mais toujours la négation et contradiction esthétique de toute risque de sédentarisation épistémologique/esthétique chez *a, b, c, d,* et *e*.

Le Prométhée du Marx : un moment esthétique du matérialisme historique scientifique. En termes de l'esthétique biocritique le Prométhée de Marx et Engels est un moment esthétique du matérialisme historique en Occident car elle un pensée émancipateur/révolutionnaire et humanisante dans son intention esthético-épistémologique de séculariser la production de la connaissance et émanciper la Raison de la Réligion, même s'il lui faut se révolutionner elle-même. Il existe à ce sujet deux citations fondamentales illustrant le besoin de critique en tant qu'intention humanisante et le besoin d'autocritique en tant qu'intention esthétique et poïétique de la pensée prométhéenne de Marx.

Dans la première citation, Marx en citant Épicure défend clairement la sécularisation de la production de connaissance, plaidant en faveur d'une négation matérialiste-historique des dieux ou de la production de connaissance *déifiée* :

> « (…) l'impie, ce n'est pas celui qui méprise les dieux de la foule, mais celui qui adhère à l'idée que la foule se fait des dieux. La philosophie ne s'en cache pas. Elle fait sienne la profession de foi de Prométhée : en un mot, j'ai de la haine pour tous les dieux ! »[475]

Dans cette citation, l'humanisation consiste en une sécularisation à l'aide de la méthode matérialiste-historique scientifiée, considérée comme la seule méthode

[474] Département de Philosophie de l'Université de Puerto Rico, 1974.
[475] Marx, K., 1841/ *in* Luri Medrano, G. 2001 : 153-154, cité par Hinkelammert *in* Pasos, mars-avril 2005 : 7. La citation de Prométhée est tirée de la tragédie d'Eschyle *Prométhée enchaîné*.

scientifique valable. Humaniser grâce à la science moderne : voilà donc l'essence du message, le fond de l'argumentation.

Mais il existe également une autre citation qui illustre bien la prudence poïétique de Marx vis-à-vis de la possible *déification* de toute méthode scientifique et de toute forme de philosophie, lorsqu'il met en garde contre les dangers de l'*aliénation* potentielle de la philosophie, comme le fait également Kuhn en dénonçant la *science normale*, qui n'est autre que la science fonctionnant comme articulatrice d'un paradigme épistémologique sédentarisé, et menaçant par conséquent de se transformer en hégémonie épistémologique chez la culture d'une société. Dans la deuxième citation, Marx reconnaît que l'aliénation du sujet humain découle de la « divinisation » ou « déification » des formes épistémologiques, et que Feuerbach a eu raison de mettre en garde contre les risques de la sédentarisation épistémologique de la philosophie ou de la déification des formes épistémologiques :

> « La grande action de Feuerbach est (…) d'avoir démontré que la philosophie n'est rien d'autre que la religion mise sous forme d'idées et développée par la pensée ; qu'elle n'est qu'une autre forme et un autre mode d'existence de l'aliénation de l'homme ; donc qu'elle est tout aussi condamnable »[476].

La contradiction esthétique ou critique émancipatrice vis-à-vis de la métaphysique aliénante de la religion a été poïétisée par Marx en tant que contradiction entre la raison du matérialisme historique et la raison métaphysique de la religion ; néanmoins, Marx reconnaît la subjectivité esthétique comme une partie dimensionnelle des « forces essentielles » du sujet humain, au même titre que l'objectivité de l'analyse dérivée de la méthode scientifique matérialiste.

> « (…) n'est pas une essence métaphysique dans le sens de la métaphysique antérieure [celle de la religion] (…) [mais] débouche sur une éthique (…) [rationnelle et] naît du sujet humain lui-même dès lors qu'il aspire à s'épanouir en tant que sujet humain. Il s'agit en quelque sorte d'une autoréalisation du sujet humain, mais d'une autoréalisation renversant tous les rapports où ce sujet humain serait abaissé, asservi, abandonné, méprisé »[477].

Néanmoins, pour le matérialisme historique l'objectivité est plus efficace que la subjectivité afin d'émanciper le sujet hétéronome, de même que la science est plus efficace que l'art :

> « C'est seulement grâce à la **richesse déployée objectivement** de l'essence humaine que la **richesse de la faculté subjective de sentir** de l'homme est tout d'abord soit développée, soit produite, qu'une oreille devient musicienne, qu'un œil perçoit la beauté de la forme, bref que les sens deviennent capables de jouissance humaine, deviennent des sens qui s'affirment comme des forces essentielles de l'homme. »[478]

---

[476] Marx, K., 1844 : 184/ *in* Dognin, 2004 : 45.
[477] Hinkelammert, *in* Pasos mars-avril 2005 : 9.
[478] Marx, 1844, p. 93, *in* Marcuse, 1972 : 87-88.

Ainsi, d'une certaine manière la pensée prométhéenne de Marx a relégué les expériences cognitives d'affirmation subjective et les pulsions bioénergétiques ; il n'a certes pas pris la défense des pulsions culturelles dominantes véhiculées par les dieux du ciel (la religion) et la terre (le marché et l'État), mais cela ne l'a pas empêché de succomber à l'enculturation de la méthode matérialiste dans son *idéal-type* de satisfaction des sens et de « jouissance humaine ».

Qu'est-ce que c'est la déification de la science pour l'esthétique biocritique?
L'esthétique biocritique considère la déification de la science comme un effet de la tendance à la sédentarisation épistémologique propre à toute poïésis critique ; car si dans certains cas la (bio)critique cède à la sédentarisation épistémologique en raison des mutations socio-historiques auxquelles elle est liée en tant que pensée critique émancipatrice, dans d'autres cas bien différents, on assiste à une véritable déification de cette poïésis critique qui, bien qu'elle ait réussi à jouer un rôle émancipateur du sujet humain, a néanmoins fini par devenir à son tour une hégémonie épistémologique enculturante, au point de se constituer en paradigme culturel générateur d'une *fausse conscience* chez le sujet social.

Par exemple, au sein des sociétés de la modernité tardive, le sujet social décrit par Bozon est un sujet qui a du mal à établir une cohérence entre ses expériences intimes et l'économie sexuelle qualifié de « santé sexuelle » et de « bien-être individuel » :

> « (...) l'un des effets de la médicalisation de la sexualité (…) est que les problèmes du sujet et de son engagement dans la sexualité ont cessé d'être principalement appréhendés comme des problèmes moraux, pour tendre à être interprétés comme une question de bien-être individuel et social, dont rendent compte la notion de santé sexuelle (Giami, 2005), et celle de comportement responsable. »[479]

Bien que la « santé sexuelle » légitimée par la médecine déifiée soit avant tout une « économie sexuelle de la société », parfois incompatible avec l'« économie sexuelle de l'individu », ce dernier – le sujet social – cherche ou aspire à établir une cohérence entre les deux, ou plutôt il cherche à faire en sorte que ses besoins individuels entrent en cohérence avec les règles de santé sexuelle légitimée par le « jugement de vérité » de la médecine. Ce phénomène est une conséquence de la déification de la science médicale enculturée en tant que fausse conscience imposée au sujet dans un contexte socio-historique marqué par l'hégémonie d'un biopouvoir scientifique/scientifisante.

La « santé sexuelle » et le « bien-être individuel » ne sont que de nouvelles formes épistémologiques véhiculant d'anciens contenus, de nouveaux concepts visant à articuler les mêmes qualités épistémologiques du biopouvoir phallocentrique qui correspondent essentiellement à une « reconnaissance » abjecte et hiérarchisée de la capacité poïético-cognitive de la subjectivité humaine en tant qu'une capacité et besoin poïético-cognitif de mineur niveau que la capacité poïético-cognitive rationaliste du sujet social. Il s'agit également d'une manière de contrôler cette capacité et ce besoin poïético-cognitif que grâce à son historicité abjecte et

[479] Bozon, 2004 : 15.

hiérachisée est considérée en tant qu'une capacité poïético-cognitive de potentialité esthétique pour l'esthétique biocritique. C'est pourquoi il convient – comme le fait l'art (bio)critique – de se méfier de toute hégémonie épistémologique.

Or le propre d'une hégémonie épistémologique qui enculture la corporalité et la sexualité est précisément d'être acritique, afin de conserver et sédentariser épistémologiquement le biopouvoir et de reproduire des sujets s'identifiant à celui-ci en tant que acteurs actifs de la reproduction et sédentarisation épistémologique du phallocentrisme. C'est ainsi que l'on produit des sujets dont l'expérience a été séquestrée et dont la corporalité et les pratiques sexuelles normativisées et hiérarchisées d'accord au paramètre de la bestialité corporelle contribuent davantage à l'articulation de leur propre domination qu'à la poïésis esthétique de l'émancipation cognitive non seulement de la sexualité et de la corporalité du sujet social, mais aussi du sujet lui-même *à partir* de sa corporalité et de sa sexualité. Car un sujet socialisé par l'hégémonie épistémologique du biopouvoir phallocentrique est un sujet dont la subjectivité s'identifie au paradigme hégémonique, ce qui l'amène à participer à la construction sociale de sa sexualité et de celles des autres de manière acritique, articulant et renforçant ainsi la domination d'une sexualité dénigrée dans sa dimension « abjecte » et hiérarchisée.

Dans l'optique de l'*art biocritique*, afin de s'émanciper esthétiquement, ce même sujet peut faire de sa participation au processus de production sociale une participation esthétique. Comment ? En s'opposant à la pseudo-subjectivité ou subjectivité imposée par la fausse conscience enculturée par l'hégémonie culturelle du biopouvoir phallocentrique qui privilégie des qualités *épistémologiques masculines,* afin d'exercer une corporalité laissant une plus grande part aux qualités *épistémologiques féminines*[480]*.*

Ainsi, dans un contexte socio-historique dont les paradigmes du phallocentrisme sont épistémologiquement sédentarisés, la démarche du Prométhée (matérialisme historique) du jeune Marx peut être descriptive en sens poïétique et abstrait comme l'*idéaltype* d'esthétique d'une action biocritique si on interprete en sens abstrait « *l'impératif catégorique de renverser tous les rapports dans lesquels l'homme est un être abaissé, asservi, abandonné, méprisé* »[481] en tant que besoin du matérialisme historique de *reconnaître*, *critiquer* et *révolutionner* ; besoins trop semblables aux besoins esthétiques d'une action d'esthétique (bio)critique.

---

[480] *« Wittig reprend le premier tableau d'opposés qui est apparu dans l'histoire, élaboré par Aristote (Métaphysique, Libri I, 5, 6). À travers cette dichotomie moralisée, on voit clairement l'épistémologie humaine abstraitement attribuée à la matérialité masculine, caractérisée par les qualités de « l'Être », tandis que celles de la femme correspondent au « Non-être », aux côtés de toutes les corporalités rentrant dans le vaste paramètre de bestialité et d'abjection, représentées non seulement par le corps de la femme et d'autres genres performatifs invisibilisés et infériorisés, mais aussi par toutes les expressions humaines, sociales et même environnementales correspondant à l'une des qualités épistémologiques du pôle féminin. »* Texte pris de l'essai intitulé « Art biocritique. Qu'a-t-il été, qu'est-il devenu et qu'aspire-t-il à devenir ? » du chapitre 6 de cet livre.

[481] Marx, 1844/1964 : 230 en Hinkelammert, *in* Pasos mars-avril 2005 : 8-9.

Ainsi, l'*art biocritique* se poïétise comme une critique esthétique liée en contradiction/négation/tension esthétique avec l'éthique ou la pensée marxiste, et sa poïésis critique consiste à se méfier de ce qui est identique, à critiquer ce à quoi on cherche à nous identifier, et à faire son autocritique, ce qui en soi implique également une *révolution intime* avec intention esthétique de mouvement esthétique, une façon de ce que Guattari défine en tant que *révolution moléculaire* (Guattari, 1977).

Cependant, bien que l'exercice critique émancipateur du matérialisme historique (*reconnaître*, *critiquer* et *révolutionner*) de Marx et Engels puisse présenter de nombreuses similitudes avec les trois capacités/besoins esthétiques que l'esthétique de tout art critique attribue a tout (bio)criticisme esthétique (contradiction, reconnaissance et mouvement esthétique), on observe néanmoins une différence essentielle entre ces exercices, qui réside dans le fait que le mouvement révolutionnaire marxiste n'est pas nihiliste, contrairement au mouvement esthétique de l'art (bio)critique: c'est-à-dire auto-révolutionnaire, autocritique face au risque de sédentarisation/identification épistémologique. Si l'on remplace les substantifs représentatifs des hégémonies épistémologiques dans une citation tirée d'un ouvrage de Nietzche dénonçant la sédentarisation de la Religion dans la culture cognitive du sujet, on peut mettre en évidence le risque latent de sédentarisation épistémologique qui menace *tous* les criticismes, y compris ceux qui en leur temps ont joué un rôle émancipateur de la connaissance et du sujet :

> « Notre époque est consciente. Ce qui, autrefois, était simplement morbide, est devenu maintenant indécent : il est indécent d'être [rationaliste] de nos jours. Et c'est là que commence mon dégoût. Je regarde autour de moi ; il n'est rien resté, pas un seul mot, de ce qui s'appelait autrefois « vérité ». Nous ne supportons même plus qu'un [scientifique] prononce seulement le mot de « vérité ». Il suffit d'avoir, en matière de probité, les exigences les plus modestes, pour ne pouvoir ignorer, aujourd'hui, qu'un [médecin], un [omnipraticien], un [scientifique en général], à chaque phrase qu'il prononce, non seulement se trompe, mais trompe, et qu'il n'est même plus en son pouvoir de mentir par « innocence » ou par « inconscience ».[482]

La déification de la manière épistémologique dont une pensée prométhéenne (émancipateur) ou biocritique humanise le sujet social devient manifeste lorsqu'après avoir généré une tension esthétique vis-à-vis de la vie réelle, l'*idéal-type* esthétique de la pensée prométhéenne commence à fonctionner sur le mode de l'identité groupale et cesse ainsi d'être une forme émancipatrice du sujet dans la mesure où la tension qu'il exerçait initialement vis-à-vis de la forme dominante se dissout et commence à fonctionner comme une forme de domination poïético-cognitive et/ou épistémologique dans le contexte socio-historique au sein du lequel il avait dans un premier temps représenté une émancipation.

La déification d'une pensée d'esthétique biocritique peut être identifiée comme « *le moment où la raison théorique se transforme en pratique sociale* »[483]. Il convient ici de rappeler que du point de vue de l'esthétique biocritique la pratique de la

[482] Les quatre mots suivants de la citation originale ont été substitués (par ordre d'apparition) : « chrétien », théologien », « prêtre » et « pape ». Nietzsche, 1888/2003 : 68.
[483] Marcuse, 1984 : 173.

corporalité esthétique du sujet social en tant que capacité et besoin poïético-cognitif est ce qui caractérise le *sujet esthétique*, ou l'*idéal-type* de la pensée prométhéenne d'un sujet social autonome vis-à-vis du biopouvoir. Et que c'est cette relative autonomie qui permet de forger l'auto-identité en contradiction esthétique avec la *fausse conscience* d'un sujet hétéronome vis-à-vis du biopouvoir et dont la corporalité s'identifie aux qualités épistémologiques articulatrices du paradigme épistémologique et culturel hégémonique au sein d'un contexte socio-historique donné.

Ainsi, dès lors qu'un style cognitif – tel que la science, la religion, la magie, l'art, etc. – est déifié, il commence à fonctionner comme une hégémonie épistémologique, comme un paradigme culturel enculturant une *fausse conscience* chez le sujet social. Cela peut arriver à n'importe quelle pensée critique, biocritique et prométhéenne poïétisée par n'importe quel style cognitif présent au sein de la société. Une telle sédentarisation épistémologique se traduit par une identification épistémologique au sein de la production de connaissance correspondant à ce style cognitif, et par une identification poïético-cognitive chez le sujet social.

Par exemple, la pensée prométhéenne déifiée est celle qui commence à aliéner le sujet social en en faisant l'articulateur de son hégémonie épistémologique. Ainsi, dès lors qu'une science est déifiée, elle commence à fonctionner comme une instance articulatrice de sa propre hégémonie épistémologique, consolidant ses manières de légitimer et de produire de la connaissance dans un contexte socio-historique déterminé, et aliénant le raisonnement et la corporalité du sujet humain en en faisant un sujet articulateur de son paradigme épistémologique.

On peut donc dire qu'une science déifiée aliène non seulement la raison du sujet, mais aussi sa corporalité, et par conséquent que la *déification* d'une pensée prométhéenne – scientifique ou non – engendre une aliénation de la volonté et du raisonnement, mais aussi une décorporalisation du sujet ; c'est précisément ce dernier effet sur la production cognitive du sujet et sur la production épistémologique de la science que Giddens qualifie de « séquestration de l'expérience » (Giddens, 1991/1995), un phénomène qu'il considère comme un héritage de la modernité au sein de la modernité tardive, et qui n'est autre qu'une *séquestration épistémologique* de l'expérience cognitive ou capacité poïético-cognitive de la subjectivité performative des individus socialisés, poïétisée par une hégémonie épistémologique donnée.

En termes sociologiques de construction sociale du corps, un modèle épistémologique scientifique décorporalise le sujet social dans la mesure où il n'est pas capable de *reconnaître*, *critiquer, révolutionner* et de se *reconnaître*, *critiquer, révolutionner ;* c'est-à-dire, capable de contradiction, reconnaissance et mouvement esthétique nihiliste.

Par exemple, dans la mesure où un style cognitif (biocritique, prométhéenne ou critique) est aveugle face à la possibilité déificatrice de sa formule/poïétique émancipatrice ; par exemple quand un style cognitif malgré l'intention biocritique, prométhéenne ou critique, invisibilise la possible dialectique entre des qualités

épistémologiques *féminines et masculines*[484], par exemple, à l'intérieur du sujet cognitif ; en annule toute possibilité de critique de la formation – ou *bildung* – du sujet, selon un processus qualifié par Bourdieu d'« effet automatique et sans agent d'un ordre physique et social de part en part organisé selon le principe androcentrique »[485], ce qui explique sociologiquement et anthropologiquement la très forte domination qu'exerce le biopouvoir scientifique phallocentrique.

Bourdieu fait référence aux formes de construction de la connaissance chez le sujet en tant que relations épistémologiques entre le sujet et les connaissances produites qui lui sont présentées comme légitimes par la structure sociale, ce que d'autres auteurs qualifient de processus de construction sociale de l'éthique et de la morale. Car les formes d'un style épistémologique hégémonique déterminent l'enculturation épistémologique du sujet, ainsi que ses usages cognitifs du corps et sa manière d'entrer en relation avec la réalité à travers ce corps. C'est ainsi que quand un tel modèle épistémologique phallocentrique est hégémonique, en tant que paradigme culturel, constitue pour la société un modèle constructeur d'éthique et de morale qui définit la normativité de la vie en commun, de la vie sociale et du comportement de l'individu vis-à-vis des autres et de lui-même, un individu qui finit bien souvent par devenir corporellement « étranger à lui-même » ou « dépossédé » et hétéronome corporellement et rationnellement.

L'esthétique biocritique est une critique envers la déification de la science, dans la mesure où il s'agit d'une critique de la décorporalisation du sujet, devient ainsi une critique envers de tout style cognitif qui ne reconnaîtrait pas la potentialité esthétiques des corporalités « *abaissées, asservies, abandonnées, méprisés* »[486].

Par exemple, au cours de la modernité, la science productrice de connaissance sur le corps a déifié la méthode rationaliste au détriment de la corporalité et de la subjectivité esthétique. Au cours de la modernité tardive, le corps est désormais soumis au phénomène de la *médicalisation* et le sujet social éprouve de plus en plus de difficulté à faire siennes les normes sur le corps, à assumer une *individuation des normes* qui consiste à établir une cohérence entre ses expériences intimes et « *les normes en matière de sexualité* [qui] *plutôt que de disparaître ont eu tendance à proliférer* (…) *au cours des dernières décennies* (…) »[487]. La médecine se trouve ainsi déifiée, tout comme les médecins et la méthode scientifique « séculaire » moderne, en tant que moyen exclusif d'accès à la connaissance sur le corps ; toutefois cette déification de la méthode scientifique au sein de la science

---

[484] *« Wittig reprend le premier tableau d'opposés qui est apparu dans l'histoire, élaboré par Aristote (Métaphysique, Libri I, 5, 6). À travers cette dichotomie moralisée, on voit clairement l'épistémologie humaine abstraitement attribuée à la matérialité masculine, caractérisée par les qualités de « l'Être », tandis que celles de la femme correspondent au « Non-être », aux côtés de toutes les corporalités rentrant dans le vaste paramètre de bestialité et d'abjection, représentées non seulement par le corps de la femme et d'autres genres performatifs invisibilisés et infériorisés, mais aussi par toutes les expressions humaines, sociales et même environnementales correspondant à l'une des qualités épistémologiques du pôle féminin. »* Texte pris de l'essai intitulé « Art biocritique. Qu'a-t-il été, qu'est-il devenu et qu'aspire-t-il à devenir ? » du chapitre 6 de cet livre.

[485] Bourdieu, (1998)/2000: 38.

[486] Marx, 1844/1964 : 230.

[487] Bozon, 2004 : 15

moderne, dont le sujet subit les conséquences en cette époque de la modernité tardive, n'est plus une déification de nature métaphysique comme l'était celle de la religion – dont Marx n'a pas manqué de critiquer l'effet aliénant sur le sujet social – , mais bien une déification dérivée de l'ethnocentrisme épistémologique particulièrement de la médecine, mais aussi de toute science étant parvenu à obtenir une légitimité sociale en tant que source de connaissance scientifique rationaliste, matérialiste et « stérilisée » sur le corps.

Or il convient ici de souligner que dès lors qu'il y a déification d'un style cognitif ou d'une forme épistémologique au sein d'une société, le « jugement de vérité » cesse d'être un choix libre pour le sujet, pour devenir une forme de vérité hégémonique, une culture de vérité qui lui est imposée comme unique critère de réalité et comme seule option de rationalité et de corporalité. Comme le dit fort justement Feyerabend : « Le choix d'un style (cognitif), d'une réalité ou d'une forme de vérité est une œuvre humaine. C'est un acte social qui dépend d'une situation historique »[488]. Or la prolifération des normes en matière de sexualité à laquelle est confronté le sujet depuis quelques décennies caractérise le contexte, la « situation historique » au sein de laquelle il vit ses expériences intimes :

> « Parallèlement, on pourrait dire que l'un des effets de la médicalisation de la sexualité, qui a vivement progressé au cours de cette période, est que les problèmes du sujet et de son engagement dans la sexualité ont cessé d'être principalement appréhendés comme des problèmes moraux, pour tendre à être interprétés comme une question de bien-être individuel et social, dont rendent compte la notion de santé sexuelle (Giami, 2005), et celle de comportement responsable. Plus que d'une émancipation, d'une libération ou d'un effacement des normes sociales, on pourrait parler d'une individualisation, voire d'une intériorisation produisant un déplacement et un approfondissement des exigences et des contrôles sociaux. (…) Les normes en matière de sexualité se sont mises à proliférer plutôt qu'à faire défaut, les individus sont désormais sommés d'établir eux-mêmes, malgré ce flottement des références pertinentes, la cohérence de leurs expériences intimes. Ils continuent néanmoins à être soumis à des jugements sociaux stricts. »[489]

Or il se trouve que cette prolifération de normes et de styles cognitifs dénoncée par Bozon (2004) est loin d'être synonyme d'une plus grande liberté du sujet dans son choix de style cognitif ou de poïésis d'auto-identité. Car comme le souligne Giddens (1991/1995), dans des contextes de modernité tardive caractérisés par la dissonance épistémologique, ou par la prolifération des options épistémologiques offertes au sujet, les anciennes hégémonies ont tendance à essayer de renforcer leur emprise épistémologique à l'aide de discours radicalisés, universalisants et idéologisants. Giddens considère cela comme une conséquence de « l'ébranlement du système de sécurité épistémologique », une circonstance socio-historique illustrée par cette « prolifération des normes en matière de sexualité » au cours des dernières décennies, dont parle Bozon. Une circonstance socio-historique face à laquelle la science – entre autres styles cognitifs et institutions sociales idéologisantes dont l'hégémonie épistémologique s'est consolidée dans le contexte contemporain – réagit en radicalisant et/ou en universalisant ses discours. Or il

[488] Feyerabend, 1987 : 96.
[489] Bozon, 2004 : 15.

s'agit-là d'une attitude épistémologique déificatrice, indépendamment du style cognitif auquel elle correspond.

Cette attitude de la science est critiquée par Feyerabend et par l'*art biocritique*, qui propose une utilisation esthétique de la science par l'art et non une utilisation scientifique de l'art par la science. Car l'art s'est toujours méfié des styles cognitifs ayant cédé à la sédentarisation épistémologique. À ce sujet, Vásquez Rocca est très clair et illustratif vis-à-vis des conséquences de l'hégémonie épistémologique lorsque, en se référant à la pensée Feyerabend, il parle ainsi des styles cognitifs qui tendent à une telle hégémonie :

> « On ne pourrait attribuer une qualité supérieure [à certains styles cognitifs] que si l'on adoptait arbitrairement les lignes d'évaluation de l'un d'entre eux, pour ensuite appliquer ces critères aux styles alternatifs. Bien entendu, le procédé garantirait le triomphe du mode de connaissance ayant été privilégié, c'est-à-dire, de celui qui a l'aval du pouvoir, et qui n'est pas nécessairement le meilleur. »[490]

Ce qui mène à la déification de la médecine contemporaine, c'est le « jugement de vérité » et « critère de réalité » qu'elle décrit et impose aux sujets comme la *fausse conscience* d'un « bien-être individuel » et d'une « santé sexuelle », et qui s'articule comme argument légitimateur d'une « universalité » identifiée aux droits humains reconnus par ce jugement de vérité et de réalité scientifique. C'est ainsi que la médecine est déifiée.

En termes épistémologiques, une critique esthétique de l'art envers la déification de la science est une critique envers l'ethnocentrisme épistémologique de cette science face à tant d'autres styles épistémologiques existants au sein de la société, et plus encore, de la déification qui se produit lorsque la science renonce à l'impératif catégorique esthétique qui caractérise toute pensée prométhéenne esthétique, de « *renverser tous les rapports dans lesquels* [la corporalité d'affirmation subjective] *est un être abaissé, asservi, abandonné, méprisé* »[491]. Or dans le contexte socio-historique étudié par Bozon et qui nous intéresse ici, le seul sujet poïétisateur des normes reste l'expert et le spécialiste connaissant les outils de la méthode scientifique. Dans ce contexte, les outils de la science ont fait l'objet d'une certaine démocratisation de la reproduction des normes avalisées par cette science, sans devenir des sujets critiques pour autant. Car ce n'est pas la massification des connaissances produites par la science qui libère le sujet – rationnellement ou corporellement – mais bien la massification ou l'enculturation d'une manière esthétique de produire de la connaissance légitime : celle de la science rationaliste,e positiviste et abstractionniste.

La déification de la science devient donc une déification de la méthode scientifique et de l'« expert en la matière », qui se traduit par une désappropriation du sujet réputé « non expert », c'est-à-dire du sujet humain et social, du commun des mortels, comme si en matière de connaissance sur le corps, le savoir légitime ne

---

[490] Vásquez Rocca, 2006 : dans la revue électronique Observaciones filosóficas, visitée le 10 septembre de 2010 :
http://www.observacionesfilosoficas.net/download/feyerabendabril.pdf

[491] Adaptation de la citation de Marx, 1844/1964 : 230.

pouvait être acquis qu'avec la méthode scientifique. Dans la mesure où les sociétés de la modernité tardive considèrent la science rationaliste comme la référence légitime et suprême de production de connaissance sur le corps, on peut affirmer que ces sociétés ont atteint un certain niveau de déification, sans doute comparable à celui qu'avait atteint la religion, dont la pensée prométhéenne de Marx critiquait l'hégémonie aliénant la volonté cognitive du sujet (et qui continue dans certains contextes socio-historiques actuels à enculturer et décorporaliser le sujet social). Ainsi, on peut dire que la science, comme l'avait fait la religion en son temps, a fini par céder à la sédentarisation épistémologique en tant qu'hégémonie de la vérité, et par se déifier comme style cognitif d'un « jugement de vérité » au sein de la société de la modernité tardive.

Face à cette déification et cette légitimité sociale des sciences en tant que source de connaissance sur le corps, l'esthétique de l'art biocritique propose une attitude de contradiction et de négation esthétique vis-à-vis de ces formes légitimées de production de connaissance, afin d'établir avec elles un lien de contradiction esthétique, grâce à une réflexivité critique remettant en cause toute déification ou sédentarisation épistémologique :

> *« La contradiction est une catégorie de réflexion, la confrontation entre chose et concept au sein de la pensée. La dialectique négative, en tant que procédé, signifie penser en contradiction et de manière autocritique vis-à-vis de la contradiction auparavant ressentie dans la chose. ...Une telle dialectique [et]... son mouvement ne tend pas à l'identité [...] elle se méfie au contraire de ce qui est identique. »*[492]

Par conséquent ce n'est pas la transmission de connaissances scientifiques ou l'enseignement des méthodes scientifiques qui constitue une forme épistémologique permettant l'autonomie ou la participation autopoïétique du sujet, mais sa capacité à « se méfier » de ce qui l'identifie ou le rend identique, et bien évidemment sa capacité à contredire, à critiquer et à faire l'autocritique de sa critique.

Déconstruction esthétique du Prométhée de Marx. Pour l'esthétique de tout art critique (inclut l'art biocritique) et criticisme esthétique, déconstruire la potentialité esthétique d'un criticisme implique de le déconstruire en tant que mouvement esthétique de la dialectique négative entre actions critiques et autocritiques. Pour ce faire, on utilisera la Méthode de déconstruction esthétique découlant de la théorie esthétique de Theodor Adorno, qui permet également de déconstruire la potentialité esthétique des corporalités abjectes, de l'*art biocritique* et en générale de tout d'action du sujet social ou style cognitif quelconque qu'on considère potentialement d'esthétique biocritique. Or déconstruire ainsi la potentialité esthétique d'un criticisme à l'aide de cette méthode implique la reconnaissance du fait que ce criticisme conçu comme un paradigme de critique, voire comme un paradigme de sujet esthétique, répond – au moins dans son modèle théorique épistémologique – aux trois capacités/besoins esthétiques de l'art critique :

---

[492] Adorno, (1966)/2005 : 141.

1) capacité à établir des liens de contradiction, de négation et de tension esthétique vis-à-vis de : « a) *ce que* critiquent l'action biocritique ou le biocriticisme; b) ce *avec quoi* l'action ou style cognitif biocritique critique ; c) la position *à partir de laquelle* l'action ou style cognitif biocritique critique ; d) ce qui critique la même chose que l'action ou style cognitif critique (les autres criticismes) ; et e) ce qui sur un plan structurel *contribue à la (re)production de la sédentarisation* épistémologique que l'action ou style cognitif biocritique critique ;

2) capacité/besoin esthétique de l'action ou style cognitif biocritique à reconnaître du point de vue du matérialisme historique l'historicité de ce qui le lie aux points a, b, c, d, et/ou e ; et

3) capacité/besoin esthétique de de l'action ou style cognitif biocritique à générer un mouvement esthétique au sein des points a, b, c, d, et/ou e.

Or tandis que l'art biocritique en général exprime toutes ces capacités à différents moments esthétiques afin de se revitaliser en tant que mouvement esthétique de dialectique négative entre actions critiques et autocritiques, le mouvement de la Méthode scientifique matérialiste et du Prométhée de Marx n'expriment de capacités biocritiques que dans le lien de la science avec les points *a* et *e*, et éventuellement avec le point *d*, mais pas avec les points *b* et *c*.

On observe que malgré les aspects androcentrique, binaire, hétérosexuelle et anthropocentrique du matérialisme historique de Marx dans sa critique à la Religion, le prométhée marxiste et l'*esthétique biocritique* (découlé de la Théorie esthétique d'Adorno), ont en commun un contenu « émancipateur » qui définit leurs liens de contradiction esthétique vis-à-vis de toute sédentarisation épistémologique permettant que l'être humain soit « *abaissé, asservi, abandonné, méprisé* ». Même si l'émancipation chez l'art biocritique a un sens plus large que le sens antrophocentrique de l'émancipation humaine.

En résumé, selon ce qu'on a réfléchi jusqu'ici, le matérialisme historique ou Prométhée du jeune Marx est une théorie qui montre effectivement la capacité à établir des liens de contradiction, de négation et de tension esthétique vis-à-vis de :

a) *ce que* critique : « […] *tous les rapports dans lesquels l'homme est un être abaissé, asservi, abandonné, méprisé.* »[493] ;

d) ce qui critique la même chose que l'action ou style cognitif critique : autres criticismes envers la Religion ou à faveur d'une science séculaire ;

e) et de « ce qui sur un plan structurel *contribue à la (ré) production de la sédentarisation* épistémologique que l'action ou style cognitif biocritique critique : les Religions, les églises en tant qu'institutions sociales ».

Cependant, le matérialisme historique ou Prométhée du jeune Marx ne montre pas effectivement la capacité à établir des liens de contradiction, de négation et de tension esthétique vis-à-vis de :

b) « ce *avec quoi* le matérialisme historique critique » et de (*c*) « la position *à partir de laquelle* l'action du matérialisme historique de la science critique » : le paradigme rationaliste et abstractionniste aussi positiviste de la science moderne occidentale ; le paradigme de la pensée binaire ou de la hiérarchie hétérosexuelle ; et le paradigme anthropocentrique ou de la bestialité corporelle puis aussi la continuité paradigmatique comme le sens « positive » du mouvement historique. Tout celle car on a vus que le moment scientifique du matérialiste historique moderne (rationaliste/abstractionniste de la connaissance scientifique), malgré son pouvoir sécularisatrice, ne questione pas une épistémologie anthropocentrique, androcentrique dans la science moderne occidentale et les rapports de la production de connaissance scientifique avec les paradigmes phallocentriques en tant que *« rapports dans*

[493] Marx, 1841 *in* Hinkelammert, 2005 : 20.

> *lesquels l'homme est un être abaissé, asservi, abandonné, méprisé.* »[494]. Tout celle même si on considère que le concept d'homme chez Marx à un sens d' « Être humain ». Mais aussi, parce que le *moment scientifique* du matérialiste historique *moderne* est expression de la dynamique poïétique de « continuité paradigmatique » (Kuhn, 1962/2007 : 71) et sédentarisation epistemologiqu au phallocentrisme de la science moderne, socialise dans le sujet social en tant que connaissance legitime moderne déifiée comme la source de la « vérité absolut».

Déuxièment le matérialisme historique ou Prométhée du jeune Marx montre effectivement capacité à la reconnaissance matérielle-historique de « a », « d » et « e » mais pas de « b » et « c ».

Capacité du Prométhée de Marx à établir des liens de tension esthétique. Dans son interprétation esthétique du matérialisme historique en rapport au Prométhée de Marx, Hinkelammert affirme : « Aucun Prométhée antérieur n'avait affronté les dieux sur terre »[495]. Selon le mythe original de Prométhée dans la mythologie grecque, celui-ci était un Titan, fils de Japet et de Thémis, connu pour avoir dérobé le feu de Zeus afin de le donner aux mortels.

> « C'est avec le feu que commence l'essor de la civilisation. Voilà pourquoi Prométhée est vénéré comme le dieu de la production, de l'artisanat et de l'essor de la civilisation en général (…) Ce Prométhée, [dit Hinkelammert] donnera par la suite naissance à l'imaginaire prométhéen à partir de la Renaissance (…)[496]. Mais l'aspect le plus important du Prométhée de Marx est qu'il est présenté comme un rebelle se révoltant contre les dieux, jusqu'à ce qu'il « cesse d'être un dieu pour se transformer en homme »[497].

Dès lors, Prométhée devient le symbole de la rébellion humaine corporalisée, étant donné qu'il s'agit d'une révolte au nom de l'émancipation poïétique du sujet social, poïétisée par le sujet social lui-même. Cela représente donc chez Marx une poïétique sécularisée de l'émancipation du sujet humain poïétisée par le sujet humain lui-même.

Selon le mythe grec, Prométhée dérobe le feu qui est également le symbole de la création, prérogative exclusive des dieux grecs, afin de l'offrir aux hommes. L'acte de voler les dieux est avant tout représentatif d'une capacité créatrice qui implique une grande audace, dans la mesure où il s'agit d'une révolte contre l'autorité représentée par les dieux ; c'est par conséquent un acte qui exige un grand courage de la part du sujet exécutant, afin d'oser remettre en cause tout ce qui représente l'exclusivité créatrice jusqu'alors placée dans des mains supérieures, étrangères au sujet humain. Par ailleurs, le fait que le feu dérobé aux dieux soit ainsi offert aux humains suppose au préalable que ces derniers, en tant que sujet sociaux, soient incapables de se le procurer par eux-mêmes, sans que l'on sache vraiment pourquoi. Face à ces éléments, l'interprétation marxiste – ou plutôt celle du matérialisme historique marxiste – de ce mythe considère que le sujet humain est en mesure de s'approprier poïétiquement cette capacité créatrice grâce à la raison

---

[494] Marx, 1841 *in* Hinkelammert, 2005 : 20.
[495] Hinkelammert, *in* Pasos mars-avril 2005 : 20.
[496] *Ibid.*
[497] *Ibid.*

sécularisée et à la méthode matérialiste et scientifique ; mais il l'estime néanmoins socialement incapable de s'approprier ce pouvoir créateur en raison de l'aliénation métaphysique des dieux du ciel et de la terre.

De son côté, l'esthétique de l'art biocritique reconnaît également cette capacité créatrice du sujet humain, tout en mettant l'accent sur la capacité et les besoins poïético-cognitifs de la corporalité esthétique du sujet face à la capacité cognitive abstraite de la raison. Ainsi la pensée prométhéenne marxiste implique-t-elle un acte de courage et d'audace, celui d'humaniser les capacités des dieux ; de son côté, l'art biocritique pousse le mouvement esthétique du phallocentrisme épistémologiquement sedentarisé jusqu'aux ultimes conséquences de la contradiction esthétique vis-à-vis du biopouvoir, en corporalisant la capacité créative ou poïético-cognitive du sujet précisément grâce aux qualités épistémologiques dénigrées par ce même biopouvoir : je me réfère ici à la corporalité d'affirmation subjective potentiellement esthétique du sujet humain, considérée abjecte par la culture phallocentrique ; mais aussi aux autres formes de production de connaissance - aussi considérées abjectes - pratiquées par des autres êtres vivants : les animaux, la nature, le cosmos, etc.

Le cadeau du feu que Prométhée fait aux mortels pourrait être interprété comme la *déification* de la capacité cognitive subjective du sujet humain, mais ce n'est pas l'humanisation – avec ses caractéristiques – qui est en jeu avec le Prométhée de Marx, et ce ne sont pas les caractéristiques des humains qui se perdent en recevant le cadeau du feu en tant que don de la création cognitive. En effet, malgré le cadeau de Prométhée marxiste, les dieux ont resté immortels chez la pensée moderne ; ce qui change, c'est que les humains sont désormais *capables de créer*. C'est pourquoi je dis que la création cognitive s'humanise, de même que la conscience de soi-même qui est, dans la pensée prométhéenne du matérialisme historique de Marx, l'essence suprême de « l'homme » en tant que (on interprètes ici) « l'humanité ».

On peut reconnaître dans le Prométhée (matérialisme historique) de Marx une certaine esthétique renvoyant, dans le vol du feu aux dieux, à une *intention esthétique*, l'intention d'humaniser la création cognitive : afin que le sujet humain soit conscient de sa création et qu'il soit capable de « renverser » toute relation asservissante et reconnue comme telle par cette auto-conscience. Avec son Prométhée, Marx ne se contente pas d'humaniser la création de la connaissance en sécularisant la méthode de ce processus de production à l'aide du matérialisme historique en tant que méthode scientifique : il redonne également à « l'homme » la faculté de produire de la connaissance en tant que jugement de vérité et critère de réalité, dans un contexte d'hégémonie de la Religion. Toutefois Marx met en place une aliénation potentielle de la méthode matérialiste lorsqu'il veut en faire l'émancipatrice absolue du sujet humain : le Prométhée de Marx (la science du matérialisme historique), en plus d'être un dieu, offre aux sujets la capacité de créer de la connaissance et de s'en approprier cognitivement, donnant ainsi à cette méthode une aura de divinité suprême permettant, comme dans le mythe grec, de dérober le feu aux dieux et de l'offrir aux hommes. En analogie avec le mythe, la méthode matérialiste « dérobe » la légitimité de la production de connaissance scientifique à la méthode métaphysique jusqu'alors hégémonique de la Religion, par le biais de la sécularisation de cette méthode qui permet aux hommes de

devenir créateurs de connaissance (scientifiques), se constituant ainsi en une science sécularisée et en un instrument d'émancipation humaine par rapport à l'hégémonie de la Religion, certes, mais pas nécessairement par rapport à sa propre hégémonie (qui reste anthropocentrique, androcentrique, binaire et hétérosexuelle et deviens aussi rationaliste et abstractionniste de la connaissance).

Car bien que le Prométhée de Marx représente aussi le sujet humain, on ne peut pas dire que n'importe quel sujet humain soit en mesure de devenir un poïétisateur de la connaissance scientifique sécularisée : en effet, aux yeux de la science moderne séculaire, seul l'« expert » est habilité à assumer ce rôle. Lorsque Marx prône la méthode scientifique en tant que méthode émancipatrice par le biais de la sécularisation de la production de connaissance, il fait miroiter la promesse d'un *idéal-type de sujet* émancipé grâce à la raison organisée par le matérialisme historique en tant que méthode scientifique. La poïétique émancipatrice suggérée par Marx est une poïétique de connaissance structurée qui ne peut être exercée que par « des hommes de science », et non par le commun des mortels. Il s'agit par ailleurs de la divinisation de l'*idéal-type* d'un sujet libéré par la science qui est elle-même une déification de cette formule de contradiction émancipatrice, initialement humanisante, mais par la suite devenue « pseudo-humanisante » de l'humain, ce qu'Adorno désigne sous le terme de *fausse conscience* « malveillante » du sujet moderne socialisé et identifié à cette nouvelle culture poïétique séculaire, qui a fini par déifie à son tour le jugement de vérité de la science. Reprenons ce cite d'Adorno que résume de façon précieuse l'idée:

> « À l'ontologie de la fausse conscience appartient également l'attitude de la bourgeoisie qui, ayant dompté l'esprit autant qu'elle l'a libéré, malveillante même avec elle-même, accepte et tire de l'esprit précisément ce qu'elle ne peut réellement croire qu'il est. »[498]

En effet, rien n'est plus aisé que de trouver une multitude de Prométhées modernes défendant la vérité scientifique sans jamais la remettre en question, abaissant, asservissant, abandonnant, et méprisant toute connaissance non avalisée par la science ou le matérialisme historique, et ce tout simplement parce que toute critique tend naturellement à la sédentarisation. Voilà pourquoi l'esthétique biocritique défend l'idée dont la biocritique doit non seulement s'humaniser en critiquant, mais aussi et surtout s'émanciper en faisant sa propre autocritique. Voilà la dialectique esthético-nihiliste du mouvement esthétique chez l'art biocritique.

Ainsi, le criticisme esthétique de l'*art biocritique* considère-t-elle l'existence d'un sujet aliéné par la science, dans la mesure où certains sujets humains détenteurs du savoir et experts de la méthode et de la production de la connaissance scientifique sont chargés d'offrir cette connaissance aux sujets non-experts afin de leur permettre de s'émanciper. Dès lors, les experts font figure de Prométhées, et le pouvoir de la production de connaissance scientifique reste concentré dans les mains d'un petit groupe de sujets humains, ces experts, dont la nouvelle idéologie est cette chose appelée science, et que la modernité a contribué à déifier, corrompant ainsi les intentions prométhéennes de ses origines. Une conséquence

[498] Adorno, 1970/2004: 32.

de la modernité dont Marx n'allait pas être témoin, ce qui peut expliquer sa foi inébranlable dans la science sécularisée et sécularisatrice.

La déification des formes de création de connaissance, et plus particulièrement la divinisation des pensées prométhéennes qui dans un premier temps avaient permis d'humaniser la poïésis cognitive du sujet social avant de tendre à la déshumaniser, est qualifiée par Hinkelammert de *déification*, et s'apparente à ce que Marx – reprenant le concept de Feuerbach – qualifie d'*aliénation*, un concept étroitement lié à ce que Kuhn, en référence à la production de connaissance au sein de la science, désigne sous le terme de *science normale*. La déification épistémologique est un degré élevé de ce que l'esthétique (bio)critique reconnaît comme la sédentarisation épistémologique menaçant toute pensée prométhéenne. Et c'est contre cette sédentarisation poïético-épistémologique ou poïético-cognitive que l'*art biocritique* se rebelle, aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur, car il reconnaît également sa propre tendance sédentarisatrice.

En termes de l'esthétique biocritique, la production de connaissance d'esthétique critique (inclut celle biocritique comme celle de l'*art de témoignages des corporalités abjectes*) établis de liens de tension, négation et contradiction esthéques non seulement avec le biopouvoir, mais aussi avec toute pensée qui après avoir été critique vis-à-vis d'une forme de biopouvoir a fini par devenir elle-même une autre forme de biopouvoir. Or l'une de ces formes de pensée prométhéenne devenue un joug déshumanisant n'est autre que la science (et en part le matérialisme historique) en tant que méthode émancipatrice déifiée par la modernité. De sorte que l'on est en droit de se demander dans quelle mesure la méthode scientifique du matérialisme historique de Marx – qui suppose l'affirmation du sujet humain en tant qu'essence suprême du sujet humain – n'a-t-elle pas cédé, dans sa critique en tant que pensée prométhéenne, à une tendance épistémologique déshumanisante.

Tension esthétique entre androcentrisme et anthropocentrisme chez le Prométhée de Marx. *Est-ce que le matérialisme historique de Marx n'a-t-il pas cédé à une tendance épistémologique déshumanisante ?* Pour répondre à cette question, il convient de reprendre la citation mentionnée au début de cet essai afin d'analyser la forme épistémologique – et j'ajouterais poïético-cognitive – à laquelle croit Marx en tant que vecteur d'émancipation du sujet humain. Dans sa critique de la religion, Marx écrit :

> « Il est en effet bien plus facile de trouver par l'analyse, le contenu, le noyau terrestre des conceptions nuageuses des religions, que de faire voir par une voie inverse comment les conditions de la vie réelle revêtent peu à peu une forme éthérée. C'est là la seule méthode matérialiste, par conséquent scientifique »[499].

Cette affirmation synthétise deux préceptes qu'on trouve de base de la science et de la philosophie marxiste de l'histoire, qui en termes de production de connaissance peuvent être décrits de la manière suivante :

[499] Marx K., 1867/1966 : 303, note 4.

Premièrement, les liens que le sujet établit avec la nature et avec d'autres sujets sont des liens matériels, par conséquent la production de connaissance chez le sujet est le fruit d'une relation matérielle et non pas métaphysique. L'*esthétique biocritique* traduit cet aspect épistémologique dans la corporalité du sujet humain et la synthétise comme une qualité poïético-cognitive de ce dernier. Cela revient à reconnaître l'appropriation poïético-cognitive – rationnelle, corporelle et réflexive – du sujet humain en tant que *poïétisateur* de la connaissance et non pas seulement en tant qu'*articulateur* ou *reproducteur* de cette connaissance. Dans cette citation de Marx, la sécularisation de la production scientifique de connaissance est liée à une appropriation épistémologico-scientifique qui peut être interprétée comme une appropriation poïético-cognitive du sujet humain lorsque l'émancipation épistémologique de la science est liée à l'émancipation poïético-cognitive du sujet humain, de sorte que l'on puisse interpréter l'impératif catégorique de Marx de la manière suivante :

> « Renverser le rapport avec la production de connaissance scientifique aliénée par la science elle-même, rapport dans lequel le sujet est abaissé, asservi, abandonné, méprisé en tant que poïétisateur cognitif et enculturé en tant qu'articulateur du paradigme du biopouvoir, sa capacité et ses besoins esthétiques étant dominés par l'ethnocentrisme épistémologique de la science ».[500]

La deuxième affirmation du matérialisme scientifique est que les sujets humains génèrent des échanges de biens matériels afin de satisfaire leurs besoins matériels. Voilà ce que Marx considère comme la production sociale de la vie chez le sujet humain et que l'on pourrait résumer en une seule expression : capacités et besoins poïético-cognitifs. Le matérialisme historique de Marx se limite donc à attribuer au sujet humain la capacité de poïétiser la connaissance scientifique, tout en affirmant qu'il a besoin de cette dialectique matérialiste pour entrer en relation avec la nature et avec les autres sujets afin de satisfaire ses besoins matériels qui sont en principe des besoins physiques. Le sujet est donc un *sujet corporel avec des besoins*, avec une capacité et des besoins poïético-cognitifs. Malgré la déification du matérialisme historique chez la science le matérialisme historique et pas nécessairement scientifique reste potentiellement esthétique et l'esthétique biocritique le reconnais ; en fait, elle le reconnait en tant que une des *trois besoins esthétiques de l'art biocritique*[501] et de tout action et style cognitif qui se présume d'esthétique biocritique.

Toutefois, Marx privilégie en tant que capacité cognitive émancipatrice du sujet humain la capacité épistémologique, autrement dit il défend la capacité émancipatrice du matérialisme historique chez la méthode scientifique par

---

[500] Adaptation reprenant les termes de la citation de Marx.

[501] Rappelons nous que les trois besoins esthétiques de l'art biocritique (aussi considérées comme capacités esthétiques) sont : 1º) capacité/besoin esthétique de l'art d'établir des liens de contradiction, de tension et de négation esthétiques entre l'art et : *a) ce qu'il* critique ; *b) ce avec quoi* il critique ; *c) la position à partir de laquelle* il critique (on parle ici d'une dialectique négative entre actions critiques et autocritiques qui reflète l'attitude nihiliste de l'art critique) ; et *d) ce qui critique la même chose* que lui ; 2º) capacité/besoin esthétique de l'art à reconnaître du point de vue du matérialisme historique l'historicité de *ce qu'il* critique, ce *avec quoi* il critique, *la position à partir de laquelle* il critique et de *ce qui critique la même chose* que lui ; et 3º) capacité/besoin esthétique de l'art à générer un *mouvement esthétique* entre les capacités évoquées précédemment et tout autre élément.

rapport à la poïétique cognitive aliénée par la religion, mais ce faisant il ne prend pas en compte la capacité poïético-cognitive esthétique du sujet, et met uniquement l'accent sur la forme émancipatrice structurée avec sa méthode. Dans une certaine méssure, la pensée prométhéenne du jeune Marx prône une sécularisation de la poïésis de la connaissance en suggérant une méthode matérialiste historique qui part de la vie réelle afin de

> « faire voir par une voie inverse comment les conditions de la vie réelle revêtent peu à peu une forme éthérée. C'est là la seule méthode matérialiste, par conséquent scientifique »[502].

Marx illustre le moment historique d'un Prométhée moderne qui se sécularise et s'émancipe ainsi de tous les dieux. Toutefois est-ce que le matérialisme scientifique n'a pas fini t'il par être déifié en tant que paradigme constructionniste ? en tant qu'un matérialisme historique scientifique qui interprète la réalité comme une construction sociale, un devenir poïétique abstrait dont le sujet social ne peut s'approprier en sa qualité de non-expert de la méthode scientifique ? Malgré tout, le Prométhée de Marx est poténtiallement esthétiquement biocritique car il se révolte face aux dieux du ciel et de la terre, il est une forme de pensée rebelle *contre* tout dieu qui ne reconnaîtrait pas « le sujet humain en tant qu'essence suprême du sujet humain » :

> « La philosophie ne s'en cache pas. Elle fait sienne la profession de foi de Prométhée: En un mot, j'ai de la haine pour tous les dieux! »[503]

***Tension epistémologique entre sédentarisation esthétique et déification de la science*.** Par exemple, la principale différence entre la poïétique d'une critique humanisante chez Marx et la poïétique d'une œuvre d'art critique pour Adorno réside dans le fait qu'Adorno, lorsqu'il poïétisait sa théorie critique, était déjà témoin des conséquences de la modernité et du règne de la raison moderne (déification de la science, de la rationalité, réification du sujet, etc.), ce qui explique sans doute que sa perspective poïétique de la critique émancipatrice de l'art (sans pour autant négliger la potentialité esthétique du criticisme exercé par la science avant qu'elle ne se sédentarise épistémologiquement aux paradigmes rationaliste, abstractionniste et andro et anthropocentriste) ait souligné l'importance de la dialectique critique de l'art non seulement vis-à-vis du monde extérieur, mais aussi à l'intérieur du criticisme esthétique, afin d'émanciper la pensée, la science, l'art (et tout autre critique exercée par un individu ou un style cognitif) de la sédentarisation poïétique, équivalente à la sédentarisation épistémologique de la science.

Pour sa part, Marx n'ayant pas été témoin de la *déification* de sa méthode scientifique, la citation que nous avons analysée se focalise plus spécifiquement sur la forme poïétique émancipatrice de cette méthode du matérialisme historique, en tant que pensée critique essentiellement basée sur un mouvement dialectico-critique s'opposant à toute déification au sein du monde réel afin d'émanciper le sujet humain en sécularisant la production de connaissance grâce à la science ; néanmoins, à travers la méthode scientifique du matérialisme historique, Marx

---

[502] Marx K., 1867/1966 : 303, cité par Hinkelammert, *in* Pasos mars-avril 2005 : 8-9.
[503] Différence de la philosophie de la nature chez Démocrite et Épicure (Marx, 1841, thèse de doctorat).

n'articule pas de mouvement émancipateur de la science elle-même face au risque de sa propre *déification*. Néanmoins, l'art critique (y compris l'*art biocritique*) présente un certain nombre de points communs avec l'éthique marxiste et le matérialisme dialectique de Marx dans la mesure où il considère comme l'une des capacités de tout criticisme esthétique la reconnaissance du point de vue du matérialisme historique des points a, b, c, d et e. Nous allons maintenant déconstruire la potentialité esthétique du Prométhée de Marx à travers sa capacité à satisfaire les trois besoins esthétiques de tout criticisme esthétique, particulièrement dans ses liens avec les points a, b et c, c'est-à-dire les aspects liés à la méthode scientifique du matérialisme historique.

Capacité du Prométhée de Marx à générer un mouvement esthétique (chez *a) ce qu'il critique ; b) ce avec quoi il critique ; c) la position à partir de laquelle il critique ; et chez e) ce qui sur un plan structurel contribue à la (re)production de la sédentarisation* épistémologique qu'il critique). La *dialectique négative* et la *contradiction esthétique* en tant que loi de mouvement de tout art d'esthétique (bio)critique est bien illustrée dans les citations puisées de la Théorie esthétique d'Adorno, qui nous invitent à penser l'émancipation de l'art critique de la théorie adornienne en analogie avec l'émancipation épistémologique d'autres pensées critiques ou poïésis critiques, telles que la pensée prométhéenne de Marx. À ce sujet, Adorno a écrit :

> « L'œuvre [d'art] est apparentée au monde grâce au principe qui l'oppose à celui-ci, et par lequel l'esprit a modelé le monde lui-même »[504].

Dans cette citation, Adorno situe l'art en opposition à l'*identification*, et souligne que la tâche de son *travail critique* est de se distinguer et de s'émanciper de tout esprit *identificateur*. Marx s'appuie sur une esthétique similaire lorsque, dans sa critique de la religion, il écrit :

> « L'homme est pour l'homme l'être suprême, ce qui aboutit à l'impératif catégorique de renverser tous les rapports dans lesquels l'homme est un être abaissé, asservi, abandonné, méprisé ».[505]

La contradiction esthétique est une loi de mouvement constant, qui au sein de tout art critique caractérise les liens de cet art vis-à-vis de ce qui l'identifie de l'extérieur, mais aussi de son identification en tant qu'art et de l'identification de sa critique, ce que l'*art biocritique* définit comme le fait « de s'opposer à la propre sédentarisation épistémologique ». Cela dit, l'*art biocritique*, comme tout art critique, reconnaît également dans la méthode scientifique du matériallsime historique une forme légitime d'autocritique structurée, mais il ne la considère pas comme la forme suprême d'émancipation du sujet humain, et encore moins dans un contexte socio-historique où la méthode scientifique et la science en général sont producteurs et articulateurs du paradigme d'un biopouvoir véhiculant une fausse conscience chez le sujet social.

---

[504] Adorno, 1970/2004 : 17.
[505] Marx, 1844/1964 : 230.

De même que Marx affirme que l'humain est l'être suprême pour l'humain, Adorno affirme – en substance – que mouvement esthétique est l'essence suprême de l'art critique ; cela signifie, poïétiquement parlant, qu'une pensée critique acquiert un caractère esthétique dès lors qu'elle poïétise sa contradiction esthétique en tant que loi de mouvement et essence suprême de cette même contradiction esthétique. Car l'esthétique de la pensée et l'art (bio)critique s'opposent à toute sédentarisation de forme et de contenu du travail critique en soi. Dans cette perspective, les pensées critiques telles que celle qu'analyse Hinkelammert (2005) lorsqu'il évoque la poïésis de la pensée prométhéenne de Marx, reconnaissent l'importance de la contradiction esthétique en tant que besoin d'autocritique ou de mutation poïético-épistémologique de tout travail critique. Hinkelammert semble également reconnaître ce besoin d'autocritique dans la pensée prométhéenne de Marx, lorsqu'il affirme :

> « L'éthique que (…) prône Marx est une éthique de transformation et de changement (…) C'est un appel à renverser toute loi, toute institution abaissant, asservissant, abandonnant, et méprisant le sujet humain. »[506]

Dans cette optique, on pourrait qualifier d'esthétique n'importe quelle pensée prométhéenne et à l'inverse on pourrait qualifier de prométhéenne n'importe quelle pensée biocritique établissant un lien de contradiction avec ce qui déshumanise le sujet humain en tant qu'être suprême pour le sujet humain ; en revanche, une pensée *esthétiquement* (bio)critique prométhéenne se doit non seulement d'être critique mais aussi autocritique, dans la mesure où elle établit un lien de contradiction avec sa propre décomposition épistémologique ou poïétique, avec la perte de tension esthétique au sein de sa poïésis biocritique (voilà ce qu'est le nihilisme dans tout criticisme esthétique : le caractère mortel – de la forme ou du contenu – de toute critique esthétique). Cela dit, l'humanisation esthétique que représente le Prométhée de Marx n'est que l'une des formes esthétiques de criticisme qui en tant que biocriticisme esthétique humanisant doit également être capable de répondre aux trois besoins esthétiques de tout art critique ou criticisme esthétique (contradiction, reconnaissance matériel historique et mouvement esthétique). De sorte que l'on pourrait qualifier d'« esthétique » une pensée biocritique prométhéenne qui en plus de poïétiser des critiques envers l'identification ou la sédentarisation épistémologique et cognitive du sujet social, « renverserait », c'est-à-dire « critiquerait » les liens épistémologiques qui l'identifient ou la sédentarise en tant que style cognitif dans son propre travail critique.

Dans cette perspective, l'exercice (bio)critique esthétique est conçu comme une dialectique négative entre actions critiques et autocritiques (contradiction-négation esthétique) au sein de la loi de mouvement de tout art (bio)critique ou (bio)criticisme esthétique, que l'on retrouve dans différentes pensées (bio)critiques et prométhéennes.

Dans cette perspective, nous nous poserons désormais la question suivante concernant la pensée prométhéenne marxiste : Dans quelle mesure la philosophie éthique de Marx reconnaît-elle l'autocritique épistémologique en tant que forme

[506] Hinkelammert, *in* Pasos mars-avril 2005 : 20.

d'auto-émancipation épistémologique de son travail critique ? Une question que l'on pourrait aussi bien se poser à n'importe quelle autre pensée critique et/ou prométhéenne ou d'autres styles cognitifs ayant, pour la plupart, du mal à s'émanciper ou à se rebeller contre la sédentarisation épistémologique, comme c'est notamment le cas de la science occidentale, dont le fonctionnement tend à produire de longue périodes de ce que Kuhn qualifie de « science normale » (Kuhn 1963).

Il n'en va pas de même avec l'art (bio)critique, style cognitif dont la loi de mouvement implique une émancipation vis-à-vis des états de la « science normale » – c'est-à-dire des états sédentarisateurs et identificateurs du travail critique de l'art – à travers l'autocritique, avant que sa capacité critique ne relâche sa tension esthétique, autrement dit, avant que la contradiction esthétique vis-à-vis de toute poïétique – interne ou externe – qu'elle identifie, ne finisse par l'identifier à son tour ; ou dans le cas de la science, avant que tout ce qui tend à la sédentariser épistémologiquement ne finisse par la sédentariser complètement. C'est pourquoi l'on dit que l'art est visionnaire, parce qu'il cherche les mutations poïétiques aussi bien en lui-même que dans le contexte socio-historique, parce que sa loi de mouvement en tant qu'intention esthétique appliquée à la science serais équivalente à l'intention de poïétiser ce que Kuhn qualifie épistémologiquement de « révolution scientifique ».

Il est par ailleurs intéressant de constater que bien souvent, les criticismes esthétiques prométhéens acquièrent leur esthéticité critique d'autoémancipation nihiliste grâce à la poïésis de nouvelles critiques – poïétisées notamment par d'autres styles cognitifs différents de celui d'« origine » – qui, bien qu'elles critiquent la même identification ou déshumanisation dans un contexte socio-historique comparable, et bien que leurs critiques s'appuient sur la même structure de base de contradiction esthétique, n'en établissent pas moins un lien semblable à celui d'une « *œuvre d'art* […] *ennemie mortelle de l'autre* ».[507]

En ce qui concerne la pensée prométhéenne de Marx, on peut observer que la critique de Marx elle-même opère une transition vers l'autocritique de sa propre contradiction esthétique vis-à-vis de la religion lorsqu'elle glisse d'une contradiction entre Prométhée-homme et Prométhée-dieu en tant que poïétisateurs de la connaissance, vers une contradiction entre méthode matérialiste scientifique et « méthodes » métaphysiques dans la production de connaissance, avant d'aborder la contradiction entre la méthode matérialiste scientifique et les « dieux de la terre » (État et marché), etc. Or s'il est vrai que chacune de ces mutations représente avant tout un enrichissement de sa pensée prométhéenne et une extension de ses critiques vis-à-vis des formes métaphysiques des dieux vers les formes terrestres aliénant le sujet humain et le déshumanisant, ces transformations reflètent également une autocritique au sein du travail critique de Marx.

Cela revient à dire que l'affirmation (androcentrique et anthropocentrique) de Marx selon laquelle « l'homme est l'être suprême pour l'homme » reflète

[507] Adorno, 1970/2004 : 55.

l'intention socio-esthétique de toute poïésis critique au sein de la pensée humaniste moderne visant à émanciper l'être humain à partir d'une reconnaissance historique-materialiste de sa production et de la connaissance, une intention sécularisatrice qui aura – tôt ou tard – besoin esthétique de faire son autocritique afin de s'émanciper d'elle-même, parce que les mutations socio-historiques du sujet déshumanisé l'exigeront, mais aussi parce qu'une pensée critique esthétique (biocritique ou prométhéenne) a tendance à la sédentarisation épistémologique qui en sens esthétique signifie la « continuité des dépendances historiques » de sa poïétique et ses poïésis critiques. Voilà la besoin esthético-nihiliste de l'art (moderne mais aussis de la modernité tardive) :

> « Le contenu de vérité des œuvres d'art fusionne avec leur contenu critique. C'est pourquoi elles se critiquent aussi mutuellement. C'est cela, et non pas la continuité historique de leurs dépendances, qui unit les œuvres d'art entre elles : « une œuvre d'art moderne est l'ennemie mortelle de l'autre »[508].

À ce propos, il convient ici de mentionner une citation de Marx où il reconnaît lui-même l'importance de l'autocritique en tant que vigilance épistémologique, en faisant référence à la pensée de Feuerbach sur l'auto-aliénation ; Marx y envisage l'autocritique comme une sorte de « dédoublement » épistémologique de la production de connaissance scientifique ; il affirme d'une manière locutive un besoin d'autocritique chez le réel socio-historique et d'une manière perlocutive en rapport au matérialisme historique théorique. Voici cette citation fort illustrative :

> « Feuerbach prend distance avec le fait de l'auto-aliénation religieuse, du dédoublement du monde en un monde religieux représenté et un monde effectif. Son travail se résume à ceci, résorber le monde religieux dans son fondement mondain. Mais il néglige que, une fois ce travail mené à bien, **l'essentiel reste encore à faire. L'essentiel, à savoir que le fondement humain se détache de soi-même et se fixe en royaume autonome** dans les nuages ne peut précisément être expliqué qu'à partir de l'auto-déchirement et de l'opposition à soi de ce fondement mondain. C'est celui-ci même qui doit d'abord être compris dans la contradiction et ensuite à travers la suppression de la contradiction révolutionnée en pratique. Par exemple, une fois révélée la famille terrestre comme le secret de la famille céleste, il faut alors que la première elle-même soit critiquée en théorie et renversée en pratique. »[509]

Dans un certain sens, la pensée prométhéenne de Marx est cohérente avec cette révolution épistémologique en tant qu'une pensée critique épistémologiquement révolutionnaire car elle envisage doucement l'autocritique du matérialisme historique lui même en termes d'être considéré un outil épistémologique pour « renverser » théoriquement/abstraitement les rapports asservissants des «êtres humains » reconnus dans le réel socio-historique, mais aussi et surtout parce quand il parle de « renverser » tous les rapports asservissants des êtres humains par la voie « *critiquée en théorie et renversée en pratique.* »[510], il parle aussi (de façon perlocutive) de « renverser » la théorie même ; c'est-à-dire, il parle de

---

[508] Adorno, 1970/2004 : 55.

[509] Marx K., 1845/consulté sur le site : http://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/45-feuer.htm#topp.

[510] Marx K., 1845/consulté sur le site : http://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/45-feuer.htm#topp.

renverser le matérialisme historique théorisé scientifiquement en tant que méthose rationaliste et abstractionniste de la connaissance séculaire/séuclarisatrice de la modernité, par le voie pratique. On trouve pas claire à qui corresponde ce pratique « contrerévolutionnaire » du « révolutionnaire », (à quel style cognitif, sujet social, etc.) mais on trouve que dans les sociétés modernes et de la modernité tardive, l'art prend l'estafette.

En effet, outre qu'il suggère une déification de la méthode scientifique en tant que « royaume autonome », on peut également déceler dans ce fragment de citation la suggestion voilée d'une attitude épistémologique ethnocentriste si on interprète le que d'un matérialisme historique scientifisée ; car, peut-être l'art d'esthétique critique est aussi une manifestation esthétique du matérialisme historique ou manifestation du moment de contrerévolution esthétique de ce dernier dont le matérialisme historique montre une attitude moins ethnocentriste par rapport à son expression de méthode scientifique, où la science serait reconnue comme un style cognitif parmi d'autres dans un contexte socio-historique donné, tant il est vrai que, comme l'affirmait Feyerabend, aucun style cognitif – qu'il s'agisse de la science, de l'art, de la religion, de la magie, etc. – ne peut prétendre à une quelconque supériorité intrinsèque par rapport aux autres styles cognitifs existants. Cette précaution permettrait d'éviter que certaines hégémonies épistémologiques n'aliènent les sujets ou ne s'auto-aliènent, et qu'elles ne soient déifiées.

Il faut néanmoins reconnaître que la poïétique de l'autocritique que Marx suggère d'appliquer à sa méthode et à toute pensée critique sécularisatrice – telle que celle de Feuerbach – est fondamentalement une poïétique de contradiction, ce qui coïncide avec l'esthétique de l'art critique dans la théorie esthétique d'Adorno.

En résumé, les étapes de la méthode d'émancipation évoquée dans les citations de Marx sont les suivantes : 1) reconnaissance du contexte socio-historique, 2) critique, 3) révolution. La reconnaissance de la déshumanisation ou de la divinisation d'un style cognitif ou d'une pensée prométhéenne est la reconnaissance du moment où la vie réelle a adopté ces formes divinisées d'émancipation, car c'est à ce moment-là que ces formes cessent d'être des formes d'émancipation : lorsqu'il n'y a plus de contradiction entre divinisation/défication et vie réelle, lorsque la vie réelle toute entière s'identifie à un idéal-type et que l'idéal-type prend vie. Dès lors, le Prométhée d'un idéal-type déifié ne s'humanise plus, il prend vie à travers la fausse conscience du sujet social.

Fonction esthétique du matérialisme historique dans l'art biocritique. En termes de l'esthétique biocritique, le matérialisme historique dans la déconstruction esthétique de l'art biocritique est une fonction esthétique du matérialisme historique et un moment esthétique de ce dernier envers tout risque de sédentarisation épistémologique de son moment scientifique dans la science moderne occidentale. Le matérialisme historique du Prométhée du jeune Marx décrit le mouvement esthétique qui naît de la confrontation entre classes sociales, l'opposition entre classes opprimées et dominantes étant le moteur du changement socio-historique ; selon ce modèle, l'affrontement d'intérêts matériels

incompatibles acquiert une potentialité esthétique dès lors que des groupes radicaux défavorisés matériellement ou symboliquement se révoltent et s'émancipent en tant que classe. Le Prométhée du jeune Marx symbolise une forme d'émancipation où le matérialisme historique scientifique théorisé est le premier pas de la libération/sécularitation du sujet socio-historique hétéronome d'abord vis-à-vis de la religion, puis du marché. L'esthétique *biocritique* bien qu'il critique la version du Prométhée de Marx sédentarisée épistémologiquement par le paradigme rationaliste, androcentrique et anthropocentrique, lui reconnait potentialité esthétique pour générer mouvement esthétique en tant qu'outil des actions biocritiques, dans la mesure où celui-ci de par son caractère abstractionniste peut satisfaire deux des besoins esthétiques de tout criticisme et art d'esthétique (bio)critique avec ce qu'Adorno qualifie d' « objectivité extra-esthétique » :

> « Adorno défend dans sa théorie esthétique une définition de l'art qui exige de celui qui se le propose – qu'il soit artiste ou non – la capacité de « se perdre dans l'art afin de le comprendre »[511], ; c'est-à-dire de vivre l'art et de participer à sa poïétique afin de pouvoir ensuite observer avec une objectivité extra-esthétique ses poïésis critiques]. »[512]

À savoir, la capacité et besoin esthétiques de l'art reconnaître du point de vue du matérialisme historique l'historicité de ses liens de contradiction, de tension et de négation esthétiques vis-à-vis de *a) ce qu'il* critique ; *b)* ce *avec quoi* il critique ; *c)* la position *à partir de laquelle* il critique ; *d) ce qui critique la même chos*e que lui (les autres criticismes) ; et/ou *e)* ce qui sur un plan structurel *contribue à la (re)production de la sédentarisation* épistémologique qu'il critique ; et la capacité et besoin esthétiques de l'art et tout style cognitif d'esthétique critique de générer un mouvement esthétique chez *a, b, c, d* et/ou *e.*

Pour l'esthétique de l'art biocritique, le moment esthétique du matérialisme historique – Prométhée du jeune Marx – au sein de la Méthode de déconstruction esthétique à l'aide de laquelle l'*art biocritique* se déconstruit d'une manière structurée, lui permet de faire son autocritique et de revitaliser – lorsque la forme structurée génère une tension esthétique vis-à-vis de l'action critique déconstruite – son propre mouvement esthétique ; c'est ainsi que le Prométhée de Marx acquiert, en tant qu'outil d'autocritique de l'art, la caractéristique de sciences de l'art en ce qui constitue un moment esthétique pour la science également, dans la mesure où cette utilisation esthétique lui permet de s'émanciper d'elle-même. Dans ce sens, l'art (bio)critique resignifie esthétiquement le matérialisme historique en tant que sciences de l'art. Cela ne signifie pas pour autant que l'art considère pas la déconstruction (ou autocritique) structurée à l'aide des outils théorico-conceptuels de la science comme étant la meilleure, et encore moins la seule forme d'autocritique lui permettant de se remettre en question esthétiquement et épistémologiquement.

---

[511] Adorno, 1970.

[512] Texte tiré de l'essai-conférence intitulé *Estética de lo ("personal") corporal en el Arte bioenergético y el feminismo radical de Monique Wittig. De corporalidades y otros co-poietizadores de la crítica estética al biopoder.* Conférence donnée dans le cadre du Congrès International *Genre et Société* : « Ce qui est personnel est politique », qui s'est tenu à Córdoba (Argentine) en mai 2012.

Pour sa part, et malgré l'anthropocentrisme et androcentrisme de la pensée marxiste, l'esthétique biocritique reconnait certaine potentialité esthétique biocritique dans la pensée du Prométhée de Marx, particulièrement car celle reconnait la capacité des sujets sociaux « de *renverser tous les rapports dans lesquels [ils soient abaissés, asservis, abandonnés et méprisés]* »[513]. Par exemple, l'esthétique de l'art biocritique établit des liens de contradiction esthétique vis-à-vis des styles cognitifs et des paradigmes qui enculturent la séquestration épistémologique de l'expérience et la décorporalisation, « amputant » ainsi symboliquement le sujet social, et vis-à-vis de tout

> « agencement du monde qui rabaisse les hommes en moyen de son sese conservare [autoconservation], ampute et menace leur vie en la reproduisant et en leur faisant accroire que le monde serait ainsi en vue de satisfaire leurs besoins (…) essence [qui] ne se laisse connaître que dans la contradiction existant entre l'être et ce qu'il affirme être »[514].

De son coté Hinkelammert interprète et reprend à son compte cette éthique esthétique marxiste :

> « Pour l'homme l'être suprême est l'homme ce qui aboutit à l'impératif catégorique de renverser tous les rapports dans lesquels l'homme est un être abaissé, asservi, abandonné, méprisé »[515]. Cette affirmation présuppose un autre jugement : je suis si tu es. [Voilà] l'éthique d'autoréalisation de l'être humain à travers l'affirmation de sa subjectivité. »[516]

L'interprétation et l'utilisation que fait Hinkelammert de « l'affirmation de la subjectivité du sujet » dans l'éthique de Marx est applicable aux conditions de la phase historique de la société contemporaine de la modernité tardive, au sein de laquelle on observe différents expressions biocritiques poïétisées témoignées par les sujets soxiaux et esthétisées par l'art biocritique.

En revanche, pour l'esthétique biocritique, un lien esthétique entre l'art biocritique et cette éthique marxiste reprise par Hinkelammert doit aboutir à la resignification esthétique de celle-ci, particulièrement la résiginification de ces aspects avec lesquels l'art biocritique considère que la pensée du Prométhée de Marx, même biocritique, participe du contexte socio-historique en tant que co-poïétisateur de la sédentarisation épistémologique du phallocentrisme occidental. Pour ce faire, l'esthétique biocritique critique les aspects androcentriques et anthropocentriques que le Prométhée de Marx, repris de Hinkelammert, font du phallocentrisme. Puis, l'esthétique biocritique resignifie l'éthique prométhéeique de Marx :

> « Pour [l'être humain] l'être suprême est [l'être vivant (nature, animaux, cosmos et êtres humains)], ce qui aboutit à l'impératif catégorique de renverser tous les rapports dans lesquels [ce être vivant] est un être abaissé, asservi, abandonné, méprisé »

---

513 Marx, 1844/1964 : 230 en Hinkelammert, *in* Pasos mars-avril 2005 : 8-9.
514 Adorno, 1970/2004 : 161.
515 Marx, 1844/1964 : 230 en Hinkelammert, *in* Pasos mars-avril 2005 : 8-9.
516 Hinkelammert, *in* Pasos mars-avril 2005 : 8-9.

Ainsis, l'esthétique fait une resignification de la pensée éthique du Prométhée de Marx l'*art biocritique* serait :

> « [Le mouvement esthétique de toute sédentarisation épistémologique du phallocentrisme] est l'essence suprême pour [la biocritique], ce qui aboutit à l'impératif catégorique de renverser [(à travers la resignification esthétique des corporalités potentiellement biocritiques des sujets socio-historiques réels)] tous les rapports dans lesquels [l'être vivant (nature, animaux, humains)] est un être abaissé, asservi, méprisé. »[517]

Dans ce termes, l'esthétique biocritique est l'esthétique des actes émancipateurs courageux des êtres vivants « abaissés, asservis et méprisés » car seuls ceux sont pour qui leur propre émancipation corporalisée devient un acte biocritique courageux vis-à-vis du toute forme socio-historique de biopouvoir qui le produit en tant qu'un « être abaissé, asservi, méprisé » ; or les forces sociaux du biopouvoir sont les forces à qui ces sujets courageux font face pour s'émanciper matérialisant peut-être l'émancipation aussi du Prométhée de Marx représenté (le matérialisme historique) dans la science moderne. Cependant, pour resignifier esthétiquement le langage scientifique il faut aussi le déconstruire esthétiquement.

Malgré tout, la potentialité esthétique du matérialisme historique chez la pensée moderne et chez l'art (bio)critique même réside-t-elle dans la reconnaissance du fait que toute poïésis critique (d'inténtion esthétique ou pas) est - en termes du matérialisme historique et de l'esthétique biocritique - un fait socio-historique dialectiquement liée et partiellement déterminée par les conditions socio-historiques matérielles de ce qu'elle critique et du contexte au sein duquel la critique est poïétisée, mais aussi et surtout par le mouvement poïétique que la pensée critique applique en tant que loi de mouvement de sa poïésis. Car c'est bien souvent à travers cette dimension que peut se produire la sédentarisation et l'identification épistémologique ou poïétique et à terme, la déification du style cognitif dominant ; sédentarisation et identification épistémologiques que peuvent avoir des effets dans le sujet social quand il s'agit de la sédentarisation/identification épistémologiques de la pensée des styles cognitifs dominants, hégémoniques dans la production social du réel socio-historique en tant que fausse conscience du sujet social :

> « La confiance dans les besoins des êtres humains, qui avec l'augmentation des forces productives devait donner au tout une figure supérieure, a cessé d'être soutenue dès lors que les besoins ont été intégrés par la fausse société et sont devenus faux. Les besoins trouvent certes leur satisfaction, comme prévu, mais cette satisfaction est fausse et trompe les êtres humains sur leurs droits humains. »[518]

De sorte que les conséquences épistémologiques qui identifient le sujet humain dans différents contextes socio-historiques peuvent varier, car il s'agit de conséquences d'hégémonies épistémologiques de styles cognitifs différents les uns des autres. Toutefois, dans tous les cas, la sédentarisation qui mène à l'hégémonie épistémologique se traduit par une aliénation épistémologique traduite en esclavage cognitif et culturelle du sujet social. Or là où Marx et Feuerbach

---

[517] Adaptation du texte de Marx cité par Hinkelammert, 2005 : 20.
[518] Adorno, 1970/2004: 32.

dénoncent une *aliénation*[519] du sujet et sa critique est envers la Religion, âpres le Capitalisme, l'*esthétique biocritique* dénonce quant à lui une décorporalisation cognitive du sujet social.

Néanmoins, pour l'esthétique (bio) critique la tendance des pensées critiques à la sédentarisation épistémologique est récurrente. Elles cessent alors d'être des formes épistémologiques critiques ou prométhéennes du sujet, pour devenir des formes épistémologiques hégémoniques déifiées, déshumanisant à leur tour le sujet. Concernant l'une d'entre elles, Marcuse affirme très justement :

> « La rationalité technique et scientifique et l'exploitation de l'homme sont liées l'une à l'autre dans des formes nouvelles de contrôle social. Peut-on se consoler en supposant que cette conséquence peu scientifique est provoquée par une application de la science, spécifiquement sociale? Je pense que le sens général dans lequel elle a été appliquée était déjà préfiguré dans la science pure, au moment où elle n'avait aucun but pratique, et qu'elle peut être identifiée comme le point où la raison théorique se transforme en pratique sociale. »[520]

On peut dès lors interpréter sociologiquement et anthropologiquement que toute forme épistémologique critique (inclut celle d'intention esthétique) mène à la sédentarisation épistémologique et esthétique, puis à la déification qui mène à l'enculturation de ce qu'Adorno qualifie de *fausse conscience* chez le sujet social.

Parmi les penseurs ayant mis en garde contre le risque de sédentarisation épistémologique de la science occidentale sécularisée, on peut également mentionner, outre Marx, l'un des pères de l'anarchisme russe, Michel Bakounine, contemporain de Marx et qui affirmait très lucidement : « (…) la science a pour mission unique d'éclairer la vie, non de la gouverner »[521]. Il convient toutefois d'admettre que Marx insiste, même s'il le fait de manière perlcutoire, sur la nécessité d'une autocritique épistémologique, lorsqu'il affirme : « [Le sujet humain] *est l'être suprême pour* [le sujet humain]*, ce qui aboutit à l'impératif catégorique de renverser tous les rapports dans lesquels* [le sujet humain] *est un être abaissé, asservi, abandonné, méprisé* ».

En effet, dans ce texte, Marx suggère une intention esthétique d'autocritique vis-à-vis de toute instance ou forme épistémologique qui, dans son rapport avec le sujet humain, tend à le mépriser et en définitive à ne pas reconnaître « le sujet humain en tant qu'être suprême pour le sujet humain ».

Marx parle de « *renverser tous les rapports dans lesquels* [le sujet humain] *est un être abaissé, asservi,* ***abandonné****, méprisé* ». Et je souligne ici « abandonné » parce

---

[519] Il est intéressant de souligner l'usage que fait Marx de ce concept, et la représentation poïétique que cela implique au sein du processus de production sociale d'un sujet social. En effet, il conçoit ici l'*aliénation* comme la conséquence déshumanisante d'une forme épistémologique sédentarisée et hégémonique qui devient un paradigme culturel imposant au sujet certaines formes épistémologiques déterminées en tant que culture cognitive.

[520] Marcuse, 1984 : 173.

[521] Bakunin, Mijaíl Alexándrovich, 1978/1990 : 192-193.

que c'est précisément avec ce mot qu'il suggère que la pensée prométhéenne est non seulement une critique des rapports asservissants n'acceptant pas le sujet humain en tant qu'essence suprême du sujet humain, mais aussi et surtout une critique qui « renverse » toute pensée ayant été en son temps critique et prométhéenne, avant d'avoir abandonné son intention humanisante et cessé de considérer le sujet humain comme l'être suprême pour le sujet humain. De sorte que le fait d'« abandonner » le sujet humain en tant qu'essence suprême du sujet humain revient à « abandonner » l'impératif catégorique critique de toute pensée prométhéenne. Marx nous invite ainsi à l'autocritique, et il souligne le caractère périssable des formules critiques menant à la sédentarisation des formes épistémologiques prométhéennes qui, en perdant leur tension esthétiques, finissent soit par laisser la place à de nouvelles hégémonies soit par être déifiées.

Or si l'on applique la formule du mythe à l'histoire de la pensée occidentale, on peut aisément reconnaître de nombreuses formes de pensées prométhéennes ayant contribué à l'émancipation du sujet humain à différentes époques. Et l'on peut constater que toutes ces formules de révolte du sujet en vue de son émancipation, y compris celles qui se sont avérées efficaces, ont par la suite eu irrémédiablement tendance à sombrer dans la décomposition et la sédentarisation esthétique, poïétique et/ou épistémologique. Chez Marx, par exemple, on observe un tournant significatif entre la pensée prométhéenne humanisante qui se rebelle contre l'aliénation religieuse et celle qui humanise la création en l'émancipant vis-à-vis des dieux terrestres (l'État et le marché).

L'évolution de la pensée prométhéenne matérialiste montre chez Marx un Prométhée qui se révolte à l'aide de la *raison scientifico-matérialiste* contre les dieux du ciel (la Religion) puis contre les dieux de la terre (l'État et le marché), sur le plan terrestre et non métaphysique. L'antécédent de cette méthode chez Marx s'exprime d'abord sous la forme d'une éthique, à travers sa critique envers la religion qui est une sécularisation épistémologique de la poïésis cognitive du sujet, grâce à laquelle Marx permet au sujet social de s'affirmer, en tant que sujet humain, comme producteur ou poïétisateur de connaissance face à la divinité, dans un contexte épistémologique dominé par la religion. « Postérieurement il transforme sa critique de la religion en une méthode d'analyse »[522], faisant de la poïésis cognitive du sujet humain une poïésis structurée en une méthode, destinée aux experts de cette méthode, une poïésis exclusive qui allait bientôt être déifiée en tant que matérialisme historique scientifique et raison abstractionniste et rationaliste chez la *fausse conscience* du sujet social moderne.

[522] Hinkelammert, *in* Pasos mars-avril 2005 : 9.

Chapitre 10. *Art biocritique* & (bio)criticismes féministes/*queer* contemporains.

« Art biocritique. Qu'a-t-il été, qu'est-il devenu et qu'aspire-t-il à devenir ? »

> « *La définition de ce qu'est l'art est toujours donnée à l'avance par ce qu'il fut, mais n'est légitimée que par ce qu'il est devenu, ouvert à ce qu'il veut être et pourra peut-être devenir* ».
>
> *Théorie esthétique,* (Adorno, (1970)/2004 : 11).

Résumé. Cet essai propose une réflexion sur les différentes formes de *nihilisme esthétique* qu'a connu l'art biocritique occidental des XXe et XXIe siècles jusqu'à l'expression d'un nihilisme esthétique incarné et corporalisé par des sujets réels, qui en niant à travers leurs témoignages le *moi* socialement construit dans leur *monde de vie*[523], nient également la sédentarisation des catégories épistémologiques de la pensée hégémonique occidentale et esthétisent leur expérience en décidant d'offrir un témoignage – en tant que matériel artistique – à l'art, humanisant ainsi ce dernier ; ce faisant, ils effacent les frontières poïético-matérielles entre les deux mondes et intègrent la critique de l'art à leur monde de vie. Ces transitions nihilistes au sein de l'art permettent à la théorie esthétique d'Adorno (1970) de définir le nihilisme esthétique de l'art critique comme un mouvement esthétique de dialectique négative entre poïésis critique et autocritique ; nous proposons ici une réflexion sur les transitions du mouvement esthétique nihiliste observable au sein de l'*art biocritique* contemporain. Pour ce faire, nous devrons répondre à la question : Qu'a été, qu'est devenu et qu'aspire à devenir l'*art biocritique* ?

Introduction. Découlant de la *Théorie esthétique* d'Adorno (1970), l'esthétique de l'*art biocritique* part de la définition suivante : un art biocritique doit être capable de satisfaire les trois besoins esthétiques de tout criticisme esthétique : 1) capacité et besoin esthétiques de l'art d'établir des liens de contradiction, de tension et de négation esthétiques vis-à-vis de a) *ce qu'il* critique ; b) ce *avec quoi* il critique ; c) la position *à partir de laquelle* il critique ; d) *ce qui critique la même chos*e que lui (les autres criticismes) ; e) ce qui sur un plan structurel *contribue à la (re)production de la sédentarisation* épistémologique qu'il critique. 2) capacité et besoin esthétiques de l'art de reconnaître du point de vue du matérialisme historique l'historicité de ses liens avec a, b, c, d, et e ; et 3) capacité et besoin esthétiques de l'art de générer un mouvement esthétique dans ses liens avec a, b, c, d et e. Or si l'on part du principe que « *L'art* [et notamment l'*art biocritique* contemporain] *ne peut être interprété que par la loi de son mouvement, non par des invariants.* » (Adorno, 1970/2004: 11), il en résulte que la potentialité esthétique des poïésis de tout art critique ou criticisme esthétique (y compris l'*art biocritique*) est esthétiquement déconstructible en tant que capacité poïétique de cet art à établir des liens de tension, de négation et/o de contradiction esthétiques vis-à-vis de toute sédentarisation esthétique et/ou épistémologique au sein de l'art et de son contexte socio-historique ; de sorte que l'art biocritique peut être défini comme un art de *morts fragmentées*, dont l'esprit poïétique est esthétiquement *suicidaire* et *assassin*, esthétiquement prêt à assassiner/suicider ses propres poïésis à l'aide d'autres poïésis critiques (et autocritiques) qui s'assassinent et se suicident esthétiquement à leur tour, ce qui permet à l'art de revitaliser

[523] « La logique du monde de vie veut que le *moi*, conséquence d'un *nous* antérieur, maintienne son caractère original d'axe central à partir duquel le monde s'organise selon des coordonnées spatio-temporelles déterminées en un flux d'expériences vécues. » (Aranda, 2002 : 225).

constamment sa loi de mouvement (la dialectique négative), soulignant ainsi à chacune de ses morts la mortalité fragmentée de l'art, sans cesse revitalisée par des moments esthétiques de nihilisme transgressant les moments précédents et transgressés par les moments suivants, tant il est vrai que « *les œuvres d'art, qui sont des produits humains et mortels, disparaissent d'autant plus rapidement qu'elles s'acharnent à perdurer*. » (Adorno, (1970)/2004 : 237).

C'est notamment le cas de l'*art biocritique* contemporain de la fin du XXe et du début du XXIe siècle, où l'on peut observer la croissante et prolifique expression d'un nihilisme esthétique corporalisé par le sujet réel et mené jusqu'aux ultimes conséquences de la négation esthétique des catégories épistémologiques hégémoniques de la pensée occidentale. Cette transition du nihilisme esthétique au sein de l'*art de témoignage* du XXe siècle est d'abord celle d'un art fait de témoignages fictifs de négations esthétiques du *moi* construit socialement (en tant que témoignages poïétisés par des personnages littéraires) à un art poïétisé à l'aide de témoignages de négation esthétique corporalisés par l'artiste lui-même. Parallèlement à la corporalisation de l'art ou à l'inclusion du corps de l'artiste dans l'art, on observe durant la seconde moitié du XXe siècle une revendication croissante de l'activisme performatif et une reconnaissance politique des cultures *drag king* et *drag queen* (Preciado, 2012 : 113), en lien avec la négation esthétique de la biologisation hétérosexuelle du sexe et du genre, en tant que catégories épistémologiques construites socialement comme des bastions épistémologiques de la pensée hétérosexuelle et binaire du patriarcat en Occident.

Aux antécédents immédiats des manifestations féministes des XVIIIe, XIXe et XXe siècles qui ont été des témoignages précurseurs de la négation personnelle et collective d'aspects socio-politiquement hégémoniques du système patriarcal, viennent s'ajouter les qualités testimoniales et collectives de ces manifestations socio-politiques revendiquant la performativité du genre et la capacité du sujet réel à produire son *propre* genre – ou l'identité sexuelle d'un « moi propre » (Giddens, 1995 : 42)[524] en tant que négation esthétique d'une économie hétérosexuelle hégémonique de genres socialement construits. Ces premiers témoignages collectifs et corporalisés au sein de l'espace public qu'ont été les manifestations féministes ont été suivis par les expressions corporalisées de « la théâtralisation hyperbolique de la féminité dans la culture gay » (Preciado, 2012 : 113) ; l'introduction du corps de l'artiste au sein de l'art corporel et performatif allait désormais marquer l'histoire de l'art occidental. Les théorisations critiques poststructuralistes, féministes et *queer* allaient par la suite utiliser le langage structuré des sciences sociales et humaines afin de critiquer la biologisation de la pensée et la sédentarisation épistémologique des catégories phallocentriques patriarcales dans la production de connaissance, tout en légitimant le paradigme de la construction sociale et épistémologique de la réalité du sujet social, du genre, du vécu personnel, de la corporalité et du sexe, en tant que catégories épistémologiques qui permettent/conditionnent la sédentarisation ou le mouvement épistémologique de l'hégémonie de la pensée hétérosexuelle et binaire au sein des sociétés occidentales.

[524] L'identité du moi propre est la négation subjective du « nous » imposé socialment. Giddens décrit au sein de la modernité tardive : « une situation où le genre humain devient en quelque sorte un nous confronté à des problèmes et des possibilités où n'existe plus les « autres » (Giddens 1995 : 42), ni le « moi propre » comme un « moi » produit de l'affirmation subjective.

Par la suite, dans l'histoire de l'*art biocritique* du XX^e^ siècle, on observe que le nihilisme de l'art corporalisé par l'artiste lui-même a été revitalisé (critiqué esthétiquement) à la fin du XX^e^ et au début du XXI^e^ siècle par un art dont les négations esthétiques des conditions socio-historiques étaient corporalisées par des *sujets réels*.

Il nous semble important de souligner ici que la potentialité esthétique du nihilisme de l'*art biocritique* des XX^e^ et XXI^e^ siècles ne découle pas de son expression ou forme poïétique incarnée et corporalisée mais de l'historicité des sens *abjects*[525] attribués à toute expérience déployant des qualités épistémologiques féminines, telles que la mobilité esthétique (ou « loi de mouvement de l'art biocritique ») que représente le nihilisme esthétique de l'art épistémologiquement féminin dans la mesure où cet art génère une « mobilité » épistémologique en se définissant esthétiquement comme un exercice critique envers toute sédentarisation esthétique et épistémologique, que ce soit dans le cadre de l'exercice critique de l'art ou au sein du contexte socio-historique dans lequel il évolue. Mais après avoir ainsi défini l'*art biocritique* contemporain, on est en droit de se demander : « Qu'a été, qu'est devenu et qu'aspire à devenir cet art ? »

Art biocritique contemporain : Qu'a-t-il été ?

I. Du nihilisme magico-religieux au nihilisme du « Non-être ». Les peintures rupestres constituent probablement les plus lointains antécédents matériels et historiques du nihilisme esthétique de l'*art biocritique* occidental des XX^e^ et XXI^e^ siècles.

Même s'il n'existe aucune certitude scientifique permettant de déterminer si les scènes de chasse au mammouth, de danses, de cérémonies et de rituels magico-religieux des peintures rupestres ont été peintes ou taillées par les protagonistes de ces scènes et cérémonies, ou par des observateurs, ou encore par d'habiles transmetteurs des « récits » d'autres observateurs, la comparaison avec l'*art biocritique* contemporain reste valable, dans la mesure où ces peintures sont aussi des *témoignages*, qu'ils soient à la première, deuxième ou troisième personne. La différence essentielle avec l'*art biocritique* réside dans le fait que ces peintures rupestres peuvent être interprétées anthropologiquement comme des témoignages magico-religieux reflétant une lutte pour la survie dans un environnement difficile, la cosmovision de ses créateurs permettant de supposer qu'il s'agissait de nomades ; tandis que les expressions de l'*art de témoignage* contemporain reflètent une négation esthétique des conditions socio-historiques et épistémologiques de la construction sociale du *moi* découlant d'un *nous* également construit socialement et assigné au sujet social par un ordre social et une forme de pensée hégémonique, qui en Occident est étroitement liée à la

[525] Dans son ouvrage *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980)[525], Kristeva décrit l'apprentissage de l' « abjection » par l'enfant comme un renoncement de celui-ci à son propre corps et à ses expressions physiologiques. L'enfant renonce ainsi à une partie de lui-même qui se transforme en un « moi » identifié à la fausse conscience d'une subjectivité reproductrice de la légitimité épistémologiquement masculine impliquant le rejet des qualités épistémologiquement féminines.

métaphysique phallocentrique patriarcale que l'on retrouve dans les principales racines de la pensée philosophique occidentale, telles que la mystique judéo-chrétienne ou le droit romain (Hinkelammert, *in* Pasos mars-avril 2005 : 20).

Cela implique également une hiérarchisation patriarcale entre les qualités épistémologiques masculines et féminines, une hiérarchie entre les corps masculins et féminins présentée comme naturelle et biologique par l'économie hétérosexuelle excluante qui associe les attributs épistémologiques masculins à l'« Être » philosophique, et ceux de la femme et des autres sujets invisibilisés au « Non-être ».

Les qualités épistémologiques du « Non-être » sont associées par les féminismes de Wittig, Butler et Irigaray aux dichotomies philosophiques proposées par Pythagore puis moralisées par Aristote. Wittig reprend le premier tableau d'opposés qui est apparu dans l'histoire, élaboré par Aristote (*Métaphysique,* Libri I, 5, 6)[526] :

Limité	Illimité	Immobilité	Mouvement
Impair	Pair	Droit	Courbe
Un	Plusieurs	Lumière	Obscurité
Droite	Gauche	Bon	Mal
Mâle	Femelle	Carré	Rectangulaire

À travers cette dichotomie moralisée, on voit clairement l'épistémologie humaine abstraitement attribuée à la matérialité masculine, caractérisée par les qualités de « l'Être », tandis que celles de la femme correspondent au « Non-être », aux côtés de toutes les corporalités rentrant dans le vaste paramètre de *bestialité*[527] et d'*abjection*, représentées non seulement par le corps de la femme et d'autres genres performatifs invisibilisés et infériorisés, mais aussi par toutes les expressions humaines, sociales et même environnementales correspondant à l'une des qualités épistémologiques du pôle féminin.

La potentialité esthétique des témoignages épistémologiquement féminins au sein de l'art, en tant qu'expérience corporalisée du sujet, peut être interprétée comme une expérience de négation esthétique des sens légitimés par le biopouvoir hégémonique, de sorte que la resignification esthétique de ce qui est considéré comme abject, chargée de sens revendicatifs et révolutionnaires – comme c'est le cas des témoignages offerts par des sujets réels – au sein de l'*art biocritique*, est l'expression de ce que certains criticismes esthétiques – tels que ceux de la pensée esthétique marxiste, de l'art biocritique, et surtout les criticismes féministes et *queer*,[528] – interprètent comme le « pouvoir performatif » des identités *abjectes*,

---

[526] Aristote *in* Wittig, 1992, 2006 : 73-74.

[527] Le paramètre de « bestialité » renvoie à l'interprétation que fait Judith Butler du paramètre d'infériorité cognitive de la métaphysique phallocentrique, qui inclut tous ceux qui sont considérés comme inférieurs au sein de la hiérarchie hétérosexuelle ou qui sont exclus de cette hiérarchie. (Butler, (1993)/2010 : 79).

[528] Dans son œuvre Wittig (1992), reconnaît l'une des dimensions esthétiques de la pensée de Marx et Engels : « Dans *L'Idéologie allemande*, Marx et Engels ont développé cette idée [multidimensionnelle de l'exercice critique], soutenant que les groupes les plus radicaux ont besoin d'affirmer leur point de vue et leurs intérêts en les présentant comme généraux et universels, une position qui concerne à la fois les points pratiques et philosophiques (politiques). » (Wittig, (1992)/ 2006 : 73-74).

queer (Butler, 1993/2010), en rapport avec la capacité de « mouvement » de dialectique négative entre la sphère intime et personnelle et la sphère politico-épistémologique. Au sein de l'*art biocritique* des XXe et XXIe siècles, il s'agit essentiellement d'un mouvement de dialectique négative entre le nihilisme esthétique individuel corporalisé par l'artiste et le nihilisme de classe corporalisé par des sujets réels, un mouvement esthétiquement défini par le féminisme radical de Monique Wittig comme un « processus de destruction [qui] consiste en un double mouvement : se détruire soi-même en tant que classe […] et se détruire soi-même en tant que catégorie philosophique (la catégorie de l'Autre) »[529]. Wittig considère qu'il s'agit-là d'un besoin esthétique du mouvement socio-politique des groupes radicaux, tels que ceux du « Non-être », un mouvement de dialectique négative que Butler observe et rend observable, et grâce auquel les mouvements socio-politiques des cultures *drag king* et *drag queen* parviennent à :

> « Retourner le pouvoir contre lui-même afin de produire des modalités alternatives de pouvoir [… et de forger] un avenir à l'aide de ressources inévitablement impures »[530]. C'est-à-dire « concevoir le pouvoir comme une resignification [, …] réinstaller l'abjection comme le site de son opposition et […] reconcevoir les termes qui établissent et soutiennent les corps qui comptent. »[531].

Or c'est lorsqu'elle analyse le pouvoir performatif de l'abjection des « ressources inévitablement impures », que la théorie *queer* de Butler reconnaît et légitime à l'aide de langages structurés la dialectique négative, le nihilisme esthétique de l'art biocritique, en tant que mouvement esthétique de la révolte socio-politique poïétisée par les identités du « Non-être », dont la potentialité esthétique était déjà présente au sein de l'*art biocritique* du XXe siècle à travers la corporalisation de cette négation par l'artiste lui-même.

Pour l'esthétique de l'*art biocritique* occidental et contemporain, cela revient à reconnaître que la potentialité esthétique de ses œuvres est étroitement liée à la potentialité esthétique de l'expérience épistémologiquement féminine sur laquelle portent les témoignages en tant qu'expression de tension, de négation et de contradiction esthétiques entre l'expérience personnelle du poïétisateur du témoignage épistémologiquement féminin et le contexte socio-historique d'hégémonie épistémologique masculine. Ce qui implique que la potentialité esthétique d'une expérience épistémologiquement féminine ne serait pas aussi grande dans des contextes privilégiant ces mêmes qualités épistémologiquement féminines.

II. Du nihilisme fictionnel au nihilisme esthétique corporalisé par des artistes courageux. Parmi les plus anciens antécédents historiques du nihilisme esthétique de l'*art biocritique* occidental des XXe et XXIe siècles, on peut mentionner, outre les peintures rupestres, l'art poétique japonais du *jisei* (ou poème d'adieu, écrit peu de temps avant le décès de son auteur), dont les plus anciens exemples connus datent du premier millénaire de notre ère (selon le calendrier chrétien).

---

529 Wittig, (1992)/2006 : 78 et 79.
530 Butler, (1993)/2010 : 338.
531 Butler, (1993)/2010 : 337.

Nombre de ces poèmes *jisei* peuvent être associés à l'*art biocritique* contemporain dans la mesure où ces deux formes d'art sont réalisées à l'aide de témoignages de négations esthétiques poïétisées par leurs auteurs (sujets réels) vis-à-vis des circonstances socio-historiques, biographiques et/ou conjoncturelles hégémoniques ou dominantes dans la vie de chacun.

Ota Dokan – expert en « arts » militaires - a écrit avant de mourir et à l'aide du poignard avec lequel il venait d'être poignardé alors qu'il prenait son bain :
« Si je n'avais pas su
que j'étais déjà
mort,
j'aurais regretté
de perdre la vie. »[532]

Avec ce poème, Ota Dokan témoigne de son appropriation spirituelle, mettant en avant la mort éthérée de l'Esprit et minimisant l'importance de son assassinat. Si l'on inscrivait ce poème dans un contexte épistémologique et socio-historique semblable à celui de la pensée occidentale, on pourrait l'interpréter comme le témoignage d'un nihilisme épistémologiquement féminin, « abject » et potentiellement esthétique.

On peut également mentionner le cas des *jisei* écrits par des femmes qui au moment de leur mort évoquaient la figure masculine de leur vie, leur mort étant irrémédiablement liée à l'homme auquel elles avaient été subordonnées. Les qualités épistémologiques prédominantes des *jisei* de ces femmes auteures se différenciaient de celles des *jisei* écrits par des hommes, la culture cognitive du Japon médiéval encourageant une totale dévotion de la femme envers l'homme. On peut même dire que dans le contexte socio-culturel japonais, le suicide d'une femme était interprété comme une mort légitime lorsque celle-ci évoquait dans son *jisei* un suicide visant à sauver la vie de son homme.

En revanche, au sein de l'*art biocritique* occidental, la potentialité esthétique de la négation esthétique d'identités socialement construites comme des identités du « Non-être » (inférieures ou invisibilisées) réside dans l'historicité du sens abject attribué aux expériences d'appropriation corporelle du sujet en tant qu'expériences épistémologiquement féminines exprimant une capacité de négation, de tension et de contradiction esthétique vis-à-vis de la pensée hégémonique occidentale (le phallocentrisme patriarcal hétérosexuel et binaire) qui légitime l'immobilité épistémologique de la production sociale, dénigrant les actes de bravoure tels que ceux des personnages de Jorge Luis Borges, Emma et Tadeo Isidoro, dont les

> « actes exigeaient du courage de la part de leur créateurs et auteurs, car le simple fait de les créer et de les réaliser impliquait l'effort, l'audace et la vaillance de contredire ce qu'ils étaient, c'est-à-dire de se contredire eux-mêmes en affirmant leur vengeance et leur révolte en tant que sujets sociaux : Emma en tant que femme et ouvrière, et Tadeo en tant qu'homme et militaire, tous deux osant nier leur

[532] Jisei attribué a Ota Dokán (1432-1486), consulté in HOFFMANN Yoel (éd.), (2000).

> condition, en contradiction avec les hétéronomies que leur construction sociale leur imposait. »[533]

De même, les témoignages courageux de l'*art biocritique* en font un art courageux.

Le caractère esthétique et suicidaire des personnages de Borges constitue un antécédent symbolique du nihilisme esthétique de l'art de témoignage annonçant l'une des morts de cet art, ou le caractère suicidaire et courageux d'un art prêt à mourir fragmenté afin de se revitaliser en tant que mouvement esthétique remettant en cause les aspects sédentarisés du contexte socio-historique. Un courage que l'on retrouve au XXe siècle avec le nihilisme esthétique d'un *art biocritique* corporalisé par l'artiste lui-même.

III. La mort du corps de l'artiste. Du nihilisme corporalisé par l'artiste au nihilisme corporalisé par le sujet social.

> « À ses côtés se trouvait son compagnon André, qui était, on l'a vu, une autre figure capitale dans l'histoire de la récupération du plan de base en tant que territoire créatif. Nous ne croyons pas que cet homme ait poussé Ana Mendieta, comme certains l'ont supposé. Nous préférons penser, en revanche, que c'est la volonté de réaliser sa dernière œuvre, la plus radicale, qui a amené l'artiste cubaine à profiter de la puissante loi de gravité pour rencontrer le sol en une étreinte tragique avec le plan de base primordial. » (Ramírez, 2009 : 158).

La transition historique et esthétique entre l'art du XXe et celui du XXIe siècle s'est traduite par une rupture du paradigme évolutionniste qui avait caractérisé le passage du modernisme au postmodernisme, une rupture marquée par un « retour du réel » (Foster, 2005) qui ne s'est d'ailleurs pas limité au domaine de l'art. La production de sens au sein de l'art a ainsi intégré « la réalité », afin de refléter et de s'inspirer du « réel ». Cette transition a d'abord été marquée par le passage des beaux-arts au nihilisme abstractionniste, où l'artiste a pris les habits d'un « expert de la technique ». L'art conceptuel fétichiste du début du XXe siècle présentait une certaine continuité entre les dimensions artisanale et conceptuelle, mais peu à peu le travail conceptuel de l'artiste a pris le pas sur son rôle d'« expert dans une technique » : c'est notamment le cas de l'œuvre sculpturale de Louise Bourgeois, dont les processus de création ne sont pas exclusivement gouvernés par son intervention technique personnelle, dans la mesure où elle fait appel à des experts dans les différentes techniques qu'elle entend utiliser[534]. On observe également ce

---

[533] Fragment pris du récit création de l'œuvre multiorgasmique intitulé « L'Art courageux. Rencontres de l'œuvre multiorgasmique » dans le livre intitulé *La fonction esthétique-politique de l'orgasme* Volume I.

[534] Le modèle de la sculpture « Arc d'hystérie » (1993) de Louise Bourgeois explique comment son corps a d'abord été moulé dans du plâtre pour obtenir un modèle en plastique, qui a par la suite été « découpé » et « tordu » par Louise Bourgeois afin d'exagérer la courbure naturelle du corps. Le modèle raconte : « nous avons été à la fonderie de Louise Bourgeois, elle leur avait demandé à l'avance d'élaborer un grand moule en plâtre, puis ils m'ont entièrement rasé le corps et deux personnes m'ont saisi par les pieds et m'ont déposé sur le plâtre, du plâtre liquide, courbé. Après ils m'ont recouvert de plâtre, tout autour […]. [l'œuvre] est tirée d'un moule, mais elle est plus exagérée que mon corps, parce que [Louise] a pris mon corps [moulé en plastique], elle l'a découpé et a ajouté des sections et fait les muscles ; au début c'était moi, mais après elle l'a transformé ».

rôle primordial de l'exercice conceptuel de l'artiste lorsque celui-ci commence à introduire des objets industriels en tant que matériel de création artistique et en tant qu'objets-œuvres d'art, resignifiés par l'artiste à travers cette utilisation différente de celle pour laquelle ces objets avaient initialement été conçus et fabriqués. Parmi les exemples de ce genre de procédé artistique, on peut mentionner des œuvres d'art conceptuel telles que *Fontaine*, 1917, *With Hidden Noise,* 1916 et *Why not Sneeze, Rose Sélavy?,* 1926 de Marcel Duchamp.

L'idée de « retour du réel » peut être interprétée non seulement comme l'« occupation » de l'art par le réel, mais aussi comme l'« occupation » poïétique de l'art par le *sujet réel*, avec tous ses mondes de vie. Dans cette perspective, la première étape de ce processus est représentée par le fétichisme de l'objet industriel dans l'art conceptuel, la seconde étape par la corporalité et la subjectivité des artistes en tant que poïétisateurs de l'art, et la troisième étape par la corporalité et la subjectivité du *sujet réel* ; or c'est à cette troisième étape que correspond l'art biocritique utilisant des témoignages (physiques/corporels, biographiques, narratifs, concrets, etc.) d'expériences de négation esthétique du sujet réel dans son « monde de vie ». Parallèlement à ce phénomène artistique, on observe une série d'évènements esthétiquement critiques « scientifiques » liés aux mouvements socio-historiques et politiques féministes des siècles précédents et du XXe siècle, qui ont néanmoins été – et sont toujours dans une certaine mesure – délégitimés par la science elle-même, des évènements ou des productions scientifiques et/ou épistémologiques qui témoignent d'une « occupation du réel » ou d'une « appropriation du sujet réel » au sein de l'exercice scientifique. C'est notamment le cas de la performance de la psychanalyste Joan Riviere à Londres en 1929, qui est apparue habillée en homme dans un congrès de psychologie – un contexte dominé à l'époque par la présence masculine – afin de présenter le genre comme une « mascarade » au cours d'une conférence (Preciado, 2012: 113) ; on peut également mentionner les recherches de Wilhelm Reich défendant l'existence physique d'une bioénergie produite par les êtres vivants à travers l'expérience orgasmique, qui l'ont amené à mettre au point des appareils censés capter cette énergie, tels que le « Cloudbuster ».

Quoi qu'il en soit, à partir de la fin du XIXe et durant tout le XXe siècle, l'*art de témoignage* passe progressivement d'un nihilisme symbolique et abstrait à un nihilisme corporalisé et incarné par le corps de l'artiste. Parmi les exemples de corporalisation de la critique poïétisée par l'art en tant que négation esthétique des aspects épistémologiquement sédentarisés par le phallocentrisme patriarcal de la pensée occidentale, on peut mentionner les œuvres d'*art biocritique* dont les poïésis ont utilisé le corps ou des substances du corps de l'artiste, telles que : « Paysage fautif » (1946) de Marcel Duchamp, « Untitled XIII » ou « Eyaculación en trayectoria », (1989) de Andrés Serrano, « Oxidation painting » (réalisé avec l'urine de l'artiste)(1978) de Andy Warhol, ainsi que les œuvres de certains artistes représentants de l'actionnisme viennois ayant utilisé du sang ou des excréments, telles que « Autoportrait » (1966) de Günter Brus, « Nahrungsmitteltest » (1966) de Otto Mühl, l'œuvre de 1966 de Hermann Nitsch, ou encore la performance « Sans titre (Glicee pourpre) » (1995) de Keith Boadwee. On retrouvera plus tard la

---

(PROAWEBTV, 2011 consulté sur Internet le 15 de novembre 2012 : http://www.youtube.com/watch?v=Zh6B3QzJeyo&feature=related)

présence littérale dans l'art de fluides et de sécrétions humaines et animales, de sang, de cadavres d'animaux tels que des oiseaux et des poissons, de sueur, d'urine, de vomi, d'excréments, entre autres, dans des œuvres telles que « Meat Joy » (1964) de Carol Schneemann, « Le lait chaud » (1972) de Gina Pane, « Body Tracks » (1974) d'Ana Mendieta, « Flux rouge » de Judy Chigado (en allusion à la menstruation), « Tale » (1992) de Kiki Smith, ces deux dernières critiquant le cantonnement de la femme à une sexualité reproductive. On peut également mentionner les photographies de Bárbara Kruger intitulées « It's all about me. I mean you. I mean me » et « Your body is a battleground », sans oublier les performances « Interior Scrôle » (1975) et « Up To And Including Her Limits » (1973-76) de Carol Schneemann, « Tap and Touch Cinema » (1968) de Valie Export, « Semiotics of the Kitchen » (1975) de Martha Rosler et la performance mémorable intitulée « Waiting » (1972) de Judy Chicago. On pourrait également citer d'autres artistes tels que Claude Cahun, Marlene Dumas, Louise Bourgeois, Nan Goldin, Sophie Calle, Orlan, etc.

Tous ces exemples renvoient à un art produit par la performativité du corps mis en scène dans des œuvres d'*art éphémère* exaltant le nihilisme esthétique de l'art en tant qu'objet esthétique, ainsi que le pouvoir de la subjectivité du sujet réel capable de resignifier son « monde de vie », en une revitalisation que Felix Guattari allait théoriser sous le concept de « révolution moléculaire » :

> « On observe qu'un certain type de révolution n'est pas possible, mais en même temps on comprend qu'un autre type de révolution devient possible, non pas au moyen d'une certaine forme de lutte des classes, mais au moyen d'une révolution moléculaire qui non seulement met en mouvement les classes sociales et les individus, mais qui constitue également une révolution machinique et sémiotique» (Félix Guattari, 1977).

Par la suite, l'*art de témoignage* glisse progressivement d'un nihilisme corporalisé et incarné par le corps de l'artiste à un nihilisme corporalisé par des sujets réels, aussi courageux que les personnages de Borges mais en chair et en os, qui offrent à l'art différents témoignages de négation de leur *moi* construit socialement dans leur monde de vie, revitalisant ainsi la dialectique négative interne à l'art ; c'est cet art biocritique faisant son autocritique que les artistes et les critiques de la fin du XX^{e} et du début du XXI^{e} siècle tels qu'Alfredo Cramerotti (2009) et Hal Foster (2005), allaient associer à l'art documentaire et à l'exercice du journalisme d'investigation, qualifiant l'exercice critique de cet art de « journalisme esthétique » (Cramerotti, 2009) car il implique l'artiste en tant qu'investigateur et observateur participant aux négations esthétiques du nihilisme incarné et corporalisé dans les « mondes de vie » de personnes non-artistes qu'il encourage à vivre ces expériences de négation esthétique, en cherchant à ce que ces témoignages incarnés et corporalisés par des sujets réels se traduisent en matériel artistique, plastique et esthétique (audio, texte, image, vidéo, objet, etc.). C'est là que l'artiste cède son rôle principal dans la poïésis de l'art à l'exercice critique et potentiellement esthétique des sujets réels.

Avec l'art corporalisé/incarné par le sujet réel, l'artiste resignifie l'art en situant ce sujet réel non pas en tant que public ni en tant qu'artiste mais en tant que poïétisateur d'une expérience de négation esthétique « reconnue » par l'art. C'est

ainsi que l'artiste reconnaît la potentialité esthétique d'un tel « retour du réel » dans l'art.

Le « journalisme esthétique » auquel se réfère Cramerotti renvoie à un art contemporain dont les poïésis supposent que l'artiste soit capable de « se plonger » dans la réalité socio-historique afin de mieux la comprendre, une capacité et une aptitude à se « déconnecter »[535] de son « propre monde » afin de « se situer » sur les terres de l'autreté pour souligner « ce qui est vrai et intéressant »[536] comme se doit de le faire un « journaliste passionné ». En effet, selon Kapuscinski les journalistes doivent faire preuve de :

> « (…) passion, entendement et apprentissage, […ils doivent] braconner sur d'autres terres : la philosophie, la sociologie, la psychologie, l'anthropologie, la littérature… Et approfondir les sujets. Devenir sages. Tout cela dans le but de **donner à voir au lecteur** […] le travail de journaliste consiste à souligner ce qui est vrai et intéressant. […] C'est un métier […]à la merci de ce que font et disent les autres. […Or] pour comprendre une culture étrangère à la sienne il faut se plonger et se situer sur ses terres. C'est la seule manière d'appréhender l'autreté. Pour cela, il faut y être entièrement disposé et se déconnecter de son propre monde. »[537]

Nous allons maintenant nous pencher sur un exemple paradigmatique de cette transition entre le nihilisme esthétique corporalisé par l'artiste le nihilisme corporalisé par des sujets réels : l'art d'Ana Mendieta, et plus particulièrement sa série d'œuvres intitulée *Silhouettes*, qui constitue un moment esthétique où l'*art biocritique* du XXe siècle fait son autocritique, en niant esthétiquement les formes poïétiques dominantes d'un certain moment historique de l'art, et en revitalisant ainsi le mouvement esthétique nihiliste au sein de l'art occidental de ce siècle.

On peut observer un lien étroit entre l'esthétique nihiliste exprimée dans les *jisei* et l'esthétique nihiliste de l'*art biocritique* de Mendieta, car dans ces deux expressions artistiques, chaque poïésis esthétique est non seulement périssable mais aussi meurtrière de son ennemie mortelle qui est elle-même suicidaire et attend d'être, ou plus exactement *cherche à* être assassinée avec la complicité d'autres poïésis esthétiquement critiques, tout aussi périssables.

On peut observer à travers l'œuvre de Mendieta deux transitions évidentes du nihilisme au sein de l'*art biocritique* du XXe siècle : premièrement la mort du moment esthétique de l'art où domine le nihilisme abstrait, assassiné par le

---

[535] Le besoin de se « déconnecter » de son « propre monde » souligné par Kapuscinski comme une qualité du travail de journaliste « passionné » est étroitement lié au besoin d' « objectivité extra-esthétique » que l'esthétique de l'art critique attribue à tout exercice « esthétiquement critique » en tant qu'autocritique : « Adorno défend dans sa théorie esthétique une définition de l'art qui exige de celui qui se le propose – qu'il soit artiste ou non – la capacité de « se perdre dans l'art pour le comprendre », c'est-à-dire de vivre l'art et de participer à sa poïétique afin de pouvoir ensuite observer avec une *objectivité extra-esthétique* ses poïésis critiques. »

[536] Texte de Ryszard Kapuscinski, intitulé en espagnol « El periodismo como pasión, entendimiento y aprendizaje », [Texte puisé la *Revista Mexicana de Comunicación*, http://mexicanadecomunicacion.com.mx/Tables/RMC/rmc69/periodismo.htm, página inactiva en 05.2006], et consulté sur Internet le 19 juin 2012 sur le site : http://www.infoamerica.org/teoria_articulos/kapuscinski1.htm

[537] *Ibidem*.http://www.operamundi-magazine.com/

nihilisme corporalisé par l'artiste (l'œuvre de Mendieta est représentative de cette seconde forme de nihilisme s'opposant à l'abstractionnisme d'un nihilisme symbolique), et deuxièmement, après la série *Silhouettes*, lorsque Ana Mendieta « écrit » le poème d'adieu qui marquera la fin du nihilisme corporalisé par/avec le corps de l'artiste, en créant une sorte de *jisei* plastique : une silhouette sur le sol formée par la mort « réelle » du corps de l'artiste – d'Ana Mendieta – réalisée à l'aide de la loi de gravité le 8 septembre 1985, annonçant ainsi *le retour du réel* (Foster, 2005), d'un nihilisme social corporalisé par des sujet réels.

[IMAGES D'AUTEUR PAS DISPONIBLES SUR LA VERSION D'INTERNET]

[IMAGES D'AUTEUR PAS DISPONIBLES SUR LA VERSION D'INTERNET]

[IMAGES D'AUTEUR PAS DISPONIBLES SUR LA VERSION D'INTERNET]

IV. Art biocritique contemporain : qu'est-il devenu ? *« Le retour du [sujet] réel ».*

> On peut voir une femme allongée, vêtue d'une sorte de blouse bleu foncé caractéristique des ouvrières des usines de sous-traitance de Ciudad Juárez, une grande ville industrielle située au nord du Mexique. Au fond de la scène, on fait entrer le public. La femme a les yeux fermés, et elle est allongée sur une table métallique semblable à celles que l'on trouve dans les morgues. Elle s'assoit, la blouse entrouverte, commence à se caresser les seins, se lève, baisse d'abord la première jambe de son pantalon, puis l'autre, jusqu'aux chevilles. Elle se rassoit sur la table de dissection, avec le pantalon qui pend à l'une de ses chevilles, et croise légèrement les jambes. Elle effleure ses jambes nues, remonte jusqu'à son dos et caresse de nouveau sa poitrine ; Toujours assise sur la table de dissection, l'artiste ouvre les jambes, puis s'empare d'une paire de gants de latex posée à l'autre bout de la table métallique et la montre au public. Elle enfile les gants et prend un marqueur. On entend alors une voix masculine, monotone et neutre, qui décrit l'état des corps des femmes assassinées à Ciudad Juárez, leurs caractéristiques physiques, leurs noms, le type de vêtements avec lesquels elles ont été trouvées, le lieu où on a découvert leur corps et les signes de violence observés sur ce dernier, que l'artiste inscrit simultanément sur son propre corps à l'aide du marqueur, y accumulant ainsi toutes les traces de la violence décrite dans les rapports d'autopsie des cas réels de féminicides de Ciudad Juárez lus par la voix off.
>
> Description de la performance, intitulée « Pendant que nous dormions (le cas Juárez) » (« Mientras dormíamos. (El caso Juárez) »), (2002[538]), de l'artiste mexicaine Lorena Wolffer.

L'œuvre « Pendant que nous dormions (le cas Juárez) » (2002) de l'artiste mexicaine Lorena Wolffer illustre clairement le passage d'un nihilisme corporalisé par l'artiste à un nihilisme corporalisé par le sujet réel, qui plus qu'un « retour du réel » (Foster, 2005), marque le retour d'une réalité qui dénonce las conditions dominantes/hégémoniques d'un contexte socio-historique donné. Dans la performance de Wolffer, le sujet social est représenté par des femmes victimes de féminicide à Ciudad Juárez, un cas emblématique de la violence contre le sujet représentant du « Non-être » que peut produire la pensée phallocentrique patriarcale en Occident. Et bien que le matériel testimonial soit les rapports d'autopsie sur les corps des victimes, il s'agit d'*un art biocritique* dans la mesure où ces descriptions de l'état post-mortem constituent un témoignage de la violence de genre au sein de la société mexicaine, manifeste à travers le phénomène des féminicides.

Par ailleurs, la voix *off* quasi fantomatique et les scènes de la performance de Wolffer semblent marquer au sein de l'*art biocritique* contemporain le retour poïétique d'un sujet réel construit socialement en tant que représentant du « Non-être », qui passe d'un état poïétiquement inerte sur la table de dissection à un état poïétiquement actif ; une scène qui, dans un contexte occidental, pourrait s'apparenter iconologiquement à la résurrection d'un sujet critique « rédempteur », dénonçant les hégémonies épistémologiques qui l'ont condamné à une vie et une mort invisibilisée, infériorisée et violente.

---

[538] Cette performance a été présentée à : l'Institut du Mexique, Paris, France ; *Currency 2004*, New York, USA ; *ANTI Festival,* Kuopio, Finlande ; Museo Universitario del Chopo, Mexico D.F., Mexique ; Museo de la Ciudad, Querétaro, Mexique ; et *Experimentica 02*, Cardiff, pays de Galles, entre 2002 et 2004. La présentation la plus récente a eu lieu en mars 2012, dans le cadre du Festival Miradas de Mujeres (Regards de Femmes) qui s'est tenu à Madrid, en Espagne.

Avant et après la performance de Wolffer, d'autres moments esthétiques ont confirmé ce « retour du sujet réel ». Avant, Joie de la Chair, l'une des performances de Carolee Schneemann de 1964, dont Schneemann mettait en scène des femmes et des hommes entourés de matières organiques, nus, tout près du public, essayant de s'attraper les uns les autres, tous ces corps se vautrant dans ce mélange de sécrétions corporelles, animales et humaines. **Presque parallèlement à cet art dont l'action du sujet réel est mise en scène par l'artiste, un art que commence à inviter à l'action spontanée du sujet réel.** Valie Export en 1968 et son film expérimental *Tapp und Tastkino/Touch Cinema*, dont elle se fixa sur le torse une boîte figurant une scène théâtrale miniature ou mini cinéma couvrant ses seins nus, tandis qu'elle se promène et invite – à l'aide d'un microphone – le public à toucher ses seins en mettant les mains dans la boîte après avoir ouvert les petits rideaux qui délimitaient la scène. Dans cette action, il s'agissait pour Export de questionner le rôle de la femme dans le cinéma.

> « En 1979, Sophie Calle commençait à inviter des inconnus à dormir dans son lit lorsqu'elle ne l'occupait pas. Et d'un commun accord, elle fit des photographies et des enregistrements de ces inconnus dans l'intimité de son logement, tandis qu'ils lui expliquaient pourquoi ils avaient accepté de participer à cette initiative. Un an plus tard, Nan Goldin faisait lire aux gens un journal intime qu'elle rédigeait depuis plusieurs années, où elle racontait des évènements de sa vie et de celle de ses proches, action avec laquelle elle opposait la capacité poïétique et l'individuation à l'individu trop façonné par l'ordre social. Cette même année, Marie Yates utilisait des visages de femmes anonymes sur lesquels elle avait écrit des phrases à la première, deuxième et troisième personne, afin d'évoquer la perte d'identité. »[539]

Après l'œuvre de Wolffer au sein de l'art biocritique du début du XXIe siècle, l'utilisation de matériel documentaire ayant cédé le pas à l'utilisation de matériel expérimental, concret et corporalisé par le sujet réel lui-même en tant que co-poïétisateur de l'art : on est ainsi passé d'une participation personnelle « involontaire » (dans le cas de la performance de Wolffer) à une participation consciente, de « dénonciation » et de négation esthétique volontaire du *moi* construit socialement ou d'une condition socio-historique cantonnée au rôle de sujet de « Non-être ». Le sujet réel répond à un appel et décide d'offrir son témoignage afin de dénoncer les conditions socio-historiques reproduisant épistémologiquement et culturellement l'exclusion de la différenciation hétérosexuelle qui dénigre poïétiquement le « Non-être ». L'appel à participer lancé par les artistes commence à faire partie du processus poïétique et artistique de l'*art biocritique*, comme c'est le cas de l'Œuvre multiorgasmique collective (Mancilla, Esmeralda, 2005), une œuvre qui s'est appuyée sur quatre Campagnes multiorgasmique publiques (à Paris, Strasbourg et Quito) à l'occasion desquelles l'artiste invitait les gens à offrir les *témoignages corporels* et *oraux-biographiques*[540] d'une expérience de négation esthétique revendiquant les droits sexuels en tant que droits humains et la légitimité du droit à l'autoérotisme et au plaisir sexuel corporalisé par ces volontaires, qui dénonçaient par là même toute vision abjecte de la sexualité.

---

[539] Fragment pris du récit création de l'œuvre multiorgasmique intitulé « Le Toucher. L'œuvre multiorgasmique dans les mythes historiques du Toucher » dans le livre intitulé *La fonction esthétique-politique de l'orgasme* Volume I.

[540] Pour reprendre l'exemple de l'*Œuvre multiorgasmique collective*, la proposition de l'artiste dans cette œuvre a consisté à inciter les participants à créer un témoignage ayant en quelque sorte valeur de preuve corporelle de leur expérience (leurs fluides séminaux ou vaginaux recueillis sur un mouchoir en papier), en laissant à chacun le choix de créer ce témoignage à sa manière. Il en est résulté des témoignages créés à l'aide de différentes méthodes de masturbation, certains participants ayant modifié le support en lui préférant une serviette jetable, du papier hygiénique, etc. Les témoignages oraux sont des entretiens en profondeur d'une durée d'entre deux et six heures chacun.

Un cas intéressant d'art contemporain ayant popularisé les appels aux public (bien que l'on puisse discuter du caractère esthétique de ce travail en tant qu'*art biocritique*) est celui du travail du photographe Spencer Tunick (plus proche de l'art du témoignage mise en scène par l'artiste), qui afin de réaliser ses œuvres invite le public en général à participer en posant dans différents contextes urbains et naturels ; à Mexico, en 2007, cet artiste a ainsi réussi à réunir près de 20 000 personnes qui se sont dénudées sur la place centrale de la ville.

Un an avant ce record de Spencer, l'artiste péruvienne Laura Filomeno exposait son œuvre composée de cheveux et d'ongles humains, qu'elle avait recueilli auprès de volontaires afin de les utiliser comme matériel artistique ; cette artiste explique qu'à travers son œuvre, elle entend mettre en avant nos origines communes et désacraliser les résidus du corps humain.

Par la suite, en 2008 et également au Mexique, Wolffer entame son projet artistique intitulé « Enquête sur la violente faite aux femmes » (2008) dans le cadre duquel elle inclut pour la première fois dans un processus créatif des témoignages oraux offerts volontairement par des participants ayant répondu à des appels publics les incitant à rompre le silence qui entoure la violence domestique et de genre. Après ce travail, Wolffer a réalisé d'autres projets intitulés « Murs de réplique », (2008), « Acte testimonial » (2009), « On lave le linge sale en famille » (2009), et « Témoignages de Tepito » (2010). En 2011, Wolffer introduit pour la première fois dans son art des objets recueillis grâce à un appel au public, en tant que témoignages personnels de la violence, dans le cadre du projet *Evidencias*[541] (« Preuves »)(2010).

Au cours de la même année 2010, l'artiste et céramiste iranienne Athena Jahantigh invite – pour la première fois dans son travail artistique – des femmes volontaires à offrir des parties de leur corps afin d'en faire des moules de céramiques. Il en est résulté une série d'œuvres de céramique qui ont composé l'exposition de 2012 intitulée « Corps et fragments ». L'art de Jahantigh a ainsi cessé d'être un travail de céramique ornementale pour devenir un *art biocritique*.

En 2010 également, l'artiste tchèque Filomena Borecka entame son projet artistique intitulé « Phrenos », dans le cadre duquel elle invite les gens à laisser un enregistrement de leur respiration, avant d'utiliser tous ces enregistrements de soupirs et de respirations comme bande sonore d'une installation. Avec ce projet, l'art de Borecka est passé d'un nihilisme abstrait à un nihilisme critique de témoignage.

Plus tard, en 2012, l'artiste italien Salvatore Laconesi, ingénieur en robotique et artiste *open source*, lance un appel sur Internet demandant au public de lui suggérer un traitement pour guérir son cancer :

> « […] Si ça te dit, recueille des informations sur ma maladie et propose-moi un

[541] *Evidencias* (« Preuves »)(2010-2011), sur la page officielle de Lorena Wolffer, on peut lire la description suivante de ce travail artistique : « *Evidencias* a consisté à recueillir et exposer des objets domestiques apparemment inoffensifs ayant été utilisés pour agresser, blesser ou humilier des femmes. » (Wolffer, 2011 : http://www.lorenawolffer.net/expuestas/index.html)

remède, crée une vidéo, une œuvre d'art, une carte, un texte, un poème, un jeu ou cherche une solution à mon problème de santé. »[542]

À ces expressions artistiques s'ajoutent historiquement les expressions artistico-culturelles de groupes activistes féministes et LGBTTTI[543] tels que celles du groupe féministe argentin RIMA, qui a lancé en 2010 la campagne « Yo aborté » (« J'ai avorté »)[544] (voir leur site www.rimaweb.com.ar), dans le cadre de laquelle ils invitaient les gens à témoigner de leurs expériences d'avortement clandestin à la première personne. Au milieu de l'année 2010, le groupe activiste équatorien « Desbordes de género » (« Débordements de genre ») en collaboration avec l'Unité de recherches sur la théorie *queer* de la Faculté Latino-américaine et de la Caraïbe, a inauguré son site www.desbordesdegenero.org, où il fait la promotion de projets artistico-culturels faisant appel à des témoignages de « théâtralisation hyperbolique » de genres performatifs, comme par exemple dans le documentaire « Cuerpos, fronteras : la ruta » (2009) de l'anthropologue Maria Amelia Viteri, qui contient des témoignages sur la production subjective et la situation socio-politique des genres performatifs à Quito, en Équateur.

Enfin, face à cette prolifération d'interventions du sujet réel en tant que protagoniste poïétisateur de la corporalisation du nihilisme esthétique au sein de l'*art biocritique* de la première décennie du XXIe siècle, on voit apparaître, en ce qui pourrait s'apparenter à un *jisei* ou poème d'adieu du corps du sujet réel – des œuvres de cet art où le sujet réel semble dévoiler des critiques produites à partir de l'expérience du volontaire en tant que co-poïétisateur de l'art, comme dans le cas du projet artistique intitulé « A mi hermana. De moribundas y esperanzadas »[545] (Esmeralda Mancilla, 2008), où la volontaire débutante de ce projet – une femme atteinte d'une maladie terminale – prévient l'artiste : « Ce n'est pas la même chose d'écrire sur ce que sentent les autres que de le vivre ». Mais que nous disent ces antécédents historiques sur ce que l'*art biocritique* contemporain souhaite et peut devenir ?

Esthétique du risque dans les liens entre l'art biocritique et d'autres biocriticismes (féministes/*queer*).

Résumé. Interpellée par le message : « *Nous invitons, sans renier la pertinence des travaux sur le gouvernement des corps, à penser la possibilité d'une émancipation des corps par des pratiques de résistance reconfigurant les rapports et les espaces sociaux* » invitant à participer au colloque « Les lieux du corps : Politique et émancipation », la conférence que je propose aurait pour objectif : 1) de reconnaître l'*art de témoignage* contemporain (un art qui donne un rôle central au corps et à la subjectivité du sujet réel à travers ses poïésis critiques) comme

[542] « J'ai le cancer : suggère-moi un traitement », Jane Wakefield, BBC, 21 octobre 2012, http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2012/10/121016_tecnologia_cultura_salud_crowdsourcing_cura_cancer_med.shtml

[543] Lesbien, Gay, Bisexuel, Transsexuel, Transgenre, Travesti et Intersexuel.

[544] Campagne cybernétique « J'ai avorté » : http://www.rimaweb.com.ar/articulos/campana-yo-aborte/

[545] « A mi hermana. De moribundas y esperanzadas » (Esmeralda Mancilla, 2008), est un projet artistique composé d'une série d'œuvres créées à l'aide de témoignages oraux et physiques de l'appropriation corporelle de femmes âgées, malades, convalescentes et d'une patiente en phase terminale, recueillis dans des asiles et des hôpitaux publics mexicains (à la suite d'un avortement), et dont certaines ont décidé d'offrir des témoignages narratifs et poétiques enregistrés sur vidéo, où elles racontent leur liens personnels avec des poèmes. La première des œuvres de ce projet était un enregistrement audio de l'appropriation corporelle d'une femme en phase terminale décédée peu de temps après l'enregistrement.

l'expression d'une critique esthético-politique envers les biopouvoirs phallocentriques et patriarcaux réalisée à partir de l'art, un art dont la critique esthétique tend à établir des liens avec d'autres criticismes critiquant la même chose que lui, comme par exemple les courants féministes et *queer*, poïétisés de manière individuelle ou collective par différents styles cognitifs tels que les exercices critiques de l'art et de la science (et plus particulièrement de la science liée au poststructuralisme) ; et 2) d'inviter à la réflexion et à une critique esthétique du moment où ce lien entre l'art et d'autres criticismes, en tant que lien entre deux discours « esthétiquement critiques » et par conséquent « émancipateurs », renvoie inévitablement l'un de ces criticismes à sa dimension d'« extérieur constitutif », ce qui implique un « risque esthétique » propre à tout « discours d'opposition », comme le souligne Judith Butler : « *Tout discours d'opposition produira son « extérieur », un extérieur qui court le risque d'être considéré comme son espace d'inscription non signifiant* » (Butler, 2010: 91). Il s'agit néanmoins d'un risque esthétique que l'art biocritique et les autres criticismes auxquels il est lié – tels que la science ou les mouvements et activismes socio-politiques – se doivent d'assumer dès lors que leur intention commune est de promouvoir une « émancipation » esthétiquement critique vis-à-vis d'une certaine sédentarisation épistémologique de la société.

L'*esthétique du risque* dans les liens de l'*art biocritique* est observable lorsque des artistes de cet art associent leur travail à l'exercice critique d'activismes, de productions académiques ou scientifiques et/ou de mouvements socio-politiques – tels que les féminismes *queer* – afin de légitimer leur art ; et à l'inverse, lorsque ces criticismes associent l'art à leur exercice critique. Ces liens, abondants au sein de l'art contemporain, permettent de concevoir le travail critique de l'art et des criticismes en question comme des actions d'*esthétique critique* (Adorno, 1970), indissociables du risque esthétique – aussi pour l'art que pour les criticismes impliqués – d'être « identifiés » (Adorno, 1965 : 141) ou « possédés » (Butler, 2010: 320) par des rapports hiérarchisés qui les instrumentalisent en tant qu'« outils » d'autres criticismes.

Mots-clés : art biocritique, art contemporain, esthétique critique, féminismes, théorie *queer*.

Introduction. Dans l'une des brèves biographies de l'artiste (féministe) Carol Schneemann, on peut lire : « Schneemann affirme que dans les années 1980, son travail était parfois considéré par différents groupes féministes comme une réponse insuffisante à de nombreux thèmes féministes de l'époque. » (Vaughan, 2007: 18). Le lien entre l'art de Schneemann et les « thèmes féministes de l'époque », souligné par les biographes de l'artiste, invite à réfléchir sur la force performative non seulement des liens entre l'art et le féminisme en tant que réalité socio-historique à laquelle l'art est lié, mais aussi des liens (locutives et perlocutives) entre l'art et d'autres criticismes qui critiquent la même chose que lui. Dans le cadre de cet essai, nous proposons une série d'outils théorico-méthodologiques de l'esthétique de l'art biocritique permettant de déconstruire esthétiquement les liens épistémologiques que l'art contemporain établit avec les criticismes féministes et *queer*, en tant que criticismes ayant des objectifs communs (dont les critiques portent sur le même « objet »). Parmi ces liens, on

peut mentionner ceux qui existent entre l'art et les criticismes féministes et *queer* produits dans des contextes universitaires, scientifiques, philosophiques, mais aussi dans le cadre de mouvements socio-politiques, qu'il s'agisse d'expression personnelles, collectives, corporelles, littéraires, etc.

Par exemple, en ce qui concerne l'art contemporain, on peut observer une interaction croissante et une augmentation des échanges entre les artistes et les groupes universitaires menant des études sur le genre et les activismes socio-politiques féministes et *queer*, ces derniers incorporant l'art à leurs mouvements revendicatifs, tandis que les artistes reprennent leur cause afin d'expliquer, de justifier ou de légitimer leur art. Ces liens entre l'art et les productions épistémologiques de langages structurés ainsi que les criticismes produits par des mouvements socio-politiques s'identifiant aux causes féministes et *queer*, sont considérés par l'esthétique de l'art critique (Adorno, 1970) comme des liens critiques potentiellement esthétiques (capables de revitaliser l'exercice critique des différents acteurs impliqués), avec tous les risques esthétiques que cela comporte. Mais quels sont les risques esthétiques indissociables à ces liens esthétiques entre l'art et d'autres criticismes féministes et *queer* ? Par exemple, quels ont été les liens entre l'art de Schneemann et les autres criticismes féministes de l'époque, qui l'ont amené à affirmer que son art était perçu par es derniers comme « une réponse insuffisante aux thèmes féministes de l'époque » ?

Du point de vue de l'esthétique critique, l'« insuffisance » esthétique des liens (pour reprendre le terme utilisé dans la biographie de Schneemann) serait une insuffisance liée à l'autocritique, car c'est le mouvement de dialectique négative entre les actions critiques et autocritiques de l'art qui définit la potentialité esthétique de l'art biocritique. Adorno n'affirmait-il pas que « L'art ne peut être interprété que par la loi de son mouvement » (Adorno, 2004 : 11) ; il est donc important de savoir si les liens (locutives ou perlocutives) que l'art établit avec d'autres criticismes esthétiques revitalisent ou non ce mouvement. Car il n'est pas évident que l'action critique coproduite par deux (ou plus) criticismes portant sur le même objet et ayant montré chacun de leur côté une potentialité esthétique permettant de générer/revitaliser un mouvement esthétique au sein de ce qu'ils s'accordent à critiquer, soit également une « action esthétiquement critique » et non une action acritique. Mais alors, quand et comment reconnaître qu'un lien entre criticismes potentiellement esthétiques et particulièrement entre l'art et d'autres criticismes féministes et *queer*, offre une « réponse [esthétiquement] suffisante » ?

Liens esthétiques entre l'art biocritique et d'autres biocriticismes. Selon la Méthode de déconstruction esthétique *de l'art biocritique*, les liens de contradiction, de négation et de tension esthétiques sont ceux au sein desquels on peut observer et rendre observable la potentialité esthétique de l'exercice critique non seulement de l'art mais aussi de tout criticisme se voulant esthétique. Les liens entre l'art et d'autres criticismes sont des liens épistémologiques entre l'art et l'épistémologie des criticismes produits par n'importe quel « styles cognitifs » (Feyerabend, 1987 : 96) présents dans la culture cognitive d'une réalité socio-historique donnée au sein de laquelle l'art est poïétisé. Grâce à la méthode de déconstruction précitée, la potentialité esthétique de ces liens entre l'art et d'autres criticismes peut être observée, entre autres, dans le lien entre l'art et : a)

ce qu'il critique ; b) ce que cet art utilise dans ses poïésis critiques comme matériel esthétique ou co-poïétisateur de ses actions critiques ; c) le contexte socio-historique à partir duquel cet art critique ; d) les autres criticismes qui critiquent la même chose que lui ; et e) ce qui sur un plan structurel personnifie et agit comme sédentarisateur épistémologique, c'est-à-dire comme reproducteur de la sédentarisation épistémologique que l'art en question critique.

De plus, pour l'esthétique de l'art biocritique, l'art biocritique (et tout biocriticisme) devient « esthétiquement critique » dès lors qu'il répond au trois besoins esthétiques de l'art biocritique, des besoins qui reflètent par ailleurs l'insuffisance esthétique de la critique lorsque celle-ci n'est que contradiction. Les trois besoins/capacités esthétiques de l'art biocritique sont : 1) capacité et besoin esthétique de l'art d'établir des liens de contradiction, de tension et de négation esthétiques avec a, b, c, d et e ; 2) capacité et besoin esthétique de l'art de reconnaître du point de vue du matérialisme historique l'historicité de ce qui est lié à a, b, c, d et e ; et 3) capacité et besoin esthétique de l'art de générer un mouvement esthétique dans les liens précités. Dans cette perspective théorico-esthétique, l'« insuffisance esthétique » des liens entre criticismes « proches » – tout comme l' « insuffisance esthétique » de l'exercice critique de l'art – renvoie à l'incapacité de l'art – ou du criticisme déconstruit – à satisfaire ces trois besoins esthétiques non seulement à travers ses poïésis critiques mais aussi à travers ses liens épistémologiques (locutives ou perlocutives) avec d'autres criticismes (que ceux-ci critiquent ou non la même chose que lui). De sorte qu'en reconstruisant les liens entre l'art et d'autres criticismes qui critiquent la même chose que lui, on peut reconnaître s'il s'agit de liens : a) aesthétiques ou acritiques, b) critiques potentiellement esthétiques ou c) esthétiquement critiques. Les liens *critiques potentiellement esthétiques* entre l'art et des criticismes portant sur le même objet sont ceux qui satisfont les trois besoins esthétiques indépendamment de leurs liens vis-à-vis de ce qu'ils critiquent. Les liens *esthétiquement critiques* sont ceux qui satisfont le deuxième besoin – en tant qu'exercice d'autocritique – avec l'autre criticisme, satisfaisant par là même le troisième besoin esthétique de l'art biocritique.

Dans le cas des liens avec d (entre l'art et les autres criticismes qui critiquent la même chose que lui), ils peuvent aussi bien être locutives que perlocutives ; ce sont des liens épistémologiques entre criticismes « proches », dont l'affinité peut dépendre du fait qu'ils portent sur le même objet, ou être une affinité poïétique ou esthétique : une affinité qui porte sur le même objet lorsqu'ils critiquent la même chose ; une affinité poïétique lorsqu'en plus de critiquer la même chose ils le font avec des outils provenant du même style cognitif ou domaine de connaissance, ce qui ne signifie pas qu'il s'agisse exactement des mêmes outils mais qu'ils appartiennent à un même champ d'action épistémologique ; et une affinité esthétique lorsqu'on observe une similitude entre les formes de mouvement esthétique que ces criticismes génèrent ou cherchent à générer avec leur exercice critique. Un exemple d'affinité esthétique (que nous analyserons plus loin) est celle que l'on observe dans les liens entre le mouvement esthétique *queer* théorisé par Judith Butler (1993) et par Monique Wittig (1992), et le mouvement esthétique de l'art critique théorisé par Theodor Adorno (1970) dans sa théorie esthétique.

Ainsi, indépendamment des liens évidents entre un art féministe et les activismes et théorisations féministes ou *queer*, la nature du lien en question entre l'art en tant que criticisme et les autres criticismes critiquant la même chose que lui poïétisés avec d'autres langages – tels que le langage structuré des sciences sociales, ou celui non structuré de l'activisme social féministe et *queer* – est un aspect qu'il est intéressant d'analyser, car même si tous s'accordent à critiquer le même biopouvoir épistémologique hégémonique, ils ne revitalisent pas de la même manière leurs critiques en établissant des liens (locutives ou perlocutives) avec ces autres criticismes. Judith Butler et Monique Wittig font justement remarquer à ce propos que l'on ne peut réduire l'exercice critique (féministe ou *queer*) à une simple opposition ou à un acte de révolte. Voici deux citations allant dans ce sens :

> « L'objectif [… de la critique féministe/*queer*] ne peut être pure subversion, comme s'il suffisait de miner ce qui existe déjà pour établir et mener une lutte politique. » (Butler 2010 : 337).

> « La conscience de l'oppression n'est pas seulement une réaction contre cette oppression, elle implique une totale réévaluation conceptuelle du monde social, sa totale réorganisation conceptuelle à partir de nouveaux concepts développés du point de vue de l'oppression. C'est ce que j'appellerais la science de l'oppression, la science par les opprimé(e)s. » (Wittig, 2006: 41).

Dans cette perspective – que l'on pourrait qualifier ici d'esthétique – des criticismes féministes et *queer* de Wittig et Butler, les liens épistémologiques que ces criticismes établissent peuvent être considérés comme « insuffisamment esthétiques » lorsqu'il s'agit de liens d'affinité portant sur le même objet, ou même poïétiques, c'est-à-dire lorsque l'affinité est définie par l'objet de la critique ou par l'« identification » ou mimétisme des formes poïétiques entre criticismes et non par le mouvement esthétique qui revitalisent leurs liens avec a, b, d, et e. Une telle interprétation peut s'appliquer aux liens que ces criticismes féministes et *queer* (qu'ils proviennent de recherches universitaires, de la science ou de tout autre style cognitif, de mouvements socio-politiques, ou d'actions personnelles ou collectives) établissent avec d'autres criticismes portant – en principe – sur le même objet, comme c'est le cas de la relation avec l'art. Mais alors, quand peut-on observer des liens acritiques ou esthétiques entre l'art et les criticismes féministes et *queer* ?

Un exemple de lien esthétique entre biocriticismes. Un exemple paradigmatique de lien esthétiquement critique entre criticismes aux formes poïétiques différentes est le lien entre le criticisme théorique *queer* de Butler et celui des mouvements socio-politiques des cultures *drag queen* que Butler utilise comme exemple paradigmatique de sa théorie.

> « De fait, [dit Beatriz Preciado] la conceptualisation performative du genre menée à bien par Butler à la fin des années 80 dépend en bonne partie de la figure de la *drag queen* en tant qu'exemple paradigmatique de la production de la féminité à travers la « répétition ritualisée de performances de genre ». » (Preciado, 2012 : 113).

L'esthétique de ce lien est donc la suivante : durant les années soixante-dix et quatre-vingt « une culture *drag king* de la performance de la masculinité acquiert une certaine visibilité » (Preciado, 2012 : 113), suivie, durant les années quatre-vingt-dix, de la performance *drag queen*. Toutes ces expressions esthétiques de l'activisme politique féministe synthétisent l'efficacité paradigmatique que Butler reconnaît comme la force performative de « la théâtralisation hyperbolique de la féminité dans la culture gay » (Preciado, 2012 : 113), permettant aux discours de genre de produire un genre « propre » – ou une identité sexuelle de son « propre moi » (Giddens, 1995 : 42)[546] – et resignifiant ainsi les sens originaux du langage.

Cette théorisation de Butler sur le genre performatif basée sur l'exemple paradigmatique de la culture *drag queen* implique un *lien de reconnaissance* entre les criticismes féministes et *queer* universitaires et ceux des mouvements socio-politiques homosexuels, *drag king*, *drag queen*, *trans*, etc. De sorte que c'est la reconnaissance de la forme poïétique performative du genre – que Beatriz Preciado résume avec la formule : « théâtralisation hyperbolique de la féminité dans la culture gay » (Preciado, 2012: 113) – et de sa force performative capable de resignifier le sens abject et d'exclusion attribué au terme *queer* par la culture du biopouvoir phallocentrique et hétérosexuel hégémonique, qui permet de définir la théorie *queer* de Butler comme un exemple de lien esthétiquement critique entre criticismes ; un lien dont l'esthétique repose sur le fait que la potentialité esthétique de ces criticismes n'est pas réduite par la relation locutive de Butler, dans la mesure où celle-ci n'établit pas de hiérarchie entre l'exercice critique théorico-philosophique et l'exercice critique de l'activisme et de la corporalisation politico-sociale ou performativo-corporelle : en effet, son but n'est pas d'objectiver les *drag queen* comme des exemples paradigmatiques, mais de les resignifier à l'aide des langages structurés des sciences et de la philosophie, ce qui revitalise la potentialité critique de l'identité *drag queen* en permettant une discussion sur cette identité avec ces langages structurés, c'est-à-dire sans avoir besoin d'en imiter les formes poïétiques.

Partant de cette reconnaissance du pouvoir performatif de l'*itérabilité* des actions critiques ou des actions qui nient les hégémonies épistémologico-culturelles des (bio)pouvoirs hégémoniques, il est important de réfléchir sur la force performative de l'itérabilité aussi bien de l'action critique de ces criticismes que d'un certain type de liens entre criticismes proches. En effet, pour reprendre l'exemple de la théorie *queer* de Butler, la reconnaissance de l'efficacité resignifiante de l'itérabilité et des formes performatives des actions critiques exercées par les mouvements *queer* qui ont permis une resignification du terme « queer » – en tant que phénomène socio-historique paradigmatique dans l'œuvre de Butler – ne signifie pas nécessairement que les autres criticismes esthétiques portant sur le même objet ou ayant une affinité poïétique et/ou esthétique possèdent nécessairement une telle efficacité resignifiante, c'est-à-dire une potentialité

[546] L'identité du « moi propre » est la négation subjective du « nous », un « Moi » imposé socialment. Giddens décrit au sein de la modernité tardive : « une situation où le genre humain devient en quelque sorte un « nous » confronté à des problèmes et des possibilités où n'existe plus les « autres » (Giddens 1995 : 42), ni le « moi propre » comme un « moi » produit de l'affirmation subjective.

esthétique capable de générer un mouvement esthétique au sein de ce qu'elles critiquent.

Le criticisme théorisé par Butler est esthétique parce qu'il revitalise le criticisme des mouvements socio-politiques *queer* sans en imiter les formes poïétiques, on peut même dire qu'il le revitalise grâce à cette opposition de ses formes poïétiques et à la reconnaissance de leur force performative (que l'esthétique critique définit comme une potentialité esthétique capable de générer un mouvement esthétique), en les critiquant sans perdre de vue le risque d'une éventuelle « insuffisance » de cette opposition et le besoin constant d'autocritique :

> « L'objectif [… de la critique féministe/*queer*] ne peut être pure subversion, comme s'il suffisait de miner ce qui existe déjà pour établir et mener une lutte politique. » (Butler 2010 : 337). Ainsi, à partir de ce constat de Butler, on peut définir comme insuffisamment esthétique le lien entre criticismes portant sur le même objet tout en ayant des formes poïétiques similaires, ou « identifiées ».

Il s'agit-là d'une double reconnaissance du criticisme de Butler, d'abord en tant que lien esthétique qui revitalise le criticisme des mouvements socio-politiques *queer*, et aussi parce qu'il présente ses propres théories utilisant des langages structurés et philosophiques comme des criticismes ayant besoin d'une constante opposition et de critique, ce qui implique également une autocritique et une critique de ses liens avec d'autres criticismes proches.

Sur le risque de l'*identification* poïétique entre biocriticismes. Dans sa théorie *queer*, Butler met en garde, bien que de manière perlocutive, contre le risque pour les *discours d'opposition* d'être « possédés » : « *Tout discours d'opposition produira son « extérieur », un extérieur qui court le risque d'être considéré comme son espace d'inscription non signifiant* » (Butler, 2010: 91), ce que nous déconstruisons ici comme une volonté d'autocritique également applicable aux liens entre criticismes proches (portant sur le même objet, ou ayant une affinité poïétique ou esthétique) tels que les liens entre criticismes *queer*, dans la mesure où ces liens resignifient également la réalité présente du terme « queer ».

Or un « discours d'opposition » est également un criticisme potentiellement esthétique dans la mesure où il est susceptible de produire un mouvement esthétique entre ses actions critiques et autocritiques, un mouvement semblable à celui qu'évoque Butler lorsqu'elle définit l'identité *queer* comme un espace en mouvement, comme « un lieu d'opposition collective […] qui est encore et toujours repris, détourné, « dévié » [*queer*] d'un usage précédent et qui est orienté vers des objectifs politiques urgents et expansifs » (Butler, 2010 : 320), ce qui explique son affinité esthétique avec le mouvement esthétique de l'art biocritique et de tout biocriticisme esthétique. À ce sujet, Adorno, dans sa Théorie esthétique, décrit le mouvement esthétique généré par l'art critique comme un mouvement produit par la *méfiance* envers toute *identification* entre les différentes actions critiques de l'art :

> "« *La contradiction est une catégorie de réflexion, la confrontation entre chose et concept au sein de la pensée. La dialectique négative, en tant que procédé, signifie*

> *penser en contradiction et de manière autocritique vis-à-vis de la contradiction auparavant ressentie dans la chose. ...Une contradiction dans la réalité est une contradiction vis-à-vis celle-ci. Une telle dialectique [et]... son mouvement ne tend pas à l'identité (...) elle se méfie au contraire de ce qui est identique.* » (Adorno, 1965: 141).

Pour sa part, Wittig interprète ce besoin d'autocritique des criticismes féministes, comme un mouvement esthétique de « destruction » entre l'action personnelle et l'action politico-philosophique :

> « *Le processus de destruction consiste en un double mouvement : se détruire soi-même en tant que classe [...] et se détruire soi-même an tant que catégorie philosophique (la catégorie de l'Autre), car demeurer mentalement dans la catégorie de l'Autre (de l'esclave) représenterait une non-résolution en termes de dialectique marxiste.* » (Wittig, 2006: 78 y 79).

Dans le cadre de cette recherche, nous déconstruisons les liens entre les esthétiques théorisées par Butler, Wittig et Adorno, en tant que liens perlocutives entre criticismes proches poïétiquement et esthétiquement, car il s'agit de trois poïétiques utilisant des langages différents qui s'accordent néanmoins à dessiner un mouvement de négation esthétique vis-à-vis de la sédentarisation épistémologique du phallocentrisme hétérosexuel patriarcal ; nous verrons que si un art établit des liens perlocutives avec d'autres criticismes portant sur le même objet, sa potentialité esthétique dépend de sa capacité à critiquer (« se méfier », « s'opposer » ou « détruire ») toute identification, possession et possible permanence.

En ce qui concerne les liens entre les différents criticismes *queer* et féministes (universitaires, scientifiques, utilisant des langages structurés, de mouvements socio-politiques, d'actions individuelles-personnelles, ou artistiques) avec d'autres criticismes portant sur le même objet ou proches poïétiquement ou esthétiquement, la théorie *queer* de Butler nous met en garde perlocutivement contre les « extérieurs constitutifs » que peuvent produire les « discours d'opposition » (Butler, 2010 : 91), une mise en garde que l'on pourrait appliquer ici à la production d'« extérieurs constitutifs » au sein des liens entre criticismes qui s'« excluent » ou s'« infériorisent » les uns les autres.

Un lien d'exclusion entre criticismes proches apparaît dès lors que l'« identité » poïétique ou esthétique de l'un des criticismes est annulée par les formes poïético-esthétiques et/ou épistémologiques de l'autre, dès lors qu'il est identifié aux caractéristiques de celui qui l'instrumentalise à travers ce lien, tandis qu'un lien d'« infériorisation » est un lien hiérarchisé entre différents criticismes. On peut observer un exemple illustratif d'« infériorisation » fruit de l'« identification poïétique » quand l'un des criticismes établit un lien locutive avec un autre criticisme portant sur le même objet où il joue le rôle d'« outil » poïétique de l'exercice critique de ce dernier ou quand celui-ci l'identifie comme tel.

Par exemple, lorsque la science tend à identifier l'art à un « objet » appartenant ou au service d'un concept scientifique, il s'ensuit inévitablement une hiérarchisation entre ces criticismes. D'une manière générale, lorsque l'art est considéré comme

un instrument au service du concept critique d'un autre criticisme, son esthétique et ses formes poïétiques sont reléguées au rang d'« extérieurs constitutifs » au sein de ce lien. C'est notamment le cas lorsque l'un des criticismes lié à l'art utilise ce dernier comme un moyen de transmission, de diffusion, de vulgarisation, de poïétisation, de médiation, de visibilisation, etc., annulant ainsi sa capacité critique.

***Itérabilité* et risque esthétique dans les liens entre art et criticismes**. La performativité des liens entre criticismes où l'un d'entre eux identifie, hiérarchise, infériorise poïétiquement/esthétiquement l'autre, peut s'avérer contre-productive dans la mesure où l'itérabilité de ces liens peut fonctionner comme une « pratique réitérative et référentielle grâce à laquelle le discours [de hiérarchisation, d'infériorisation, d'identification ou de possession] produit les effets qu'il nomme » (Butler, 2010: 18). Par exemple, la force performative des liens hiérarchisés entre différents criticismes féministes peut « produire la hiérarchisation qu'elle nomme », c'est-à-dire l'instrumentalisation et la dépendance d'un criticisme identifié (poïétiquement, esthétiquement, épistémologiquement) à un autre criticisme également féministe, une instrumentalisation susceptible d'annuler la potentialité esthétique de ce lien d'affinité poïético-esthétique ; parallèlement, les dimensions (poïétiques, esthétiques, épistémologiques, etc.) des criticismes infériorisés risqueront de devenir des « extérieurs constitutifs » du criticisme féministe.

Face à un tel risque esthétique, l'esthétique de l'art et les criticismes de Wittig et Butler s'efforcent de résister à la sédentarisation que peuvent produire ces liens asymétriques grâce à une « méfiance envers ce qui est identique » (Adorno, 1965 : 141), visant à « ne jamais être entièrement possédé » (Butler, 2010: 320) quitte à « se détruire soi-même en tant que classe […] et se détruire soi-même en tant que catégorie philosophique (la catégorie de l'Autre). » (Wittig, 2006: 78 y 79). En effet, l'art qui est esthétiquement critique – parce qu'il génère un mouvement esthétique – tend à « se méfier » de sa propre *identification* (poïétique, esthétique, épistémologique) avec d'autres criticismes, en tant qu'indice de sédentarisation épistémologique, esthétique et/ou poïétique, susceptible de produire des liens latents d'exclusion entre différents discours d'opposition.

Une fenêtre à l'art biocritique contemporain invitant à la réflexion. Notre réflexion portera maintenant sur les liens locutives et perlocutives entre l'art contemporain et les langages structurés des sciences et de la philosophie produits par les universités de sciences humaines et sociales, qui de même que l'art établissent souvent des liens locutives avec d'autres criticismes portant sur le même objet en un exercice critique co-poïétisé visant à générer un mouvement esthétique au sein de ce qu'ils critiquaient de manière séparée et qu'ils entendent désormais critiquer de manière conjointe. La question est de savoir si l'affinité entre ces criticismes potentiellement esthétiques, qui réside dans le fait qu'ils critiquent la même chose, est suffisamment esthétique pour que leurs co-poïésis critiques demeurent aussi esthétiquement critiques que ne l'étaient leurs poïésis de manière indépendante. L'art contemporain est-il suffisamment (auto)critique pour « se méfier » du risque latent d'identification, d'instrumentalisation, de

hiérarchisation, d'infériorisation ou de possession par d'autres criticismes auxquels il s'associe parce qu'ils critiquent la même chose que lui ? Nous analyserons le cas d'un lien observé à travers l'interprétation de l'art que propose un groupe d'artistes et d'universitaires argentins impliqués dans la création de performances liés aux thèmes féministes et *queer*, à l'échelle locale et nationale.

En effet, en mai 2012, j'ai assisté en tant que conférencière à un congrès international féministe qui s'est tenu à Córdoba, en Argentine[547]. Ce congrès avait annoncé dans son programme d'activités quatre « interventions artistiques/culturelles » ; deux d'entre elles avaient été annoncées avec le nom de leurs auteurs, les dates et les horaires, contrairement aux deux autres, pour lesquelles ces éléments n'avaient pas été spécifiés. Trois des manifestations artistiques étaient proposées par le collectif d'artistes « Hilando Las Sierras » et la quatrième était une œuvre de « théâtre de témoignage » produite par une troupe de théâtre de rue menée par des femmes d'un quartier de Córdoba. La présence quasi hégémonique du groupe « Hilando las Sierras » auquel participaient en outre des artistes universitaires faisant de la recherche pour l'université autonome de Córdoba, nous offre un exemple intéressant de lien entre l'art et les criticismes féministes et *queer* produits dans un contexte académique, portant sur le même objet : les mouvements socio-politiques féministes et *queer* au sein de la réalité locale et nationale, auxquels les œuvres exposées à l'occasion de ce congrès faisaient référence.

Le premier jour du congrès, j'ai assisté à la première intervention artistique intitulée « Écrit avec du feu », réalisée par le groupe « Hilando Las Sierras ». Nous avions rendez-vous dans le hall du Pavillon de l'Argentine (bâtiment de l'université de Córdoba), mais l'intervention a finalement eu lieu sur un terre-plein central situé juste en face de la porte principale de ce hall. Lorsque je suis arrivée, le public était déjà présent devant le bâtiment. Face à eux, un groupe d'une dizaine de femmes, dont certaines appartenaient au collectif « Hilando Las Sierras », tandis que d'autres étaient des participantes invitées. Toutes portaient au moins un vêtement violet. Sur cette « scène », elles avaient disposé entre elles et le public plusieurs tas d'argile rouge sur le sol. Les femmes se sont alors agenouillées devant l'argile et ont commencé à la pétrir pour la rendre malléable. Par la suite, après quelques minutes passées à pétrir l'argile, elles ont commencé à modeler, de manière individuelle ou par groupes de deux, les lettres du mot « FÉMINICIDE ». Après avoir modelé leur lettre, elles se levaient et retournaient à leur place initiale (face aux lettres et au public). Une fois modelée la dernière lettre de ce mot – lequel couvrait une surface d'environ un mètre sur six – chaque participante a répandu de la sciure de bois sur sa lettre. Le mot « FÉMINICIDE » a ensuite été embrasé. Le feu s'est consumé jusqu'à ce qu'il ne reste plus que les braises rouges illuminant les lettres, l'argile ainsi à demi cuite s'étant durcie sous l'effet des flammes.

Le lendemain de cette intervention « artistique/culturelle », j'ai assisté à une autre table ronde avec Sofía Menoyo, l'une des artistes du collectif « Hilando Las Sierras », dont la conférence portait précisément sur la performance « Écrit avec

[547] Congrès interdisciplinaire *Société et Genre* : « ce qui est personnel est politique », Université autonome de Córdoba, Argentine, mai 2012.

du feu » :

> « Cette performance vise à attirer l'attention du public sur la problématique de la violence sexiste en Argentine, car il s'agit d'une question politique, sociale, culturelle et de droits humains. Au cours de l'année 2010, plus de 260 féminicides ont été commis sur des femmes et des petites filles, dont 11 ont été immolées par le feu, une modalité qui s'est développée à la suite de la mort de Wanda Taddei, épouse de l'ancien batteur du groupe Calle éros*…* L'objectif politique de cette performance est de réduire en cendres les volontés qui permettent de continuer à maltraiter des femmes… *Ce thème nous concerne en tant que femmes*… Nous voulons lancer ce cri d'alarme… un *cri* fait de mains, d'argile et de feu… » (Hilando las Sierras 2011)

À travers cette affirmation, on peut observer au moins trois liens de l'art (du groupe « Hilando las Sierras ») avec : 1) le criticisme universitaire féministe représenté par le congrès ayant accueilli la performance et la conférence ; 2) le criticisme féministe de la théorie féministe *queer* de Butler, mentionnée par l'artiste au cours de sa conférence ; et 3) les activismes socio-politiques féministes locaux, le travail du groupe « Hilando las Sierras » étant défini par l'artiste comme un art lié à la protestation et à la lutte socio-politique contre le féminicide en Argentine. Ces trois liens sont des exemples clairs de liens potentiellement esthétiques entre l'exercice critico-artistique du groupe « Hilando las Sierras » et d'autres criticismes féministes et *queer* portant sur le même objet : la lutte contre le féminicide. La potentialité esthétique de ces liens peut être observée à travers la performance et l'attitude potentiellement esthétique du groupe et de l'artiste conférencière, cherchant à l'aide de l'itérabilité de « la théâtralisation hyperbolique » (le symbolisme de l'incinération dans la performance « Écrit avec du feu »(Preciado, 2012 : 113) à générer une resignification de l'élément du feu qui devient ainsi un élément représentatif du féminicide argentin ; cette potentialité réside également dans leur volonté de légitimer leurs performances et manifestations artistiques à l'aide de théories féministes et *queer* telles que celles de Butler, et bien entendu dans le fait de produire des performances et manifestations artistiques co-poïétisées hyperboliquement par la présence simultanée de l'art, de la recherche universitaire et des mouvements socio-politiques, en tant que criticismes portant sur un même objet.

Un autre exemple contemporain de potentialité esthétique similaire à celui observé avec le groupe « Hilando las Sierras » est le lien potentiellement esthétique qu'établissent les universités en soutenant des projets et des centres de recherche qui encouragent la participation conjointe de l'art et de la science, une attitude potentiellement esthétique également partagée par différents artistes contemporains, de sorte que l'on peut observer de nos jours au sein de congrès de sciences humaines et sociales la présence de tables rondes et de conférences sur l'art données par les artistes eux-mêmes. Il s'agit-là de liens potentiellement esthétiques entre l'art et la science, dans la mesure où es liens s'opposent à l'hégémonie épistémologique sédentarisée réprouvant traditionnellement toute discussion entre ces styles cognitifs, à laquelle fait écho le commentaire de Schneemann dans la biographie précitée.

Or contrairement à ce qu'évoquait Schneemann dans cette biographie, dans le contexte contemporain, la science, l'université aspire à créer des liens de discussion équitable avec l'art, des liens de dialectique esthétique qui impliquent

de partager des langages au moins dans le cadre d'une discussion, sans que ce soit nécessairement à l'art d'« adopter » ou s'identifier constamment aux langages structurés de la science pour son exercice critique.

Un autre exemple de lien potentiellement esthétique est celui de l'art contemporain qui, en établissant des liens avec les criticismes féministes et *queer* aux langages structurés des sciences humaines et sociales, les utilise comme outils d'autocritique, resignifiant esthétiquement l'usage interprétatif de la Méthode scientifique et des langages structurés de ces sciences humaines en tant que *sciences de l'art* ; ce lien peut être considéré comme esthétique dès lors qu'il permet une discussion esthétique entre l'art et ces styles cognitifs qui exercent également une critique féministe et *queer*, et qu'il ne prétend pas instrumentaliser de manière aesthétique ces langages structurés de la science, mais au contraire favoriser une possible et latente esthétisation de cette science.

Partant de cette réflexion, il convient de poser une série de question : s'agissant du lien évoqué dans la biographie de Schneemann, où elle affirme que son art est « parfois considéré par différents groupes féministes comme une réponse insuffisante à de nombreux thèmes féministes de l'époque » (Vaughan, 2007: 18), quels sont les criticismes impliqués (les thèmes féministes, les groupes féministes ou l'art lui-même) qui pourraient être relégués au rang d'« extérieurs constitutifs » au sein de ce lien ? L'un des criticismes évoqués dans l'argumentation de l'artiste Sofía Menoyo concernant la performance « Écrit avec du feu » peut-il être considéré comme un « extérieur constitutif » lorsque cette artiste explique au cours de sa conférence : « Aujourd'hui les mouvements et les acteurs sociaux *s'approprient* la performance, comme un outil de visibilité et de dénonciation politique » (Menoyo, mai 2012)[548], ou lorsqu'elle affirme : « Avec ce travail, nous entendons réfléchir sur les pratiques artistiques d'un groupe de femmes féministes […] afin de rendre compte […de] ces productions en tant [qu']œuvres artistiques et outil politique » (Menoyo, mai 2012)[549]. Et quel est le criticisme susceptible de devenir un « extérieur constitutif » au sein des liens entre l'art et les publications scientifiques et universitaires, les centres de recherche, les congrès contemporains qui manifestent un intérêt pour l'art et semblent disposer à l'intégrer aux discussions sur les thèmes féministes et *queer* contemporains ?

Ce ne sont pas des sujets anodins, car la frontière est ténue entre un lien esthétique et un lien aesthétique unissant des criticismes proches, et la différence est considérable entre la force performative des liens aesthétiques et celle des liens esthétiquement critiques. Les premiers sont des liens hiérarchisés et produisent une identification et une sédentarisation épistémologique, tandis que les seconds revitalisent le mouvement esthétique qu'avaient déjà produit de manière indépendante les criticismes impliqués avant qu'ils n'établissent de liens entre eux.

[548] Les italiques ont été rajoutées.
[549] Les italiques ont été rajoutées.

Une thèse en Sciences de l'art

La thèse en Sciences de l'art réalisée par un artiste est une autocritique esthétique structurée de l'art, et la démonstration du fait qu'il s'agit d'un art critique.

Selon Umberto Eco, écrivain et philosophe italien expert en sémiotique, une thèse de doctorat est « *Un travail dactylographié d'entre cent et quatre cent pages, dans lequel l'étudiant traite un problème lié aux études dans lesquelles il souhaite obtenir son doctorat* »[550]. Nous considérerons donc ici que le fait de « traiter un problème » dans le cadre d'une thèse de doctorat implique une intention et un objectif

[550] Eco, 1997.

épistémologique et académique de production de connaissance – de la part de l'individu souhaitant obtenir un doctorat – qui doit répondre aux normes épistémologiques et/ou scientifiques propres à un domaine de connaissance ou à un style cognitif spécifique, pour que la connaissance produite dans le cadre de ce processus puisse être reconnue comme une connaissance valide et légitime par les autorités universitaires de la discipline ou du domaine de connaissance en question. La thèse de doctorat est donc un processus de construction de connaissance *structuré*, et lorsque l'artiste entreprend ce processus en tant que producteur de connaissance, il vit un moment esthétique qui l'amène à exercer un *criticisme esthétique* de ses poïésis. Ainsi, la thèse en Sciences de l'Art réalisée par un artiste et portant sur l'esthétique de son œuvre est un *criticisme esthétique structuré* de l'art, exercé *par* l'art sur lui-même, avec toutes ses implications, aussi bien théoriques, philosophiques, esthétiques que poïétiques, matérielles et historiques.

Dans le cas concret de la thèse intitulée *Pour une art biocritique. Sexualité et action politique*, le problème étudié a été celui de l'esthétique de ce que j'ai d'abord qualifié (en tant qu'artiste et auteure de la thèse) avec des arguments subjectifs d'« art bioénergétique». À travers les œuvres de cet art, et avant de rédiger cette thèse, j'avais déjà eu l'occasion de matérialiser des idées liées à l'appropriation corporelle et sexuelle de la femme et à la revendication des droits humains, notamment sur le plan iconologique, y compris avant de créer les Œuvres multiorgasmiques (individuelle et collective). La première œuvre d'art que j'ai créée à l'aide de témoignages corporels a été une installation réalisée en 1998 et visant à revendiquer les droits humains des détenus et à protester contre leurs conditions de détention : il s'agissait d'une petite cellule jonchée de vrais excréments humains et animaux (recueillis dans des toilettes publiques et dans la rue) au milieu de laquelle avait été placée une réplique en carton du Penseur de Rodin symbolisant le détenu[551]. Puis je l'ai fait avec les œuvres multiorgasmiques en utilisant des témoignages corporels de volontaires comme matériel créatif, afin de mettre en avant la *corporalité autopoïétique du plaisir* à l'aide de témoignages physiques de l'orgasme et de l'autoérotisme en tant qu'éléments corporels servant de matériel artistique à ces œuvres. Par la suite, j'ai utilisé d'autres types de témoignages corporels (des cheveux) et oraux de femmes malades et en phase terminale, dans l'œuvre intitulée *A mi hermana. De moribundas y esperanzadas,* avant de recueillir des témoignages oraux de femmes revendiquant leur droit à l'avortement et en faveur du mariage homosexuel, également accompagnés de témoignages physiques tels que de la salive ou du sang de menstruation.

Néanmoins, grâce à la déconstruction non structurée de cet art réalisée dans les trois récits création de l'Œuvre multiorgasmique (Tome I) et avant même sa déconstruction structurée, on a reconnu qu'il était réducteur de qualifier cet art de d'« art bioénergétique ». En effet, ce qualificatif ne pouvait définir mon œuvre dans

[551] L'œuvre intitulée « Droits humains des détenus » a reçu le deuxième prix du Concours interuniversitaire d'installations du *Troisième forum international sur les droits humains*, organisé par l'Institut technologique et d'études supérieures de l'Ouest de l'Etat de Jalisco et le Système éducatif de l'Université ibéro- américaine (Mexique, 1999).

la mesure où il considérait la *bioénergie* ou *orgon* (Reich, 1932/1945 et 1947)[552] comme la qualité prédominante de mon travail artistique, ce qui ne pouvait s'appliquer qu'à l'expérience orgasmique mais pas au reste des expériences des témoignages corporels et oraux de cet art. C'est pourquoi j'ai renoncé à ce qualificatif de « bioénergétique », craignant que ce terme n'empêche la discussion, la réflexion et la déconstruction esthétique de qualités plus générales de mon travail, qui pourraient être qualifiées d'esthétiques : la dimension corporelle, et plus particulièrement la « corporalité abjecte » liée à des expériences d'affirmation subjective corporalisées et poïétisées par l'artiste et/ou par des individus réels qui participaient à mes œuvres en tant que volontaires offrant leur témoignages oraux et corporaux, afin de devenir les co-poïétisateurs de ce travail artistique. Nous avons ensuite cherché à évaluer la potentialité esthétique de ces témoignages de corporalités abjectes offerts par des sujets réels.

Au début de cette thèse, l'art des œuvres multiorgasmiques était simplement décrit comme « un art qui poïétise ses œuvres à partir des témoignages corporels et oraux d'expériences corporelles de sujets réels », tout en constatant que ces corporalités liées au plaisir, à l'autoexploration et à l'autopoïésis du *moi* faisaient l'objet d'une réprobation sociale dans la mesure où elles représentaient culturellement la dimension *abjecte* de la corporalité humaine. Or je ne faisais qu'*affirmer subjectivement* le fait que les corporalités utilisées comme matériel créatif de cet art – c'est-à-dire l'orgasme et l'autoérotisme – étaient considérées comme « abjectes » par le biopouvoir. Cette interprétation reposait essentiellement sur les perceptions du sens commun de l'artiste, qui justifiait son choix d'utiliser ces corporalités avec des arguments « intuitifs » et « subjectifs», en alléguant que le fait d'utiliser des corporalités « abjectes » – comme elle l'avait fait avant cette thèse – revenait à « rejeter » et à « critiquer » la domination corporelle ou le contrôle social d'une population qui ne reconnaît pas ces corporalités comme des sources de bien-être et comme des droits humains. Autrement dit, dans mes affirmations descriptives (subjectives, intuitives ou relevant du sens commun) des œuvres multiorgasmiques, je pressentais l'existence d'un lien de *tension* ou *contradiction* entre le sens « abject » de ces corporalités (reproduit par la culture cognitive et corporelle du sujet social basée sur des paradigmes épistémologiques hégémoniques au sein des discours socio-politiques du biopouvoir phallocentrique et patriarcal) et le sens attribué à ces mêmes corporalités au sein de l'art, en tant que matériel artistique. Cela dit, observer la capacité de contradiction, de négation et de tension d'un art vis-à-vis de ce qu'il critique (dans le cas des Œuvres multiorgasmiques, le manque de légitimité sociale du plaisir sexuel et de l'autoérotisme en tant que droits humains), n'a été que l'un des aspects qui m'a poussé à déterminer sa capacité de critique esthétique, c'est-à-dire sa *potentialité esthétique*[553] en tant que criticisme esthétique. Il a également fallu déterminer si cet art était un *art biocritique*, à travers une déconstruction qui nous amené à

[552] Pour mieux saisir les limites de la définition de l'art biocritique en tant qu'« art bioénergétique », consulter le chapitre 3 de cet livre, intitulé « La fonction esthétique de l'orgasme. La bioénergie de Wilhelm Reich est-elle une biocritique? ».

[553] *Potentialité esthétique* est synonyme de la capacité de critique esthétique de l'art, une capacité à établir des liens de *contradiction esthétique* vis-à-vis de ce qui est critiqué, produisant ainsi une *tension esthétique* dans ces liens, qui revitalise la *loi de mouvement* de l'art critique : la *dialectique négative*.

analyser, à partir de la Théorie esthétique de Theodor Adorno et de ses réflexions sur l'art, l'exercice critique de l'art et sa capacité à critiquer, pour arriver à la conclusion qu'un art digne de ce nom devait impérativement être capable de critiquer *esthétiquement*.

Néanmoins, pour définir un art comme un *art biocritique*, c'est-à-dire un art d'esthétique critique ou capable de critiquer esthétiquement, il était indispensable d'observer et de rendre observable ce que la Méthode de déconstruction esthétique *de l'art biocritique* a défini comme les trois capacités (besoins) esthétiques de l'exercice critique de cet art « esthétiquement critique » : 1) capacité (et besoin) d'établir des liens de contradiction esthétique avec : a) *ce que* l'art critique ; b) ce *avec quoi* l'art critique ; c) la position *à partir de laquelle* l'art critique ; d) *ce qui critique la même chose* que l'art (les autres criticismes) ; e) ce qui sur le plan structurel *contribue à la (re)production de la sédentarisation* épistémologique que l'art critique ; 2) capacité (et besoin) de reconnaître du point de vue du matérialisme historique les points a, b, c, d, et e ; et 3) capacité (et besoin) de générer un mouvement esthétique au sein des points a, b, c, d, et e.

C'est ainsi qu'en se basant essentiellement sur la Théorie esthétique d'Adorno, la présente thèse a appliqué cette méthode de déconstruction à l'Œuvre multiorgasmique collective et en a tiré les conclusions suivantes : « L'observation structurée du processus créatif de cette œuvre et de ses poïésis enchaînées a mis en évidence le fait que l'*art biocritique des corporalités abjectes* (appelé « art bioénergétique » au cours des processus poïétiques de l'Œuvre multiorgasmique collective) était – avant la rédaction de cette thèse – un art *inconsciemment* biocritique dans la mesure où il reflétait une contradiction et une tension entre la reproduction phallocentrique du sens abject du corps et la resignification esthétique des corporalités abjectes en tant que matériel créatif et esthétique de l'art (première capacité esthétique de l'art biocritique), mais qu'il n'était pas de manière *structurée* et *légitime* un art d'esthétique critique ; après sa déconstruction structurée à l'aide de la Méthode de déconstruction esthétique, il a été possible d'observer et de rendre observables – en utilisant le langage des sciences humaines et sociales en tant que sciences de l'art – les trois capacités/besoins esthétiques de tout art biocritique à travers les différents moments esthétiques de cet art, directement liés au processus poïétique de l'Œuvre multiorgasmique collective.

La déconstruction psychologique et sociologique de la potentialité esthétique des moments esthétiques de l'*art biocritique* liés à l'Œuvre multiorgasmique collective (chapitres 1-5 du Tome II), a permis de déterminer qu'il s'agissait d'un art d'esthétique critique répondant aux trois besoins *esthétiques* de l'art critique en rapport avec : a) *ce qu'il* critique (le phallocentrisme) ; b) ce *avec quoi* il critique(corporalités abjectes d'affirmation subjective) ; c) la position *à partir de laquelle* il critique (témoignages d'individus réels aux identités et aux corps « abjects ») ; d) *ce qui critique la même chose* que lui (les autres criticismes esthétiques et potentiellement esthétiques de la science) ; e) ce qui sur le plan structurel *contribue à la (re)production de la sédentarisation* épistémologique que l'art biocritique critique : le paradigme rationaliste-abstractionniste ou réificateur de la science acritique par rapport au phallocentrisme (chapitre 6).

Enfin, en guise de conclusion générale, on peut définir esthétiquement l'*art biocritique* de corporalités et sexualités abjectes comme un art d'esthétique critique et comme un biocriticisme esthétique qui met en évidence – à travers la confrontation entre la resignification esthétique de la corporalité « abjecte » de l'individu et les discours sociaux du biopouvoir hégémonique – la sédentarisation épistémologico-esthétique des (bio)pouvoirs du phallocentrisme patriarcal hégémonique au sein de la pensée occidentale.

Cela dit, tout art est potentiellement un art d'esthétique critique ; c'est-à-dire que tout art contemporain est potentiellement critique et autocritique, qu'il est susceptible de le devenir, même si cela n'est pas toujours le cas. Je veux dire par là que l'esthétique critique n'est pas réservée à un type d'art en particulier, pas plus qu'il ne s'agit d'un objectif ou d'une intention qui confère en soi un caractère critique à un processus poïétique. Ainsi, avant même la rédaction de cette thèse, les œuvres multiorgasmiques relevaient déjà d'un art potentiellement critique, susceptible de devenir un art esthétiquement critique de manière pleinement légitimée dès lors qu'il serait reconnu comme tel à l'aide d'arguments esthétiques structurés tels que ceux utilisés dans cette thèse.

….

Enfin, d'autres réflexions ont également leur place dans cette conclusion, des réflexions qui n'avaient pas été initialement associées à l'objectif principal de cette thèse, mais qui ont surgi au cours de l'analyse comme un effet perlocutive de celle-ci, et qui nous invitent à réfléchir sur le type d'esthétique induite par les doctorats en Art et Sciences de l'Art (et autres disciplines similaires) que les universités proposent aux artistes souhaitant analyser l'esthétique de leur propre travail artistique.

Par exemple, cet art aurait pu continuer à être qualifié d'« art bioénergétique », avec la légitimité limitée que lui conférait la subjectivité et le sens commun de l'artiste en tant que poïétisatrice des œuvres multiorgasmiques et interprète de l'esthétique de ces œuvres ; mais ce type d'affirmation subjective, intuitive et de sens commun ne parvenait pas à définir de manière esthétiquement valide pour l'esthétique de l'art critique – en tant que Science de l'art – la potentialité esthétique (c'est-à-dire la *capacité critique*) des corporalités « abjectes », ni celle de l'*art de témoignage des corporalités abjectes* lui-même (c'est-à-dire sa *capacité d'autocritique*). Or le fait que les affirmations initiales de l'artiste aient été basées sur des arguments subjectifs, personnels et de sens commun a souligné un problème potentiel de proxémique épistémologico-esthétique liée au fait que l'artiste manquait d'un certain recul épistémologique pour pouvoir interpréter et définir l'art à partir de l'art, et dans ce cas précis définir l'esthétique de l'*art biocritique fait avec témoignages de corporalités abjectes* à partir de cet art ; car pour l'esthétique de l'art biocritique : « *La définition de ce qu'est l'art [biocritique] est toujours donnée à l'avance par ce qu'il fut autrefois, mais n'est légitimée que par ce qu'il est devenu, ouvert à ce qu'il veut être et pourra peut-être devenir* ».[554]

[554] Adorno, (1970)/2004: 11.

La présente thèse a interprété ce besoin de recul épistémologique en termes de ce qu'Adorno qualifie d'« objectivité extra-esthétique » : un recul qu'Adorno « propose » à l'artiste – en tant qu'autocritique légitime pour l'esthétique de l'art critique – afin de définir son art à partir de la critique et de l'autocritique (*structurée, semi-structurée ou non structurée)*, enchaînées au sein d'une dialectique négative. Dans sa Théorie esthétique, Adorno défend une définition de l'art exigeant de celui qui prétend la formuler – qu'il soit artiste ou non – la capacité de « se perdre dans l'art afin de le comprendre »[555], c'est-à-dire de *vivre l'art* et de participer de sa poïétique afin de pouvoir ensuite observer ses poïésis avec une *objectivité extra-esthétique*. Or l'art est toujours en quelque sorte « perdu » en lui-même, et il lui est fort difficile de s'éloigner de lui-même afin de « se comprendre », d'où l'importance de cet « autre regard » qui ne vient pas de l'intérieur de l'art pour s'observer soi-même, mais exige au contraire un point de vue « extérieur ». Voilà le rôle non seulement des *récits création* mais aussi et surtout de l'objectivité de la science et de la méthode scientifique avec ses outils théorico-conceptuels : permettre une autocritique non structurée et structurée, respectivement. Dans le cadre de cette recherche, une telle objectivité déconstructive apporte de nouveaux paramètres de légitimité scientifique, en tant qu'exercice universitaire réalisé sous la forme d'une thèse en Sciences de l'art. la présente thèse interprète l'esthétique critique adornienne comme une invitation à l'« émancipation » de l'art critique à travers l'autocritique née de l'objectivité extra-esthétique, soulignant ainsi la fonction esthétique des sciences en tant que sciences de l'art, et la capacité esthétique de ces sciences – et de tout autre style cognitif au langage structuré tel que les sciences humaines – à définir et interpréter l'esthétique d'un art à l'aide d'arguments matériels et historiques observables non seulement par l'artiste, mais aussi par la communauté des Sciences de l'art afin de valider/légitimer la définition – découlant d'une observation structurée – qu'un artiste propose de l'esthétique de son art dans le cadre d'une thèse de doctorat.

Pour répondre à ce besoin d'autocritique de l'art, l'artiste peut donc utiliser le langage structuré des sciences humaines afin d'observer, d'interpréter, et de définir l'esthétique de son art à l'aide des outils conceptuels et théorico-méthodologiques de la science ; des outils scientifiques qui, appliqués à la « déconstruction esthétique » de son art, confèrent une objectivité extra-esthétique – parfois identifiée à l'*objectivité scientifique* – et une légitimité épistémologique aux observations réalisées par cet artiste sur l'esthétique de son exercice artistique. Ce besoin d'objectivité extra-esthétique ou de recul épistémologique conférant une validité à l'interprétation d'une observation se fait particulièrement sentir dans les cas d'« observation participante » correspondant aux travaux de recherche en anthropologie, en psychologie sociale ou en sociologie qualitative, où le chercheur qui s'est fortement impliqué dans la réalité étudiée ressent le besoin de prendre du recul vis-à-vis de cette réalité à travers une structuration scientifique de ses observations ; même si dans le cas de la thèse en Sciences de l'Art, on ne peut pas dire que l'artiste *se rapproche* de la réalité étudiée afin de l'observer de l'intérieur, comme c'est le cas de l'observation participante, dans la

[555] Adorno, 1970.

mesure où il *fait partie intégrante* de cette réalité. Quoi qu'il en soit, ces deux cas reflètent le besoin d'une objectivité épistémologique ou extra-esthétique face à une trop grande implication de l'observateur dans la réalité observée qu'il souhaite interpréter. Dans le cas de l'interprétation de l'*art de témoignage des corporalités abjectes* observé à travers l'œuvre multiorgasmique collective, ce sont les langages des sciences sociales qui ont permis de classer *les invariantes* de ce qui a été observé avec des arguments scientifiques et non scientifiques, c'est-à-dire des arguments observables matériellement et historiquement ou non. Par exemple, alors que les récits créations (Tome I) – en tant qu'autocritiques non structurées de cette œuvre – constituent des observations de l'artiste interprétées à l'aide d'arguments non observables matériellement et historiquement, la déconstruction esthétique (Tome II) de l'œuvre en question, en revanche, a eu recours à des arguments nécessairement structurés.

Or après avoir ainsi retracé de manière matériellement et historiquement observable la « reconnaissance structurée » de l'*art biocritique de témoignages des corporalités abjectes* (initialement appelé *art bioénergétique*), il me semble que ce type de thèse pourrait produire certains effets perlocutives sur la loi de mouvement de l'art contemporain, en induisant ou motivant certains artistes qui souhaitent obtenir un doctorat à réaliser une autocritique structurée de leur art afin de s'exercer à la critique d'art ; ainsi l'art contemporain (ou du moins celui produit par les générations d'artistes ayant cet objectif académique) serait-t-il en mesure d'exercer une critique et une autocritique structurée de l'art, exercices caractéristiques de l'esthétique de l'art biocritique.

Car les recherches en sciences de l'art nous invitent à penser l'art non pas comme un style cognitif scientifique, mais comme un style cognitif structurable, objectivable et « scientifisable ». En outre, ces recherches nous invitent à développer la capacité de discussion structurée de l'art. En effet, dans cette thèse l'*art biocritique* s'est employé à établir une discussion structurée avec d'autres pensées critiques envers le biopouvoir phallocentrique patriarcal et d'autres styles cognitifs aux langages structurés, et en tissant ce lien – parfois avec une tension esthétique, parfois en tant qu'outil épistémologique permettant de structurer l'observation de l'œuvre multiorgasmique collective – il a également revitalisé la *dialectique négative* qui est sa loi de mouvement esthétique en tant qu'art biocritique envers ce biopouvoir phallocentrique et patriarcal.

Les thèses de critique d'art réalisées par des artistes sur leur art ont tendance à promouvoir un art critique, et bien qu'elles ne parviennent pas toujours à légitimer cette démarche de manière structurée, elles n'en constituent pas moins la manifestation matériellement et historiquement observable d'une intention épistémologique et institutionnelle « promotrice » d'une esthétique critique. Ainsi pourrait-on dire que d'une manière consciente ou non, l'artiste qui rédige une thèse de doctorat en Sciences de l'Art portant sur l'esthétique de son art « adopte » ou « accepte » par là même un type d'esthétique critique matérialisée sous la forme d'une autocritique *structurée* (même s'il peut aussi le faire de manière non structurée comme dans le cas des *récits création*), répondant à une série d'exigences académiques et institutionnelles « volontairement adoptées » par l'artiste doctorant.

Ainsi toutes les thèses de doctorat en sciences de l'art réalisées par des artistes et visant à définir et interpréter légitimement (de manière structurée) l'esthétique de leur art, permettraient-elles de mettre en évidence une tendance esthétique institutionnelle, celle d'un *type structuré d'émancipation* de l'art contemporain induit par les universités (françaises ?), qui pourrait par ailleurs présenter un risque historique esthétique menaçant la « naïveté » de l'art, une naïveté considérée par Adorno – dans sa théorie esthétique – comme une condition essentielle de l'autonomie de l'art :

> « L'autonomie, que l'art a acquise après s'être débarrassé de sa fonction culturelle, ou de ce qui s'y substitue, et qui se nourrissait de l'idée d'humanité, fut d'autant plus ébranlée que la société devenait moins humaine. (…) Or son autonomie commence à entrer dans un moment d'aveuglement. Ce moment a été le propre de l'art depuis toujours ; à l'ère de son émancipation, il éclipse tous les autres malgré (si ce n'est à cause de) l'absence de naïveté dont, selon Hegel, il ne doit plus se départir »[556].

On peut par ailleurs espérer qu'un « déroulement heureux »[557] fasse que cette tendance esthétique institutionnalisée revitalise la dialectique négative au sein de l'art contemporain grâce à l'autocritique esthétique *structurée* « suggérée » par les institutions aux artistes doctorants, et parvienne ensuite à s'émanciper esthétiquement de la sédentarisation de cette autocritique esthétique *structurée* grâce à une esthétique critique plus « naïve ».

Hélas! ce que j'ai écrit sur la table et le mur
Avec mon cœur de fou et ma main de fou
Devrait orner pour moi la table et le mur…
Mais vous dites : « Les mains de fou gribouillent, -
Et il faut nettoyer la table et le mur
Jusqu'à ce que la dernière trace ait disparu! »
Permettez! Je vais vous donner un coup de main,
J'ai appris à me servir de l'éponge et du balai,
Comme critique et comme [être] de peine.
Mais lorsque le travail sera fini,
J'aimerais bien vous voir, grands sages que vous êtes,
Souiller de votre sagesse la table et le mur.
***
« Un fou au désespoir »
Le Gai Savoir (1882/1984)
Friedrich Nietzsche

---

[556] Adorno, 1970: 9.

[557] Cette expression est utilisée par Austin (1962/1970) dans sa théorie des actes de langage en référence aux énonciations qui se traduisent effectivement en actes qui nous permit aussi réfléchir à l'art biocritique en tant qu'un moment *heureux* de la pensée (bio)critique envers tout sédentarisations et/ou déifications épistémologiques des biopouvoirs qui au sein de la production socio-historique du réel socio-historique produisent socialement l'historicité de n'importe pas quel être vivant (animaux, nature, cosmos) en tant qu'un être vivant de corporalité et sexualité abjecte, « abaissée, asservie, abandonnée, méprisé ».

CATALOGUE.
PARCOURS ARTISTIQUE INDIVIDUEL VERS L'ART BIOCRITIQUE

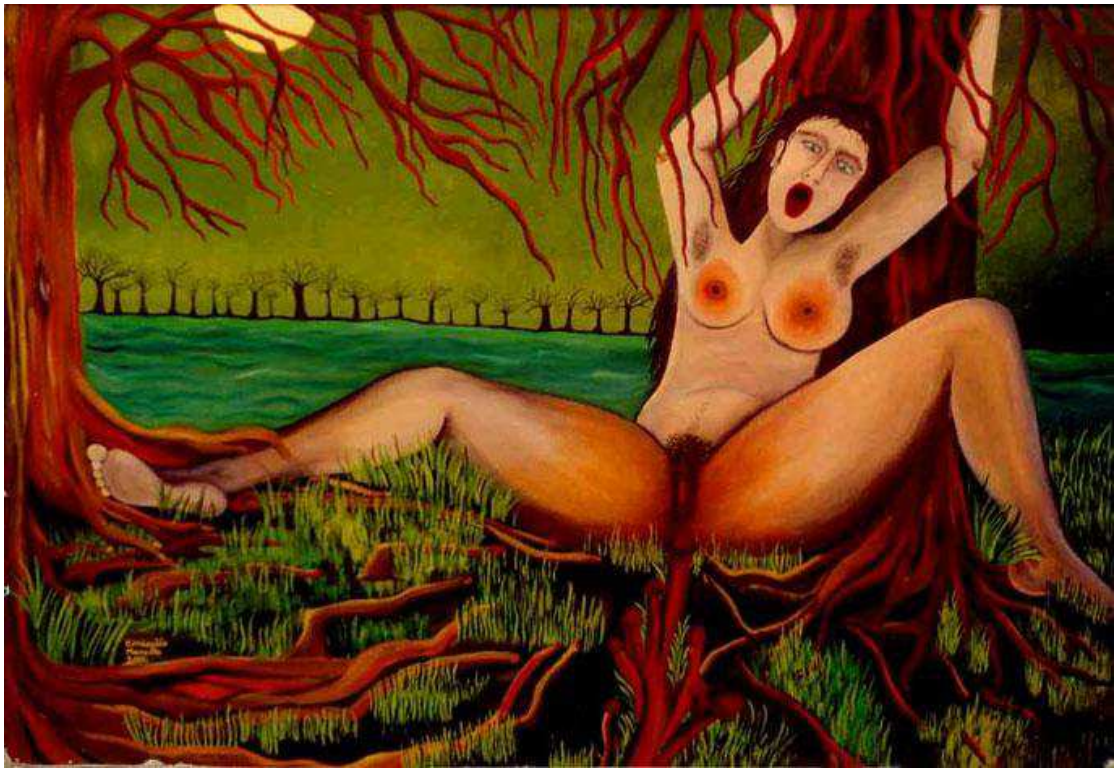


IMAGE 161. Esmeralda. Serie “Para hablar de Amor” (“Pour parler d’Amour”) – (1998) – Taille de la pièce : 160 x 300 cm. (aproximativement) – Peinture à l’huile sur toile.

IMAGE 162. Esmeralda. Pièce de la serie “Para hablar de Amor” (“Pour parler d’Amour”) – (1998) – Taille de la pièce : 130 x 160 cm. (aproximativement) – Peinture à l’huile sur toile.

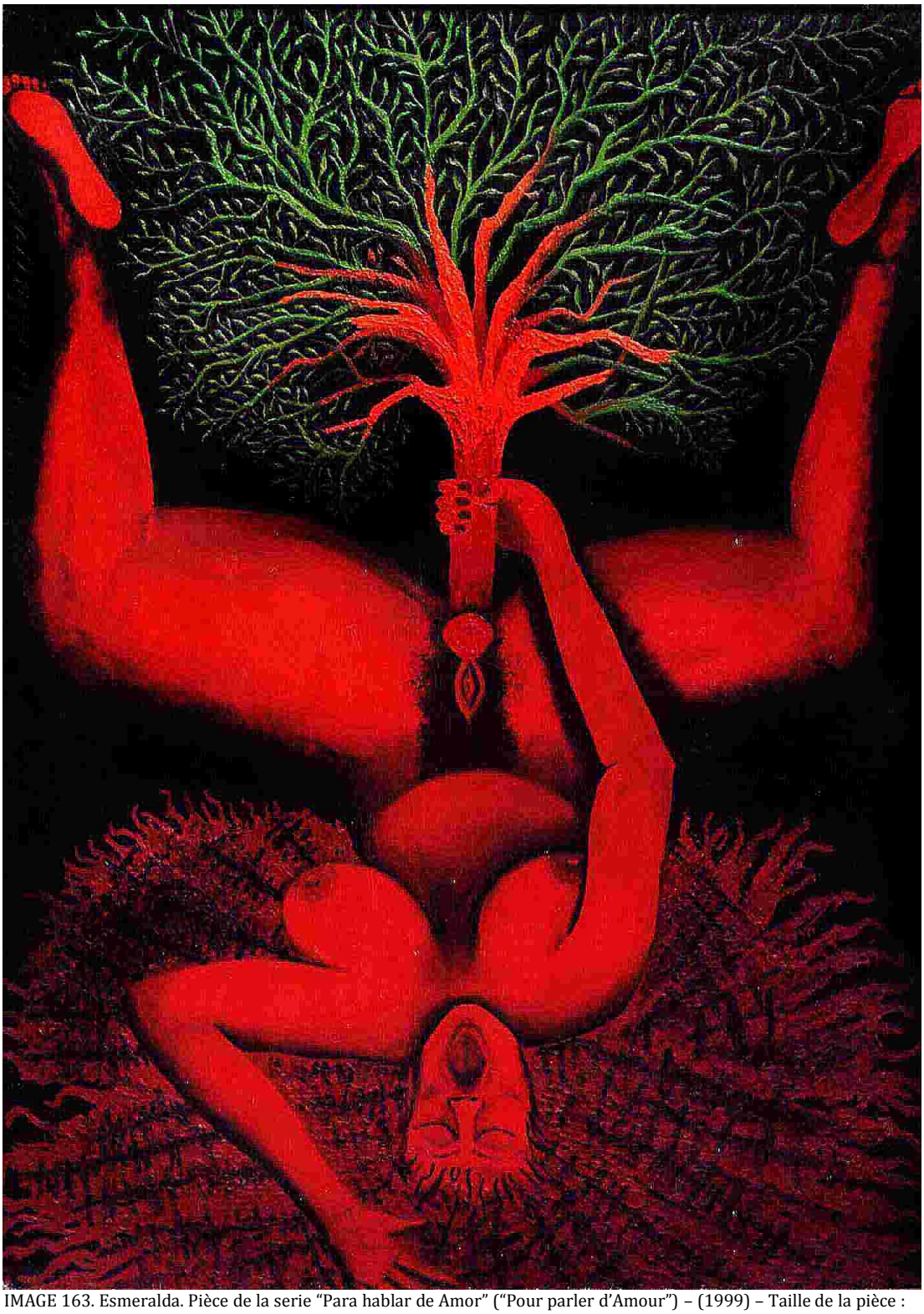


IMAGE 163. Esmeralda. Pièce de la serie “Para hablar de Amor” (“Pour parler d’Amour”) – (1999) – Taille de la pièce : 150 x 120 cm. (aproximativement) – Peinture à l’huile sur toile.

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

IMAGE 170. Esmeralda. “L’Attente 2003” – (2003) – Taille : 140 x 120 cm. (aproximativement) – Peinture à l’huile sur toile.

IMAGE 171. Esmeralda. No. 2 de la série intitulée « Tombe multiorgasmique » - 1.20 x 1.40 MTS. - (2004) – peinture à l'huile sur lin.

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D’AUTEUR PAS DISPONIBLES SUR LA VERSION D’INTERNET]

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

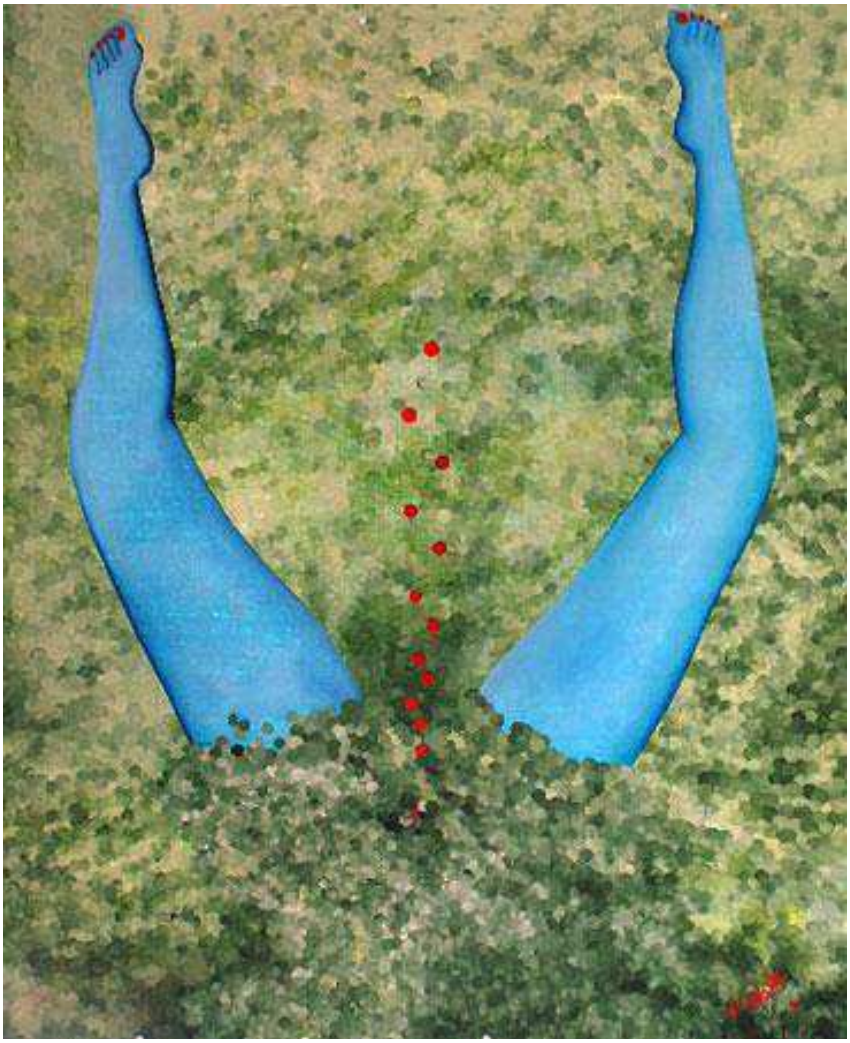


IMAGE 177. Esmeralda. Portrait de l'œuvre multiorgasmique individuelle (2005) – Taille : 130 x 150 cm. (aprox.) - Peinture à l'huile sur lin.

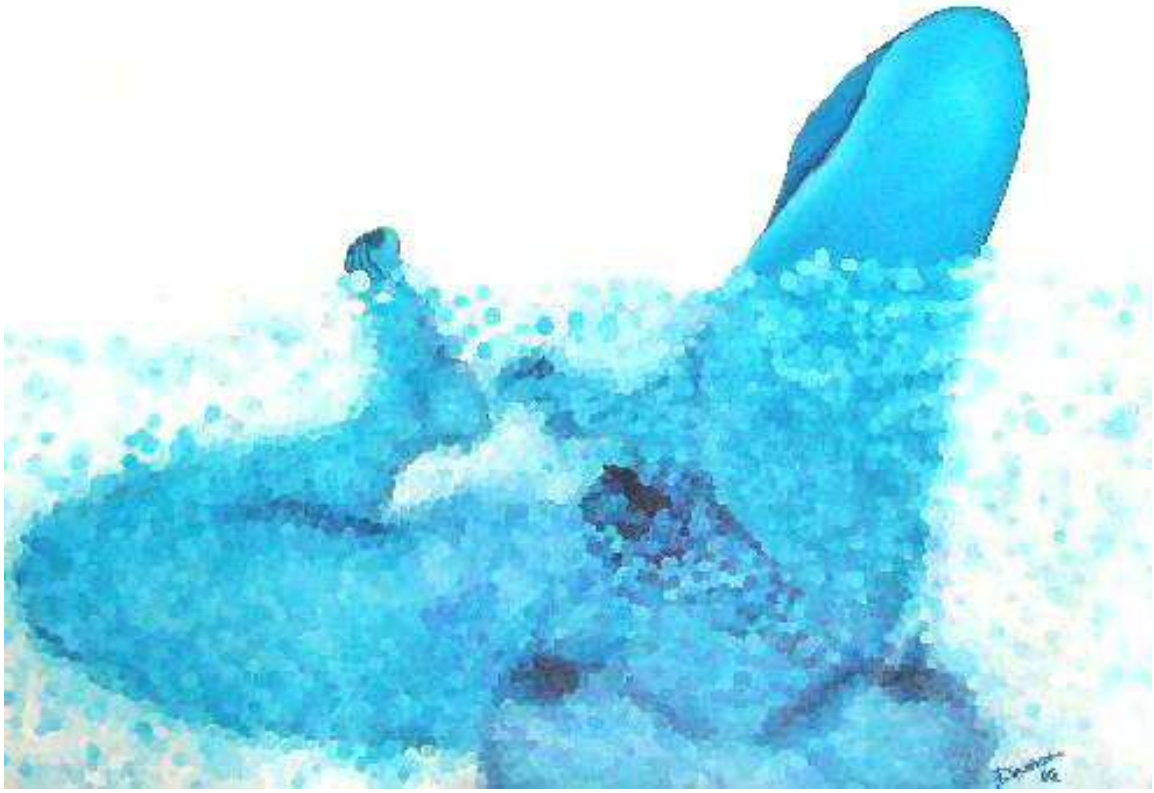


IMAGE 178. Esmeralda. Portrait de l'œuvre multiorgasmique individuelle (2005) – Taille : 130 x 150 cm. (aprox.) - Peinture à l'huil sur lin.

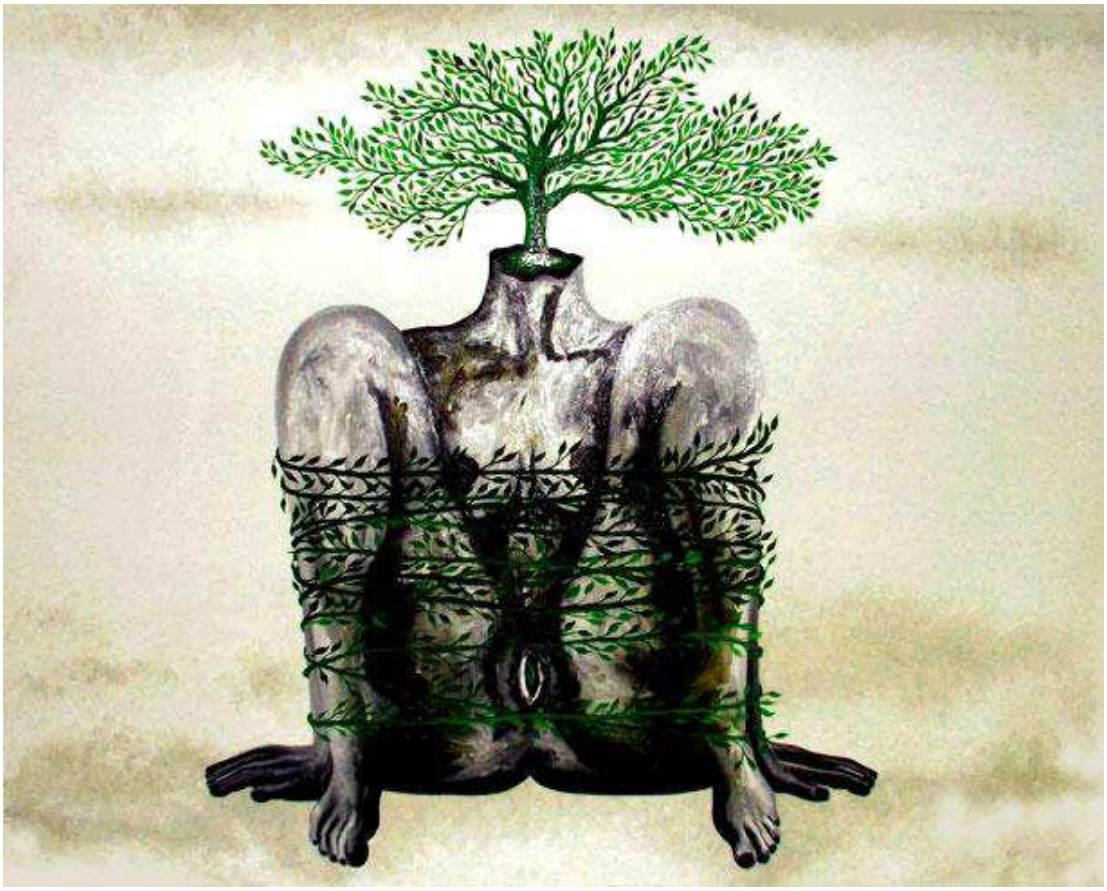


IMAGE 179. Esmearlda. « Voice intérieure No.1 » (2005) - Taille : 120 x 140 cm. (approximativement) - Peinture à l'huile sur lin. Expo intitulée *Bruit* Maison du Mexique, Paris, France.

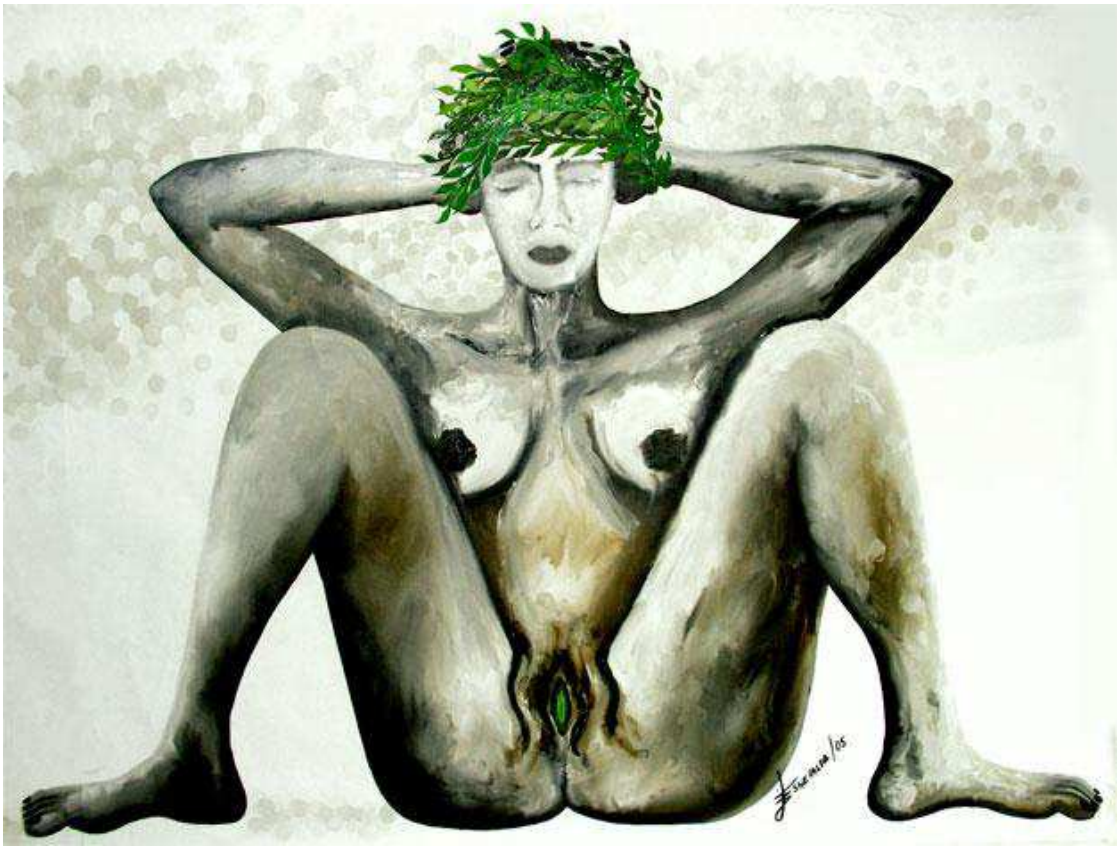


IMAGE 180. Esmeralda. « Bruit No.1 » - (2005) – Taille : 120 x 140 cm. (approximativement) - Peinture à l'huile sur lin - Expo intitulée *Bruit* Maison du Mexique, Paris, France.

[IMAGES D’AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

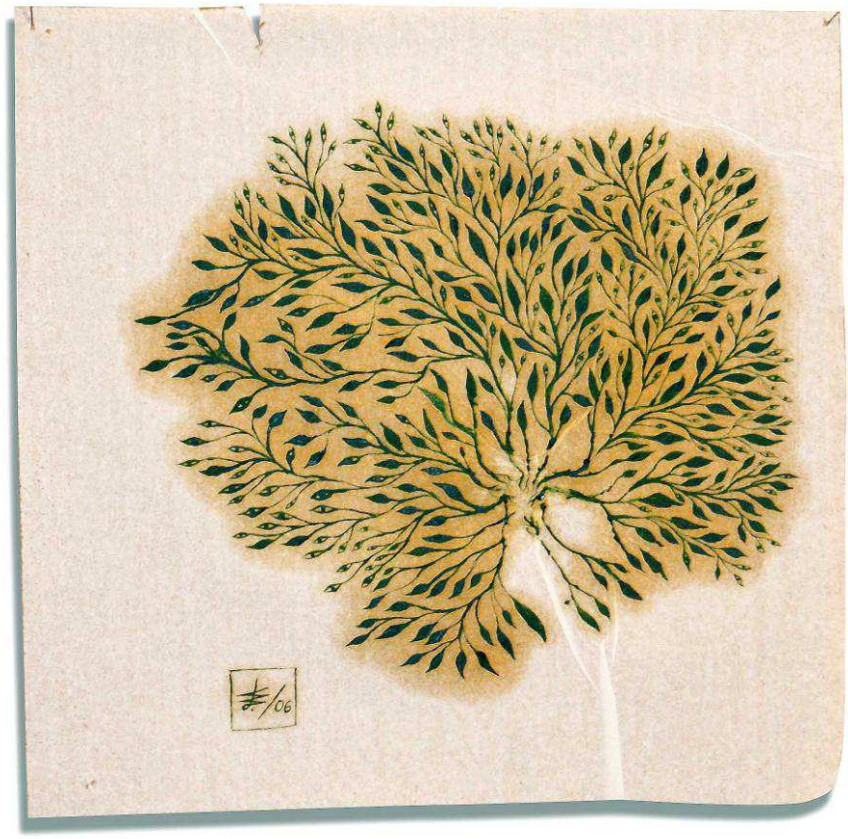
[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net



IMAGES 202 et 203. Esmeralda. Série intitulée « Viacrucis » - (2005-2006) – Taille : 20 x 21 cm – Materiel : peinture à l'huile et témoignages de l' Œuvre multiorgamique collective sur mouchoirs en papier jetable.

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

Quelques travaux d'après l'œuvre multiorgasmique collective

IMAGE 239. Esmeralda. Pièce de la série « vêtement » du projet intitulé « Brodant mon corps » – (Broderie biocritique : 2008) – Tailles variées - broderie sur 20 pièces confectionnées avec du tissu de survêtement.
Projet intitulé *« Bordando mi cuerpo » (« Brodant mon corps »)* - Broderie biocritique : 2008.

Description du projet intitulé « Bordando mi cuerpo » (« Brodant mon corps »): Ce projet est composé d'une vidéo et de trois séries d'art-objet textile : pantalons, chemisiers et robes. L'intention esthétique de cette œuvre est de générer une sorte d'« autoérotisme artisanal » dans une perspective de genre, permettant d'aborder un sujet tabou chez les femmes appartenant à des sociétés catholiques et conservatrices telles que la société mexicaine. L'artiste a conçu et confectionné une série de vêtements unisexe avec des représentations qui invitent la personne portant ce vêtement à toucher son corps, et plus particulièrement ses zones érogènes et génitales. L'artiste a également dessiné sur ces habits des éléments naturels de végétation et d'oiseaux, le tout faisant allusion à un autoérotisme féminin que les artisanes mexicaines ont découvert progressivement en les brodant.

(La vidéo)

Images 267. Esmeralda. Vidéo intitulée « Bordando mi cuerpo » (« Brodant mon corps ») (2008) – durée de la vidéo : 13m 55s

Synopsis : Un groupe d'une vingtaine de femmes de différents âges issues d'une zone rurale de l'État de Jalisco, au Mexique, ont accepté de broder les images dessinées par une artiste sur 33 pièces uniques de vêtements, et d'offrir un témoignage oral enregistré sur vidéo où elles racontent ce qu'elles ont vécu en brodant ces images qui évoquent l'autoérotisme féminin. Cette vidéo est ne ethnographie visuelle de l'honte dans la parole sur le propre corps chez la femme.

(La broderie)

IMAGE 240. Esmeralda. Pièce de la série « vetêment » du projet intitulé « Brodant mon corps » – (Broderie biocritique : 2008) – Tailles variées - broderie sur 20 pièces confectionnées avec du tissu de survêtement.

IMAGE 241. Esmeralda. Pièce de la série « vetêment » du projet intitulé « Brodant mon corps » – (Broderie biocritique : 2008) – Tailles variées - broderie sur 20 pièces confectionnées avec du tissu de survêtement.

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

IMAGE 244. Esmeralda. Pièce de la série « vetêment » du projet intitulé « Brodant mon corps » – (Broderie biocritique : 2008) – Tailles variées - broderie sur 20 pièces confectionnées avec du tissu de survêtement.

IMAGE 245. Esmeralda. Pièce de la série « vetêment » du projet intitulé « Brodant mon corps » – (Broderie biocritique : 2008) – Tailles variées - broderie sur 20 pièces confectionnées avec du tissu de survêtement.

IMAGE 246. Esmeralda. Pièce de la série « vetêment » du projet intitulé « Brodant mon corps » – (Broderie biocritique : 2008) – Tailles variées - broderie sur 20 pièces confectionnées avec du tissu de survêtement.

IMAGE 247. Esmeralda. Pièce de la série « vetêment » du projet intitulé « Brodant mon corps » – (Broderie biocritique : 2008) – Tailles variées - broderie sur 20 pièces confectionnées avec du tissu de survêtement.

IMAGE 248. Esmeralda. Pièce de la série « vetêment » du projet intitulé « Brodant mon corps » – (Broderie biocritique : 2008) – Tailles variées - broderie sur 20 pièces confectionnées avec du tissu de survêtement.

IMAGE 249. Esmeralda. Pièce de la série « vetêment » du projet intitulé « Brodant mon corps » – (Broderie biocritique : 2008) – Tailles variées - broderie sur 20 pièces confectionnées avec du tissu de survêtement.

IMAGE 250. Esmeralda. Pièce de la série « vetêment » du projet intitulé « Brodant mon corps » – (Broderie biocritique : 2008) – Tailles variées - broderie sur 20 pièces confectionnées avec du tissu de survêtement.

IMAGE 251. Esmeralda. Pièce de la série « vetêment » du projet intitulé « Brodant mon corps » – (Broderie biocritique : 2008) – Tailles variées - broderie sur 20 pièces confectionnées avec du tissu de survêtement.

IMAGE 252. Esmeralda. Pièce de la série « vetêment » du projet intitulé « Brodant mon corps » – (Broderie biocritique : 2008) – Tailles variées - broderie sur 20 pièces confectionnées avec du tissu de survêtement.

IMAGE 253. Esmeralda. Pièce de la série « vetêment » du projet intitulé « Brodant mon corps » – (Broderie biocritique : 2008) – Tailles variées - broderie sur 20 pièces confectionnées avec du tissu de survêtement.

IMAGE 254. Esmeralda. Pièce de la série « vetêment » du projet intitulé « Brodant mon corps » – (Broderie biocritique : 2008) – Tailles variées - broderie sur 20 pièces confectionnées avec du tissu de survêtement.

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

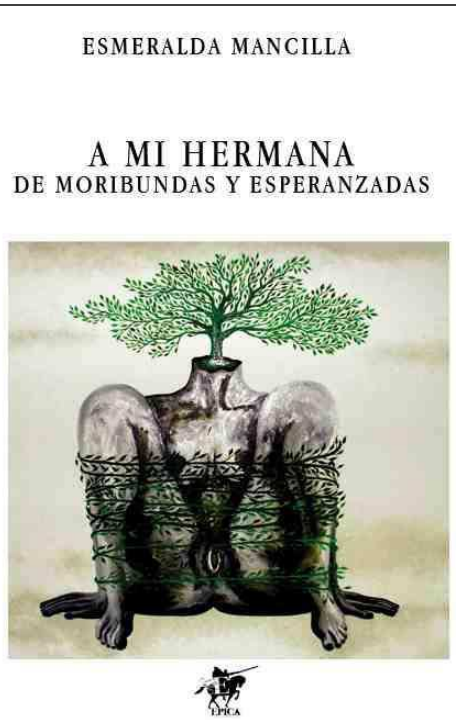
Projet « A mi hermana. De moribundas y esperanzadas »,
(« À ma sœur. Moribondes et pleines d'espoir »)
(action biocritique : 2009).

Description du projet : Ce projet est composé de trois pièces d'art vidéo, un recueil de poèmes écrits par l'artiste durant la période d'accompagnement de sa sœur en phase terminale et une série de pièce broderie biocritique sur le silénce de la souffrance avec perspective de genre.

(Las vidéos)
Vidéo intitulée « A mi hermana. De moribundas y esperanzadas » (« À ma sœur. Moribondes et pleines d'espoir ») – (2009) – durée de la vidéo : 14m 50s.
Synopsis : Accompagné d'images adaptées, l'élément central de cette vidéo est l'enregistrement audio du témoignage d'appropriation corporelle d'une femme atteinte d'une maladie terminale (la sœur de l'artiste), qui au cours d'une discussion avec son mari, déclare sa liberté et dénonce l'inégalité des genres qui l'a cantonné à un rôle de servante tout au long de sa vie, produit des relations hiérarchisées du mariage hétérosexuel au sein de la société patriarcale et phallocentrique à laquelle elle appartient. A cette revendication s'ajoutent des voix de femmes en situation de vulnérabilité physico-corporelle (malades, convalescentes, patientes d'une maternité ou hébergées dans un hospice de vieillards) interpelées par la dénonciation de la femme décédée, qui expriment leur solidarité avec sa cause et dénoncent ainsi de manière collective les problèmes soulevés par l'artiste en lien avec l'expérience de libération de sa sœur.

Vidéo intitulée « Corazón dormido » (« Cœur endormi ») (2009) – durée de la vidéo 4m 04s
Synopsis : Un groupe de femmes du troisième âge, dont d'anciennes prostituées, des femmes SDF, malades, ou hébergées dans un hospice à Mexico, ont accepté d'écouter ces poèmes inspirés à l'artiste par l'appropriation corporelle de sa sœur décédée. Un certain nombre d'entre elles, interpelées par ces poèmes et par l'histoire racontée par l'artiste, ont accepté de déclamer collectivement un poème sur l'état de vulnérabilité socialement construit auquel la femme malade est soumise au sein et en dehors du noyau familial.

(Le livre)
Livre intitulé « A mi hermana. De moribundas y esperanzadas » (« À ma sœur. Moribondes et pleines d'espoir ») – México – Épica : 2009.

<table>
<tr>
<td>


[IMAGE 268. Page de titre du livre « A mi hermana. De moribundas y esperanzadas » (« À ma sœur. Moribondes et pleines d'espoir ») – México – Épica : 2009.]
</td>
<td>
Corps de cristal

Je t'aurais attendu plus longtemps
mais il ne me reste plus d'esprit de sable
dans ce corps de cristal
</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>
Cœur assoupi

Aujourd'hui
Je me suis réveillée avec davantage de raison
et mon cœur est resté sur le lit,
espérant que quelqu'un
vienne un jour le réveiller.
Là où il se plaint maintenant
c'est le meilleur endroit pour lui ;
loin d'où je me trouve désormais
avec des dates, des responsabilités et hors de chez moi.
Car s'il venait à se réveiller
qui le consolerait ?
</td>
</tr>
</table>

	Alors, il ne faut pas faire de bruit faisons taire le vacarme des questions vagabondes qui l'agglomèrent en rêves annulons également la musique des illusions et des désirs qui ne sont que des douleurs sans remède ; alors, il ne faut pas le réveiller ! Car s'il venait à se réveiller qui le consolerait ?
	Accusons la Raison au nom du Souvenir **I** Accusons la raison de tous ces mensonges, car elle n'est que l'œuvre de quelques-uns qui la supportent à eux seuls. Légendes pour ne pas comprendre les conditions dans lesquelles il nous a été donné de vivre ; instruments ou matière de la vérité et nous, qui n'avons ni forme ni structure verbale pour pouvoir l'organiser, la remettre en question ou même simplement l'aimer, plutôt que de la haïr. Si la vie nous traîne comme un bourreau sur des chemins tortueux,

	empierrés, acérés ; marquant notre pas moribond le long de rues nourries par les échos de nos lamentations ; alors demandons-nous - comme le ferait tout malade - le pourquoi de cette déambulation castratrice dans nos vie et qu'est-ce que la vie qui nous traîne ou l'expérience même. **II** Le langage, grâce mondaine et peut-être divine, me permet de décrire le phénomène de la douleur, qui m'afflige depuis hier lorsqu'une rencontre du destin a contraint cet être humain quelconque - avec son langage spécialisé - à me dire que je suis malade et que je peux mourir en rêvant. Décision vitale du malade : j'ai l'espoir de vivre mais il faut que je fasse quelque chose. Quelle connaissance dois-je donc tirer de cette rencontre avec mon corps moribond ? Qui m'a demandé si je voulais vivre ?

	Il y a des décisions hors de mon esprit qui dérangent ma volonté ; pourquoi vivons-nous en ce monde et sur ce sol sans nous demander ce que nous devons connaître, jusqu'à ce qu'un jour nous ne puissions plus marcher, ni manger et parler ; c'est pour ça que j'écris, pour que quelqu'un, qui que ce soit aux prises avec la douleur - moi-même par exemple - me lise comme un autre ; pour que la douleur que je sens maintenant commence à me devenir étrangère. Je suis quelqu'un que je ne connais pas me racontant son espoir et changement de vie. **III** On est conscient lorsqu'on exhale de la douleur sans paroles d'entendement ; ce monde ironique et souriant qui nous confronte le lendemain matin avec la maladie ; trois cents jours d'agonie, capsule d'oxygène pour se réveiller un jour et voir que tu n'as vécu aucune question.

	Une réponse sans question c'est comme de l'oxygène à un mort ; les questions chez le moribond sont autant de promesses pour mourir, mais aussi de promesses pour se réveiller. Là où je suis maintenant il y a un enchevêtrement d'idées, de bavardages voisins et de décision vitales, de rêves sans cesse ajournés pour de bonnes raisons ; d'amazones étendues sur le sol aux larmes trompeuses, pour pouvoir parler et conserver leur rang dans le dialogue ou simplement pour pouvoir dire et se faire dire « je t'aime » ; et comme toujours d'autres langues, tant de langues qui tous les jours cherchent des trésors enterrés par d'autres ; rêve doré de vivre comme un roi avec peu de travail - les uns et les autres - et avec du verni sur les lèvres pour poursuivre obstinément des objectifs perdus. Je suis quelqu'un que je ne connais pas me racontant son espoir et changement de vie.

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D’AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D’AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

Projet : www.poieticacorporal (« poïétique corporelle »)
(action biocritique/art vidéo et net-art : 2009)

Description du projet : Ce projet est composé de trois pièces d'art vidéo et de deux pièces de net-art. Son intention esthétique est de proposer comme sujet de discussion – dans une perspective de genre – l'appropriation subjectivante du corps de la femme.

(La vidéo # 1)

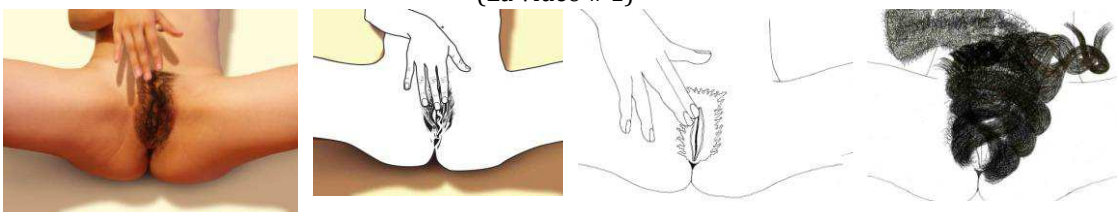


IMAGE 283. Esmeralda. Vidéo intitulée « Desde Tissot » (« Depuis Tissot ») (2009) – Durée de l'animation : 40s.
Synopsis : Face aux mythes sur la masturbation, qui a été considérée tout au long de l'histoire de la médecine occidentale comme une pratique pathologique par de nombreux médecins tels que le Suisse Samuel Tissot (XVIII^{e} siècle), cette vidéo d'art offre une lecture esthétique animée de l'un de ces mythes, celui du « poil dans la main » du masturbateur. La courte séquence de cette vidéo illustre la discussion autoritaire qui s'établit entre le sujet et le corps, une discussion hiérarchisée de ces deux personnages qui apparaissent comme dissociés et ennemis, et dont la communication à travers le toucher se traduit par une offensive « poilue » du corps envers le sujet.

(La vidéo # 2)

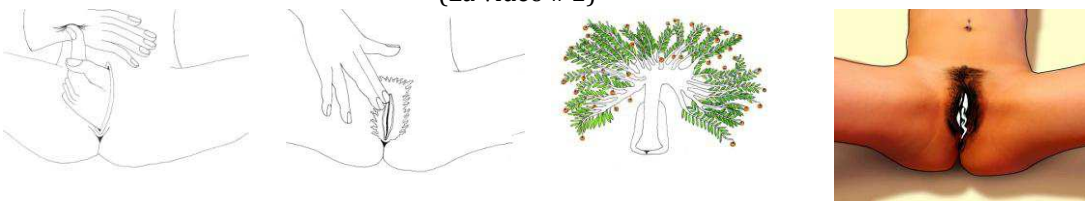


IMAGE 284. Esmeralda. Vidéo intitulée « Respuesta a Tissot » (« Réponse à Tissot ») (2009) – Durée de l'animation : 30s.
Synopsis : Face aux mythes sur la masturbation, qui a été considérée tout au long de l'histoire de la médecine occidentale comme une pratique pathologique par de nombreux médecins tels que le Suisse Samuel Tissot (XVIII^{e} siècle), et à partir d'images réelles en gros plan d'un processus de masturbation féminine, cette séquence d'animation représente l'autoérotisme d'une femme inspiré par l'appel d'une main qui « naît » de son vagin.

(La vidéo # 3)

IMAGE 285. ·smeralda. Vidéo intitullée « Cloudbuster » (2009) – Durée de l'animation : 3m 15s.
Synopsis : Cette animation réalisée à partir de l'une des peintures de la série « Œuvre multiorgasmique individuelle » (qui sont autant de témoignages visuels de l'autoérotisme de

l'artiste), propose une lecture *queer* de l'autoérotisme féminin interprété dans cette séquence comme l'expression corporalisée de l'amour envers les persnnes du même sexe.

(Pièce de Net-Art #1 du projet www.poieticacorporal (« poïétique corporelle »))

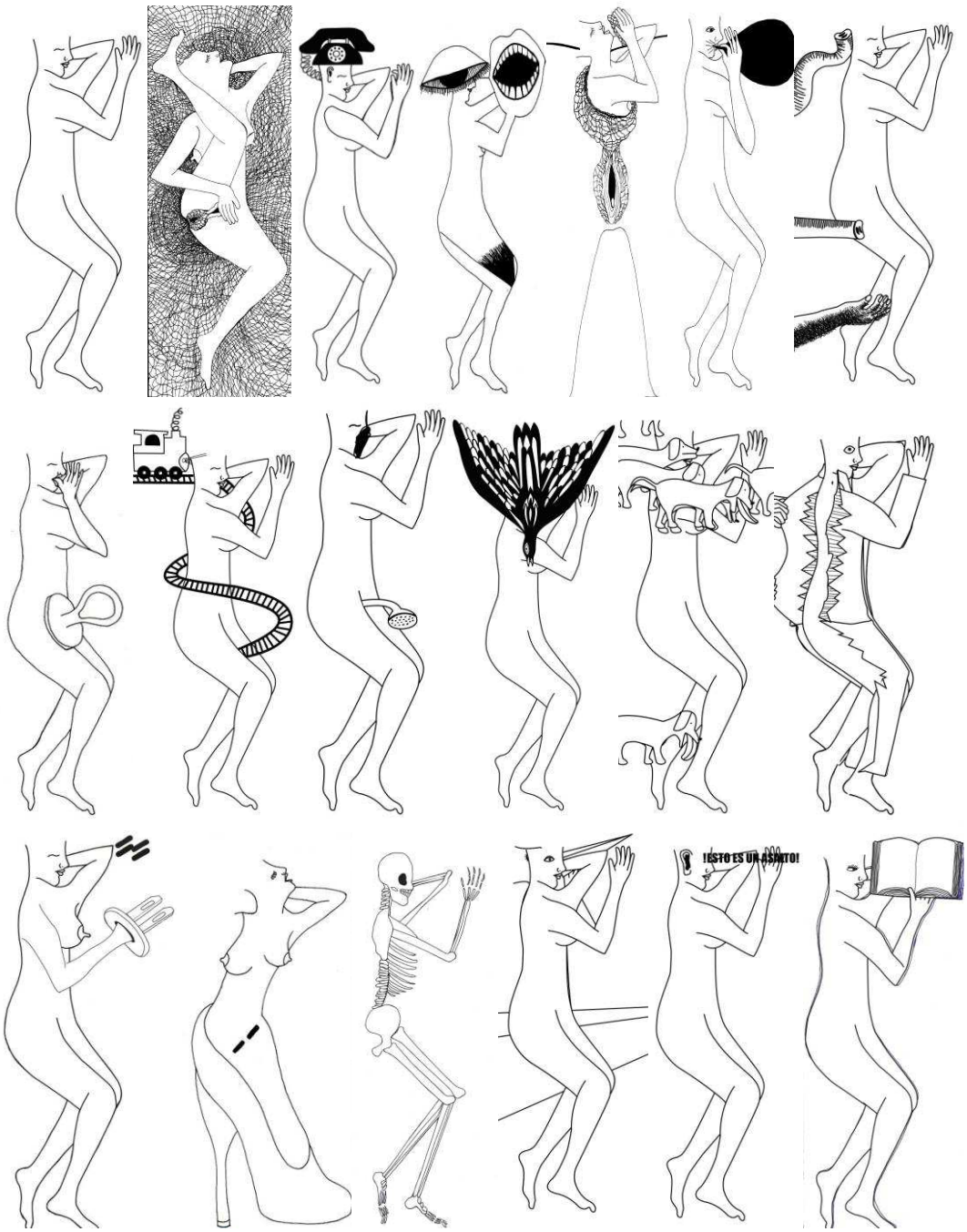
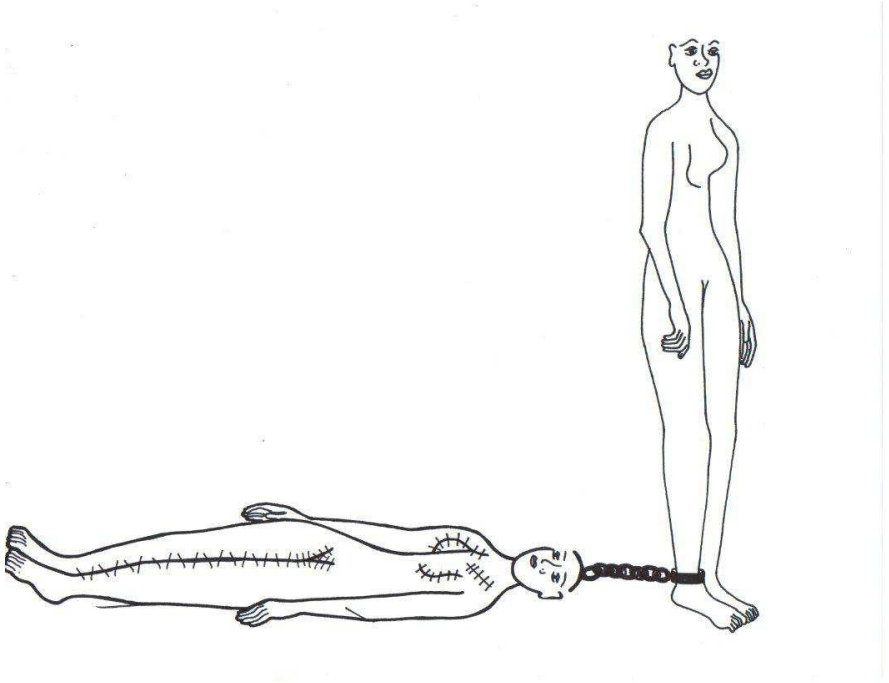
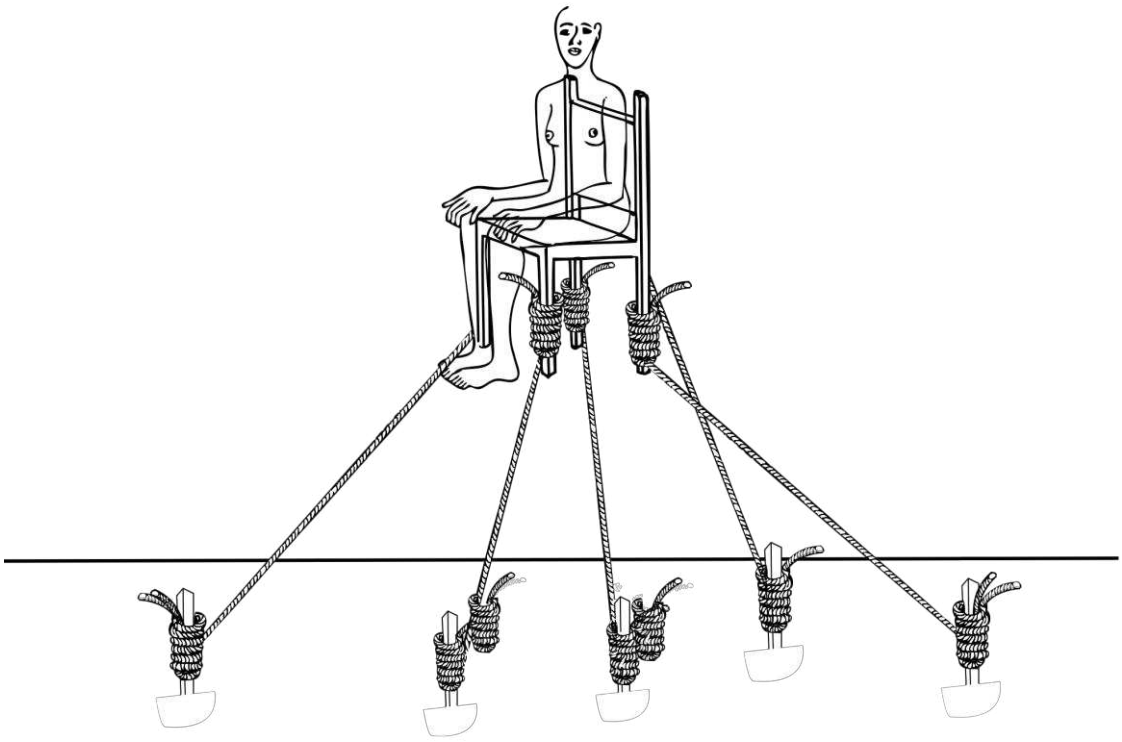


IMAGE 286. Esmeralda. Images de la pièce interactive intitulée « Filias » (« Philias »), Net-art : 2009.

Synopsis : Pièce interactive de net-art composée d'animations faisant allusion à 28 penchants sexuels classifiées de manière aléatoire dans cinq groupes et mis à la disposition du public afin de créer une interaction avec les goûts personnels de chacun. Ainsi le public peut-il composer un cocktail « sur mesure » de corporalités abjectes.

(Pièce de Net-Art #2 du projet www.poieticacorporal (« poïétique corporelle »))





[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

[IMAGES D'AUTEUR DISPONIBLES SUR : www.esmeraldamancillavaldez.net

BIBLIOGRAPHIES IMPRIMÉS

(esp) **ADORNO**, Theodor W., (1970)/2004, *Teoría estética, Obras completas 7 ,* Akal : Madrid, 2004.

(esp) ——————————————, (1966)/2005, *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad, Obras completas 6,* Akal : Madrid, 2005.

(esp) ——————————————,1973, « Sobre la lógica de las ciencias sociales » *in* AAVV : *La disputa del positivismo en la sociología alemana*, Grijalbo : Mexico, 1973.

(esp) ——————————————, et **HORKHEIMER,** (1949)/2007, *Dialéctica de la Ilustración,* Ediciones AKAL : Madrid, 2007.

(fr) **AGHION,** Irène, **BARBILLON,** Claire, **LISSARAGUE,** François, *Héros et dieux de l'Antiquité*, Paris: Flammarion, 2008.

(esp) **AMAR,** Josefa, *Memorial Literario*, s.c., s.e., 1786. (material fotocopiado proporcionado por la Dra. Monica Bolufer Peruga en el curso de Historia y feminismo en el DEA de Ciencia y Sociedad desde el pensamiento feminista de la Universidad Pablo de Olavide en abril de 2008).

(esp) **ANDERSON** Bonnie y **ZINSSER** Judith, "*Historia de las mujeres: una Historia propia*", Barcelona, Editorial Crítica, 1991.

(esp) **APEL,** Karl-Otto, (1985) *La transformación de la filosofía II: el* apriori *de la comunidad de comunicación*. Taurus : Madrid, 1985.

(esp) **APPIGNANESI**, Lisa ; **FORRESTER**, John (1992), *Las mujeres de Freud*. Editorial Planeta : Buenos Aires, 1992.

(fr) **ARISTOTE,** *Métaphysique,* Libri I, 5, 6. [*in* **WITTIG,** Monique, (1992)/2006, *Pensamiento heterosexual.* Egales : Barcelone, 2006].

(esp) ————, « De Anima », *The Basic Works of Aristotle,* trad. De Richard Mckeon, Nueva York, Random House, 1941, livre 2, chap. 1, 412ª a 10, p. 555. [*in* **BUTLER,** J., (1993)/2010, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo".* Paidos-Entornos : Buenos aires, 2010].

(esp) ARTAUD, Antonin, "La gran noche o el bluff surrealista", en: *Artaud, polémica, correspondencia y textos*, Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1968.

(fr) **ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DE L'ASSOCIATION MONDIALE DE SEXOLOGIE (WAS),** (1999), le 26 août 1999 au cours du XVe Congrès Mondial de Sexologie, Hong Kong, 1999.

(fr) **AUSTIN,** John Langshaw, (1962/1970), *Quand dire c'est faire*, Éditions du Seuil, Paris, 1970 (Traduction par Gilles Lane de *How to do things with Words : The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Ed. Urmson, Oxford, 1962).

(esp) **BEAUVOIR,** Simone, *El segundo sexo,* Madrid: Ediciones Cátedra, 2005.

(esp) **BIBLE,** Matthieu 23: 2; Matthieu 23: 1-8.

(fr) **BOURDIEU**, Pierre, (1965/1979) *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Les Editions de Minuit, Paris, 1965. éd. en espagnol, « *La fotografía: un arte intermedio* », Trad. Tununa Mercado, éd Nueva Imagen, Mexico, 1979.

(fr) ——————————, (1979), *La Distinction. Critique sociale du jugement,* Les Éditions de Minuit, Paris, 1979.

(esp) —————————— et **PASSERON,** Jean Claude. (1995) *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de la enseñanza* , éd. Fontamara, Mexico DF.

(esp) ——————————, (1995/2002). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario.* Anagrama : Barcelone, 2002.

(esp) ——————————, (2000). *La dominación masculina*, Barcelona: Ediciones Anagrama, 2000.

(fr) **BOZON**, Michel, (2004), « La nouvelle normativité des conduites sexuelles, ou la difficulté de mettre en cohérence les expériencies intimes », ***in*** **MARQUET**, J. (dir.), *Normes et conduites sexuelles. Approches sociologiques et ouvertures pluridisciplinaires*, Academia-Bruylant, Louvain-La Neuve, pp. 15-33.

(fr) **BRETON,** André, (2008). *Manifestes du surréalisme*, París: Gallimard, 2008.

(fr) **BUTLER**, Augustin de, **& DAX** Lionel, *Augustin Carrache. Les lascives,* París: Éditions de l'Amateur, 2003.

(esp) **BUTLER,** Judith, (1993)/2010). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo",* éd. Paidos-Entornos, Buenos aires, 2010.

(esp) ——————————, (2001). *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción,* Madrid: Cátedra, 2001.

(esp) ——————————, (2004). « Conflicto de Género, Teoría Feminista y discurso psicoanalítico », **MILLAN BENAVIDES**, Carmen, et **ESTRADA MESA**, Ángela María, (2004), *Pensar (En) Género: Teoría y Práctica para Nuevas Cartografías Del cuerpo,* Pontificia Universidad Javeriana : Bogota, 2004.

(esp) ——————————, (2009). *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad.* Amorrortu: Buenos Aires, 2009.

(fr) **BUSSAGLI**, Marco, *Le Corps, anatomie et symboles.* Hazan : Paris, 2006.

(ang) **CARTER,** Julian B., (2001). "Birds, Bees, and Vernereal Disease: Toward an Intellectual History of Sex Education" Journal of the History of Sexuality, 10(2), 213-49, s.c., s.e., 2001.

(esp) **CASTELLS,** Manuel, (1997), *La era de la Información, economía, sociedad y cultura*. (Vol. 1, La Sociedad red). Alianza : Madrid, 1997.

(esp) ——————————, (1998), *La era de la Información, economía, sociedad y cultura*. (Vol. 2, El poder de la Identidad). Alianza : Madrid, 1998.

(esp) ——————————, (1998), *La era de la Información, economía, sociedad y cultura*. (Vol. 3, Fin del Milenio). Alianza : Madrid, 1998.

(fr) **CASTORIADIS,** Cornelius, (1997), *Fait et à Faire. Les carrefours du labyrinthe, V.* Seuil : Paris, 1997.

(fr) ————————————————, (1990), *Le monde morcelé. Les carrefours du labyrinthe – III.* Seuil: Paris, 1990.

(fr) ***CHARTULARIUM UNIVERSITATIS PARISIENSIS.*** ED. DE HENRICUS DENIFLE I AEMILIUS CHATELAIN. PARÍS, 1891, II, 255-268).

(esp) **COHEN,** Tom **& DILON** Ariel, (coord.), (2007). *Jacques Derrida y las humanidades: un lector crítico,* México: Editorial Siglo XXI, 2007.

(ang) **CRAMEROTTI,** Alfredo, (2009). *Aesthetic journalism. How to inform without informing*. Bristol: Chicago, 2009.

(fr) **DERRIDA,** Jacques, (1967). *De la Grammatologie*, París: Editions Minuit, 1967.

(esp) **DESCHNER,** Karlheinz, (1990). *Opus diaboli. Catorce ensayos irreconciliables sobre el trabajo en la viña del Señor,* Zaragoza: Editorial Yalde, 1990.

(fr) **DESLANDES,** Léopold, (1849). « Onanisme », *Dictionnaire de médecine usuelle à l'usage des gens du monde*, Tome II, Paris: Éd. Didier, 1849, pp. 549-551 (extrait).

(esp) **DIAZ ROJO,** José Antonio, (1995). *La Biblioteca del ilustrado Juan José de Arostegui, cirujano del hospital San Bernabé (1799),* Palencia: Publicaciones del Institución Tello Téllez de Meneses, 1995.

(esp) **DOGNIN**, Paul-Dominique, (2004). *Introducción a Karl Marx.* Universidad católica Andrés Bello : Caracas, 2004.

(fr) **DUHARD,** Jean-Pierre, *Réalisme de l'image féminine paléolithique*, CNRS Éditions : Paris, 1993.

(esp) **ECO,** Umberto, (1997). *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*. éd. Gedisa: Barcelone, 1997.

(fr) **ELIAS,** Norbert & **KAMNITZER,** Pierre, (1991). *La Civilisation des moeurs,* París: Calmann-Lévy, 1991.

(esp) **FAURÉ,** Christine (2010) en *Enciclopedia histórica y política de Las Mujeres*, Ediciones AKAL, Madrid, 2010.

(fr) **FERNANDEZ** H. (Ed.), (2005), **CHARPIN,** Ch., et **POUTY,** J. L., *Traité de gynécologie*. Flammarion Médecine-Sciences : Paris, 2005.

(esp) **FEYERABEND**, Paul, (1984), « Diálogo sobre el método », *in Estructura y desarrôleo de la Ciencia*, de FEYERABEND, RADNITZKY, STEGMÜLER. Alianza : Madrid, 1984.

(esp) ——————————, (1987). *Adiós a la Razón*. Tecnos : Madrid, 1987.

(esp) ——————————, (1993). *¿Por qué no Platón?* Tecnos : Madrid, 1993.

(esp) ——————————, (1992/1994). « El arte como producto de la naturaleza como obra de arte », *in World Future* 40, 1994, pp 87-100; (traduction d'Ana P. Esteve Fernández), *in Provocaciones filosóficas.* Editorial Biblioteca Nueva : Madrid, 2003.

(esp) ——————————, (1994). « Toda cultura es potencialmente cualquier cultura », en *Common Knowledge* (3) 2, 1994, pp. 16-22; (traduction d'Ana P. Esteve Fernández), *in Provocaciones filosóficas,* (2003). Editorial Biblioteca Nueva : Madrid, 2003.

(ang) **FIELD BELENKI,** Mary, (1986), **CLINCHY** Blythe, **GOLDBERGER** Nancy, **TARULE** Jill, *Women's ways of knowing:* the development of self, voice, and mind. 1986. Basic Books : New York ,1986.

(fr) **FOSTER,** Hal, (2005), *Le retour du réel : Situation actuelle de l'avant-garde.* La lettre volée : Paris, 2005.

(esp) ——————, **KRAUSS** Rosalind, **BOIS** Yve-Alain, **BUCHLOH** Benjamín, (2006). *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid: AKAL, 2006, pp. 463-465.

(fr) **FOUCAULT**, Michel, (1976/1984), *Histoire de la sexualité I, La volonté de savoir.* Editions Gallimard: Paris, 1976. Ed. esp (1984) « Historia de la sexualidad. Tomo 1: La voluntad de saber ». Siglo XXI : Madrid, 1884.

(fr) ——————————, (1984/1989). *Histoire de la sexualité II, L'usage des plaisirs.* Editions Gallimard : Paris, 1984. Ed. esp (1989). *Historia de la sexualidad Tomo 1 La voluntad de saber,* México: Siglo XXI, 1989.

(fr) **FREUD**, Sigmund, (1905/1987), *Trois essais sur la théorie sexuelle,* Folio essais. Gallimard : Paris, 1987.

(esp) **GARCÍA BALLESTER,** L., (1983). «El tratado *De anathomia* (c. 1280) de Juan Gil de Zamora (c. 1241- c.1320)», Dynamis Acta Hispanica ad Medicinae Scientiarumque Historiam Illustandam3, 1983, p. 347.

(fr) **GIAMI,** Alain, (2005). « Santé sexuelle : la médicalisation de la sexualité et du bien-être », *Comprendre* (revue de philosophie et de sciences sociales), Paris, 2005, pp. 97-115 (P.U.F.).

(fr) ————————, (2005). « La sexualité et les comportements sexuels », pp. 138-141, *in* **FERNANDEZ** H. (Ed.), (2005), **CHARPIN,** Ch., et **POUTY,** J. L., (Ed.) *Traité de gynécologie.* Flammarion Médecine-Sciences: Paris, 2005.

(fr) ————————, (2005). « La médicalisation de la sexualité. Foucault et Lantéri-Laura : un débat qui n'a pas eu lieu », *L'évolution psychiatrique*, Paris, 2005, n° 70, 283-300.

(eng) **GIDDENS,** Anthony, (1979). *Central Problems in Social Theory*, Los Ángeles, University of California Press.

(esp) ——————————, (1992/2008). *La transformación de la intimidad. Sexualidad, Amor y Erotismo en Las Sociedades Modernas*, éd. Cátedra (Grupo Anaya) : Barcelone, 1995.

(esp) ——————————, (1991)/1995). *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea.* Ed. Península: Barcelona, 1995.

(esp) **GLEEN,** E. S., (1985), *El hombre y la humanidad : conflicto y comunicación entre culturas*. Paidos : Buenos Aires, 1985.

(esp) **GONZÁLEZ,** Emma, (2006). "El espacio de la nueva carne: la des-estética como estrategia de creación en las artes visuales", pp. 337-349, en **ARRIAGA,** Mercedes, *Mujeres, Espacio y Poder*, Madrid: Arcibel Editores, 2006.

(esp) **GUASCH,** Oscar, (2000). *La heterosexualidad en crisis.* Laertes : Barcelone, 2000.

(fr) **GUATTARI**, Félix, (1977). *La révolution moléculaire*, Éditions Recherches, Paris, 1977.

(it) ——————————, (1977). *Desiderio e rivoluzione: intervista a Félix Guattari*, Squilibri, Milan, 1977. Conversation avec Franco Berardi (Bifo) et Paolo Bertetto.

(fr) ——————————, (s. a.). *Las tres ecologías*. Pre-textos. Valencia, España.

(esp) **HABERMAS,** Jürgen, (1985). *Conciencia moral y acción comunicativa*. Península : Barcelone, 1985.

(esp) ——————————, (1989), *Teoría de la acción comunicativa : complementos y estudios previos*. Cátedra: Madrid, 1989.

(esp) ——————————, (1991). *Escritos sobre moralidad y eticidad*. Paidós : Barcelona 1991.

(ang) **HEMMLER,** Patrick, (2006), *Énigmas, Légendes et Mystères du Vieux Paris,* París: Éditions Jean-Paul Gisserot, 2006.

(esp) **HINKELAMMERT**, Franz, (2008), Entretien à Franz Hinkelammert faite par l'artiste, à San José, Costa Rica, le mois de juillet 2008, chez lui.

(esp) ——————————————, (2007), *Hacia una crítica de la razón mítica. El laberinto de la modernidad. Materiales para la discusión.* Editorial Arlekin : San José, Costa Rica, 2007.

(esp) ——————————————, (2005), « Prometeo, el discernimiento de los dioses y la ética del sujeto. Reflexiones a partir de un libro » *in Pasos,* mars-avril 2005. DEI : San José, Costa Rica, 2005.

(esp) **HOFFMANN** Yoel (ed.), (2000), *Poemas japoneses a la muerte (escritos por monjes zen y poetas de haiku en el umbral de la muerte)*. DVD POESÍA : Barcelone, 2000.

(esp) **HUBBARD, R.,** (2004) « Género y genitalida: Construcciones de sexualidad y género » *in* **MILLÁN DE BENAVIDES, C.** et **ESTRADA, A. M.,** (2004) *Pensar (en) género. Teoría y práctica para nuevas cartografías del cuerpo.* Editorial Pensar-Editorial Pontificia Universidad Javeriana : Bogota, 2004.

(fr) **IRIGARAY,** Luce, (1978). « Une mère de Glace », *in* Speculum, p. 179, original, p. 224, éd esp : « Una madre de cristal », *in Espéculo de la otra mujer*. Ediciones AKAL : Madrid, 1978.

(esp) ——————————, (2009). *Ese sexo que no es uno.* Ediciones AKAL : Madrid, 2009.

(fr) **KALLIR**, Jane, **VARTANIAN**, Ivan, *Egon Schiele. Dessins et aquarelles.* Hazan: Paris, 2004.

(ang) **KOHLBERG,** Lawrence, (1971), « From is to ought » *in* T. Mishel, ed. Cognitive Development and Epistemology. Academic Press : NewYork, 1971.

(fr) **KRISTEVA,** Julia, (1980), *Pouvoirs de l'horreur. Essais sur l'abjection*. Seuil : Paris, 1980.

(fr) ——————————, (1997). *La révolte intime,* París: Éditions Fayard, 1997.

(esp) **KUHN,** Thomas S., (1962)/2007, *La estructura de las Revoluciones científicas.* Fondo de Cultura Económica, Colección Brevarios : Mexico, 2007.

(esp) **LAKATOS**, Imre, (1993), *La metodología de los programas de investigación científica*. Alianza : Madrid, 1993.

(ang) **LAQUEUR,** Thomas Walther, *Making sex: Body an Gender from the Greeks to Freud,* Cambridge Mass: Harvard University Press, 1990.

(ang) **LEMAY,** Helen, *Women's Secrets. A translation of Pseudo-Albertus Magnus' De secretis mulierum with commentaries.* Albany: State University of New York Press, 1992.

(esp) **LONGINO,** Helen, (1997) « Feminismo y filosofía de la ciencia », *in* **GONZÁLEZ GARCÍA**, Marta I., **LÓPEZ CEREZO**, José A. et **LUJÁN LÓPEZ,** J. L., *Ciencia, tecnología y sociedad: lecturas seleccionadas*. Ariel : Barcelone, 1997.

(esp) **LURI MEDRANO**, Gregorio, (2001), *Prometeo. Biografías de un mito.* Trotta: Madrid, 2001.

(esp) **MANCILLA VALDEZ**, Esmeralda, (2009). *A mi hermana. De moribundas y esperanzadas.* Editorial Épica : Mexico, 2009.

(esp) ——————————————————, (2010). *Palabras de bisturí,* Guadalajara: Ediciones El Viaje, 2010.

(fr) **MANDEVILLE,** Bernard de, *La Fable des abeilles, vol. 2,* París: Éd. Paulette et Lucien Carrive, 1974, (rééd., 1998).

(fr) **MARCUSE,** Herbet, (1973). *Contre-révolte et révolte.* SEUIL : Paris, 1973.

(esp) ——————————————, (1984). *El hombre unidimensional : un ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada.* Editorial Ariel : Barcelone, 1984.

(esp) **MARTÍNEZ VÁZQUEZ,** José (1998), titulo del artículo: "Moralización de las piedras preciosas en la *Historia Naturalis* de Juan Gil de Zamora (1240-1320)" publicado en la revista *Favencia* 20/1, 1998, (pp 177-186), Barcelona, 1998.

(esp) **MARX**, Karl, (1841), *Tesis doctoral, in* **LURI MEDRANO**, Gregorio, (2001), *Prometeo. Biografías de un mito.* Trotta : Madrid, 2001 cité par Hinkelammert, *in* Pasos mars-avril 2005 : 9.

(fr) ——————————————, (1844/1964), *Manuscrits de 1844*, trad. E. Bottigelli. Editions Sociales : Paris, 1964.

(eng) **MASTERS,** W. H. y **JOHNSON,** V. E., (1993), *Human Sexuel Response*. Grijalbo: Barcelona, 1993.

(ang) **Mcluhan,** Marshall, (1962). *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man.*

(esp) ——————————————, (1964)/1996). *Comprender los medios de comunicación.* Editorial Paidós : Buenos Aires, 1996.

(ang) **MEAD,** Kate, "A History of Women in Medicine", Haddam, Conn., The Haddam Press, 1989.

(fr) **MERLEAU-PONTY,** Maurice, *La structure du comportement,* París: Presses Universitaires de France, 1942.

(fr) ——————————————, (1964). *Le Visible et l'Invisible,* París: Gallimard, 1964.

(esp) **MILLAN BENAVIDES***,* Carmen. **et ESTRADA MESA**, Ángela María, (2004), *Pensar (en) Género : Teoría y Práctica para Nuevas Cartografías del cuerpo.* Pontificia Universidad Javeriana : Bogota, 2004.

(fr) **MUCHEMBLED,** Robert, (2005). *L'Orgasme & l'Occident, Une histoire du plaisir du XVIe siècle à nos jours,* París: Éditions Seuil, 2005.

(esp) **MUGUERZA** Javier, (1977), *La razón sin esperanza. Siete trabajos y un problema de ética.* Taurus : Madrid 1977.

(esp) **NIETZSCHE,** Fiedrich, (1869/1999), *Ecce Homo,* México: Ediciones Fontamara, México, 1999.

(fr), ——————————————, (1882/1984). *Le gai savoir*. Ed esp : *La gaya ciencia*, *in* Obras Completas. Aguilar : Madrid, 1984.

(esp) ——————————————, (1888/2003), *El Anticristo.* Editores Mexicanos Unidos : México, 2003.

(ang) **PERRY,** William, (1970) *in* **BELENKI** Mary, (1986), **CLINCHY** Blythe, **GOLDBERGER** Nancy, **TARULE** Jill, *Women's ways of knowing:* the development of self, voice, and mind. Basic Books : New York, 1986.

(esp) **PIZAN,** Cristina de, (1995). *La ciudad de las damas.* Madrid: Siruela, 1995.

(esp) **POPPER**, Karl, (1934)/1986). *La lógica de la investigación científica.* Tecnos : Madrid, 1986.

(esp) ————————, (1945)/1992). *La sociedad abierta y sus enemigos.* Ediciones Paidos (5" réimp.) : Barcelone, 1992.

(esp) ————————, (1998). *Los dos problemas fundamentales de la Epistemología. Basado en Manuscritos de los años 1930-1933.* Madrid: Editorial Tecnos,1998.

(esp) **RAMIREZ,** Juan Antonio, (2009). *El objeto y el aura.* Ediciones AKAL : Madrid, 2009.

(fr) **REICH**, Wilhelm, (1932)/2007). *L'irruption de la morale sexuelle.* Payot : Paris, 2007.

(fr) ————————, (1945/2003). *La révolution sexuelle*. Christian Bourgois Editeur : France, 2003.

(fr) ————————, (1947/2004). *La fonction de l'orgasme,* (traduction de l'anglais revue et corrigée par l'auteur). L'Arche : Paris, 2004.

(esp) **ROSLER,** Marta, (2009). "Semiotica de la cocina", 1975, en ALARIO TRIGUEROS, María Teresa, *Las teorías feministas en el arte,* Editorial NEREA, 2009.

(esp) **ROUSSEAU,** Jean-Jacques, (1975). *Emilio o de la educación,* Barcelona, Bruguera, 1975.

(esp) **RUÍDO,** María, *Ana Mendieta,* Mexico, Editorial Nerea, 2002.

(esp) **SABINES,** Jaime, (1998). *Recuento de Poemas 1950-1993,* México: Joaquín Mortíz, 1998.

(esp) ————————, (1997). *Los amorosos y otros poemas,* México: CONACULTA, 1997.

(esp) **SARTON,** George, (1968). *Ensayos de historia de la ciencia*, México: UTEHA, 1968.

(esp) ————————, (1965). *Historia de la ciencia*, Buenos Aires: Eudeba, 1965.

(ang) **SAWDAY,** Jonathan, *The Body Emblazed: Dissection and the Humain Body in Renaissance Culture,* Londres: Routledge, 1995.

(esp) **SCHNEEMANN,** Carolee en **SEVILLA**, Sergio, (2000), *Crítica, Historia y Política.* Cátedra : Madrid, 2000.

(ang) **SHARAF,** Myron (1983). *Fury on Earth: A Biography of Wilhelm Reich*. Da Capo Press (first published by St. Martin's Press, 1983), pp. 379–380.

(esp) **SOLANS,** Piedad, (2000). *Accionismo vienés*. Editorial Nerea : Hondarribia, 2000.

(ang) **STENGERS,** Jean & **VAN NECK** Anne, (2001). *Masturbation: The History of a Great Terror*, New York: Palgrave/St. Martins, 2001.

(ang) **STOLBERG,** Michael, (2000). "Self-Pollution, Moral Reform, and the Venereal Trade: Notes On the Sources and Historical Context of Onania (1716)." *Journal of the History of Sexuality*, 9(1-2), 37-61, 2000 (January/April).

(fr) **TOURAINE,** Alain, (2006). *Le Monde des Femmes,* Éditions Fayard, Paris, 2006.

(fr) **WARR**, Tracey et **JONES**, Amélia, *Le corps de l'artiste.* Phaidon : Paris, 2005.

(esp) **WEBER**, Max, (1922/2008). *Economía y Sociedad*. FCE, Mexico, 2008.

(esp) ————————, (1965). *Études critiques pour servir à la logique des sciences de la culture. Essais sur la théorie de la science*, Plon, Paris, 1965.

(esp) **WITTIG,** Monique, (1992)/2006). *Pensamiento heterosexual.* Egales : Barcelone, 2006.

(esp) WOLLSTONECRAFT, Mary, (1994). *Vindicación de los Derechos de la Mujer,* Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.

(esp) **YOGO,** F., (2003), *Magma. Psicoanálisis, filosofía, política* : TusQuest. La obra de Castoriadis : Buenos Aires, 2003.

(esp) **YOUNG,** Iris Marion, (2000) *La justicia y la política de la diferencia,* traduction esp de Silvina Álvarez. Ed. Cátedra-Universitat de Valencia - Instituto de la Mujer : Madrid, 2000.

BIBLIOGRAPHIE CONSULTÉE SUR INTERNET

(esp) **ALARIO TRIGUEROS,** María Teresa, *Las teorías feministas en el arte,* San Sebatsian: Editorial NEREA, 2009. Consulté le 6 juin 2010 sur le site: http://books.google.com.mx/books?id=HgiI0x9lg0gC&pg=PA7&dq=Marta+ROSLER,+1975&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q=Marta%20ROSLER%2C%201975&f=false

(esp) **AL-MUSTAKFI,** Wallada Ben, "Tras la separación" en ARRIAGA, Mercedes, *Desde Andalucía: mujeres del Mediterraneo,* Andalucía: ARCIBEL Editores, 2006. Consulté le 10 juin 2010 sur le site : http://books.google.com.mx/books?id=E87merOwEjkC&pg=PT55&dq=Wallada+Bint+Mustakfi

&hl=es&ei=ASWqTNbJCoP88Aay9aTvDA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CC8Q6AEwAQ#v=onepage&q=separación&f=false

(fr) **Anonyme,** (2005), « Une Artiste française cherche à être une œuvre d'art », Article publié sur le site internet www.esmas.com, le 24 février 2005. Consulté le 9 décembre 2010 sur le site : http://www.esmas.com/noticierostelevisa/investigaciones/428186.html

(esp) **APEL,** Karl-Otto, (2009), *Entretien à Karl Otto Apel faite par Ricardo Maliandi*. Consulté sur Internet le 30 décembre 2009 sur le site : http://www.aabioetica.org/entrev/entrev3.htm

(esp), **ARANDA SÁNCHEZ**, José María, « Constructivismo y análisis de los movimientos sociales" *in Science Ergo Sum,* (ISSN 1405-0269), Mexico : UNAM, 2002, pp. 218-230. Consulté sur Internet le 1èr octobre 2012 sur le site : http://redalyc.uaemex.mx/pdf/104/10490303.pdf

(ang) **ARDUINO,** Sante, (fl. 1430). *Opus de venenis.* [1562]. Heirs of Hippocrates No. 121. Consulté le 16 juillet 2010 sur le site: http://fm.iowa.uiowa.edu/fmi/xsl/hardin/heirs/record_detail.xsl?-db=heirs&-lay=WebLayout&-recid=252&-find=

(fr) **Association Néerlandaise de Réforme Sexuelle (NVSH),** *Les droits sexuels de l'homme*. Consulté le 10 juin 2010 sur le site : http://www.nvsh.nl/pointsdevue/issuesDroits.htm

(ang) **ASTRUC,** Jean. *Tratado de enfermedades venereas,* 1772. *(De morbis venereis libri novem,* 1740). Consulté le 8 juillet 2010 sur le site : http://fm.iowa.uiowa.edu/fmi/xsl/hardin/heirs/record_detail.xsl?-db=heirs&-lay=WebLayout&-recid=964&-find y en http://books.google.com.mx/books?id=IJtuMiz5qogC&printsec=frontcover&dq=ASTRUC,+Jean+enfermedades+venéreas&hl=es&ei=4BGlTMOmG8L68AaUv-yiCg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCwQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false

(esp) **BAKUNIN**, Mikhaïl Aleksandrovitch, (1978/1990), *Escritos de Filosofía Política 1. Crítica de la sociedad,* en MAXIMOFF (éd.), El Libro de Bolsillo, Alianza Editorial, Madrid, 1990. Consulté sur Internet le 15 novembre 2010 sur le site : http://sites.google.com/site/antologiabakunin/escritos-de-filosofia-politica-i

(ang) **BARBER,** Bernard, (1961), « Resistance by 'Scientists to Scientific Discovery », Science 1 Sept 1961: Vol. 1. Consulté sur Internet le 3 septembre 2010 à l'adresse suivante : http://web.missouri.edu/~hanuscind/8710/Barber1961.pdf

(ang) **BENZI,** Ugo, (1376-1439). *Expositio super libros Tegni Galeni.* 1498. Heirs of Hippocrates No. 118. Consulté sur Internet le 12 juillet 2010 sur le site : http://fm.iowa.uiowa.edu/fmi/xsl/hardin/heirs/record_detail.xsl?-db=heirs&-lay=WebLayout&-recid=249&-find=

(esp) **BONNET,** Marguerite, (1979), *André Breton. Antología 1913-1966,* Siglo XXI, México, 1979. Visité sur internet le 13 août 2010 à : http://books.google.com/books?id=ds1cARB2ne8C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

(ang) **BONACCIUOLI,** Luigi, (d. 1540). *Muliebrium liber.* Consulté sur Internet el 18 juillet 2010 sur le site : http://itsnt361.iowa.uiowa.edu/fmi/xsl/hardin/heirs/record_detail.xsl?-db=heirs&-lay=WebLayout&-recid=328&-find=

(esp) **BOURDIEU**, Pierre, (2000), *La dominación masculina,* (traduction esp de Joaquín Jordá), Ed. Anagrama : Barcelone, 2000. Edition numérique sur Internet consulté en 2011 sur le site : http://es.scribd.com/doc/30912364/Bordieu-Pierre-La-Dominacion-Masculina

(fr) **BRETÓN,** André (1931) *La peinture et le surrealisme*, en BONNET, Marguerite, (1979), *André Breton. Antología 1913-1966,* Siglo XXI, México, 1979. Consulté sur internet le 13 août 2010 sur le site : http://books.google.com/books?id=ds1cARB2ne8C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

(ang) **BUTLAN,** Ibn, (d. ca. 1068). *Tacuini sanitatis Elluchasem Elimithar . . . de sex rebus non naturalibus . . . conservandae sanitatis, recens exarati. Albengnefit De virtutibus medicinarum, & ciborum. Jac. Alkindus De rerum gradibus.* Strasbourg: Apud Joannem Schottum, 1531. 163 [9] pp. (last leaf blank), illus. 29.4 cm. Morocco, rebacked and recornered. Consulté sur Internet le 18 juillet 2010 sur le site : http://itsnt361.iowa.uiowa.edu/fmi/xsl/hardin/heirs/record_detail.xsl?-db=heirs&-lay=WebLayout&-recid=142&-find=

(ang) **CARTER,** Julian B. (2001). "Birds, Bees, and Vernereal Disease: Toward an Intellectual History of Sex Education." *Journal of the History of Sexuality*, 10(2), 213-49. Consulté sur Internet le 6 juin 2010 sur le site : http://www.plannedparenthood.org/resources/research-papers/masturbation-stigma-sexual-health-26785.htm

(fr) **CASSIS,** A. Vidal de, *Traité des maladies vénériennes,* Paris : Librairie Victor Masson, 1853. Consulté sur Internet le 10 août 2010 sur le site : http://www.archive.org/stream/traitdesmaladie00vidagoog#page/n8/mode/1up

(fr) **DIDAY,** Paul, *Exposition critique et pratique des nouvelles doctrines sur la syphilis: suivie d'une étude sur les nouveaux moyens préservatifs des maladies vénériennes*, Paris: J.B. Baillière et fils, 1858. Consulté le 11 août 2010 sur le site : http://books.google.com.mx/books?id=63E_AAAAcAAJ&dq=%22Exposition+critique+et+pratique+des+nouvelles+doctrines+sur+la+syphilis%22&source=gbs_book_similarbooks

(esp) **DIETERICH,** G. Ludwig, *Nuevo tratado de enfermedades venéreas*, Madrid : Antonio Calleja, Viuda é Hijos de Antonio Calleja, 1844. Consulté le 16 août 2010 sur le site : http://books.google.com.mx/books?id=lDsHYlPHnikC&q=ludwig+dieterich&dq=ludwig+dieterich&hl=es&ei=dgmqTPyvIcL88Abo_JCNDQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCoQ6AEwAA

(fr et esp) **DERRIDA,** J. (1972), Entretien de Lucette Finas avec Jacques Derrida *in La Quinzaine littéraire*, 16-30 novembre 1972. Traduction esp de Cristina de Peretti, *El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales*, Proyecto A Ediciones : Barcelone, 1997, pp. 39-47. Edition numérique consultée sur Internet le 23 août 2010 sur le site : *Derrida en castellano*.

(fr) **DESLANDES,** Léopold, *De l'onanisme et des autres abus vénériens considérés dans leurs rapports avec la santé*, Madrid: Libraire-Éditeur, 1835. Consulté sur Internet le 20 août 2010 sur le site : http://books.google.com.mx/books?id=qQtAAAAAcAAJ&pg=PA81&lpg=PA81&dq=Deslandes+%22De+l'onanisme%22&source=bl&ots=vpoftHu30b&sig=WVdw4ppBrHdc46tk0oCRlnT3488&hl=es&ei=Wv2pTNWBM4WclgfjuPTZDA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=10&ved=0CEcQ6AEwCQ#v=onepage&q=Deslandes&f=false

(fr) **DESRUELLES,** Henri Marie Joseph, *Traité pratique des maladies vénérienes,* Bruxelles: SOCIÉTÉ BÉRGE DE LIBRAIRIE, ETC., HAUMAN, CATTOIR ET COMPe., 1837. Consulté sur Internet le 19 août 2010 sur le site : http://books.google.com.mx/books?id=SXavkhBz-pQC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

(fr) **DEVERGIE,** Marie-Nicolas, *Clinique de la maladie syphilitique*, Londres: BRUXELLES, ETABLISSEMENT ENCYCLOGRAPHIQUE, FAUBOURG DE FLANDRE, 1837. Consulté sur Internet le 18 juillet 2010 sur le site : http://books.google.com.mx/books?id=vKL_oERAGnMC&pg=PA155&dq=nicolas+devergie&hl=es&ei=vwWqTPCJKcP88AauiNXsDA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CCoQ6AEwAQ#v=onepage&q&f=false

(ang) **DUBOIS,** Jacques, (1478-1555). De mensibus mulierum.. *De mensibus mulierum, et hominis generatione,* Basel: Ex officina Jacobi Derbilley, 1556. 104 pp. 11.3 cm. In No. 180. Consulté sur Internet le 17 juillet 2010 sur le site : http://itsnt361.iowa.uiowa.edu/fmi/xsl/hardin/heirs/record_detail.xsl?-db=heirs&-lay=WebLayout&-recid=321&-find=

(esp) **DUSCHATZKY,** Silvia et SKLIAR Carlos Skliar, (s.a.), *La diversidad bajo sospecha. Reflexiones sobre les discuros de la diversidad y sus implicancias educativa*. Consulté sur Internet le 13 juin 2010 à l'adresse suivante : http://www.porlainclusion.educ.ar/documentos/Ladiversidadbajosospecha.pdf

(fr) **FORSTER**, Richard, (1999), « Adversus tolerancia en Rev Lote », *Mensuario de Cultura*, Año 111, Número 25, Venado Tuerto, Santa Fe, 1999. Consulté sur Internet le 8 août 2010 à l'adresse suivante : http://www.porlainclusion.educ.ar/documentos/Ladiversidadbajosospecha.pdf

(fr) **FOURNIER,** Véronique, 2007, La conférence a été donnée à l'Université Victor Segalen Bordeaux 2 dans le cadre du cycle de conférences « L'invité du Mercredi »/ Saison 2007-2008 sur le thème « Demain, Après-demain ». Service culturel Université Victor Segalen de Bordeaux 2 / DCAM. Consultable sur le site : http://www.canalu.tv/producteurs/universite_bordeaux_segalen_dcam/dossier_programmes/l_invite_du_mercredi/saison_2007_2008_demain_apres_demain/la_prochaine_ethique_biomedicale

(esp) **FREUD,** Sigmund, (1931), *El malestar en la cultura*. Capítulo VIII. Pág. 130. Visité sur Internet le 15 mars de 2011 à: http://es.scribd.com/doc/6856018/Sigmund-Freud-Obras-completas-tomo-XXI

(esp) ——————————, (1908/1992), *Obras completas*, Tomo IX, « El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen y otras obras », Art. : « La moral sexual "cultural" y la nerviosidad moderna » (1908) ; pp. 159-181, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1992. Consulté sur Internet le 20 août 2010 sur le site : *http://www.observacionesfilosoficas.net/download/feyerabendabril.pdf*

(ang) **GERSON,** Jean, (1363-1429). *Tractatulus . . . De cognicione castitatis et pollucionibus diurnis;* [Forma absolucionis sacramentalis], Cologne: Ulricus Zell, ca. 1470. [32] pp. 20.7 cm. Quarter modern pigskin en Heirs of Hippocrates No. 151ª. Consulté sur Internet le 9 juillet 2010 sur le site : http://fm.iowa.uiowa.edu/fmi/xsl/hardin/heirs/record_detail.xsl?-db=heirs&-lay=WebLayout&-recid=196&-find

(ang) ————————, (1363-1429). *Tractatulus . . . De cognicione castitatis et pollucionibus diurnis*; [Forma absolucionis sacramentalis], [ca. 1470]. En Heirs of Hippocrates No. 116. Consulté sur Internet le 11 juillet 2010 sur le site : http://fm.iowa.uiowa.edu/fmi/xsl/hardin/heirs/record_detail.xsl?-db=heirs&-lay=WebLayout&-recid=196&-find=

(ang) **GRAAF,** Reignier de, *De mulierum organis generationi inservientibus tractatus Novus,* Leiden: Ex officina Hackiana, 1672. [24] 334 [14] pp., front. (port.), 27 plates (9 fold.). 14.5 cm. Contemporary paneled calf. En BEARN, J. G., *De Mulierum Organis Generationi Inservientibus* 1672. Consulté sur Internet le 18 juillet 2010 sur le site : http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1033617/pdf/medhist00150-0100.pdf

(ang) ————————————, *De mulierum organis generationi inservientibus tractatus Novus,* Leiden: Ex officina Hackiana, 1672. [24] 334 [14] pp., front. (port.), 27 plates (9 fold.). 14.5 cm. Contemporary paneled calf. Complete Record - Heirs of Hippocrates No. 638. Consulté sur Internet le 13 juin 2010 sur le site : http://fm.iowa.uiowa.edu/fmi/xsl/hardin/heirs/record_detail.xsl?-db=heirs&-lay=weblayout&ID2=671&-find

(esp) **GUASCH** Oscar, (2010), « Por una sociología de la sexualidad », *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, REIS Nº 64. ESTUDIOS, Universidad de Barcelone. Consulté sur Internet le 5 novembre 2010 à l'adresse suivante : http://www.reis.cis.es/REIS/jsp/REIS.jsp?opcion=revistas&numero=64

(ang) **JACOBI,** Forliviensis (d. 1413). *Expositio cum questionibus aureum capitulum de generatione embrionis.* Heirs of Hippocrates No. 151ª. Consulté sur Internet le 8 juin 2010 sur le site : http://fm.iowa.uiowa.edu/fmi/xsl/hardin/heirs/record_detail.xsl?-db=heirs&-lay=WebLayout&-recid=2638&-find

(esp) **KAPUSCINSKI,** Ryszard, (sans année) titre en espagnol : « El periodismo como pasión, entendimiento y aprendizaje ». Consulté sur Internet le 12 février 2012 sur le site : http://www.infoamerica.org/teoria_articulos/kapuscinski1.htm

(ang) **KELLOGG,** John Harvey, *Plain Facts for Old and Young*, F. Segner & Co, Burlington, Iowa, « Treatment for Self-Abuse and Its Effects » Plain Facts for Old and Young (1881 edition), disponible dans le Projet Gutenberg. Consulté sur Internet le 20 decembre 2010 sur le site : http://fr.wikipedia.org/wiki/John_Harvey_Kellogg

(fr) **LACROIX,** Yannick, (2003), « On fait un petit ou on achète un char ? Qui a encore peur de la réification totale ? » *in* Phares, Tome 4, automne 2003, Université Laval. Consulté sur Internet le 15 mai 2008 à l'adresse suivante : http://www.ulaval.ca/phares/vol4-automne03/texte06.html

(esp) **LÓPEZ DE LA VIEJA DE LA TORRE, TERESA,** (2009), « Ética de la diferencia ». *in* Román Reyes (Dir): *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales. Terminología Científico-Social*, Tome 1/2/3/4, Ed. Plaza y Valdés, Madrid-Mexico 2009. Consulté sur Internet le 20 août 2011 sur le site : http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/E/etica_différence.htm

(ang) **MAGNUS,** Albertus, (ca. 1200-1280). *De secretis mulierum.* Lyons: Apud Anthonium de Harsy, 1598. 381 [9] pp. 11.7 cm. Vellum. Consulté sur Internet le 13 mai 2010 sur le site : Heirs of Hippocrates No. 89 http://fm.iowa.uiowa.edu/fmi/xsl/hardin/heirs/record_detail.xsl?-db=heirs&-lay=WebLayout&-recid=165&-find=

(fr) **MANDEVILLE,** Bernard & BERTRAND, Jean, *La Fable des abeilles ou les fripons devenís honnestes gens,* Londres, Chez Jean de Nourse, 1750. Consulté sur Internet le 6 mai 2010 sur le site : http://www.archive.org/stream/lafabledesabeil00bertgoog#page/n9/mode/1up

(esp) **MARX,** Karl, (1859), *Prólogo a la Contribution a la Crítica de la economía Política.* Traduction espagnole de Marat Kutnetzov. Ed. Progreso : Zúbovski bulvar, 17 Moscú, URSS, 1859. Consulté sur Internet le 8 août 2012 sur le site : http://www.inpahu.edu.co/biblioteca/imagenes/libros/Contribucion.pdf

(esp) ————————, (1845), *Tesis sobre Feuerbach.* Publiée *in* **ENGELS,** F., *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*, 1888. Consulté sur Internet le 1 septembre 2012 sur le site : http://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/45-feuer.htm#topp

(esp) **MEJÍA RIVERA,** Orlando, *Introducción crítica a la historia de la Medicina. De la prehisoria a la medicina egipcia. Volúmen 1.* Caldas: Universidad de Caldas, 1999. Consulté sur Internet le 14 juin 2010 sur le site : http://books.google.es/books?id=ikY1LVtuDWwC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

(esp) **MENOYO,** Sofía, (2012). « Intervenciones públicas performativas : (de los)montajes de espacios, prácticas y sujetos ». Conférence donnée (en esp) au II Congrès International Genre et Société : « Lo personal es político » (« Ce qui est personnel est politique »), Córdoba, Argentine. Consulté sur Internet le 10 juin 2012 sur le site : http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/jornadasperformance/article/viewFile/680/672 et le 10 octobre sur le site : http://red.antropologiadelcorps.com/wp-content/uploads/Menoyo-Sofia-GT7.pdf

(ang) **MERCURIALE,** Girolamo, *De morbis muliebribus praelectiones,* Venice: Apud Felicem Valgrisium, 1591. Consulté sur Internet le 17 avril 2010 sur le site: http://www.archive.org/stream/demorbismuliebri00merc#page/n3/mode/2up

(ang) ————————————————, (1530-1606). *De morbis muliebribus praelectiones.* Venice: Apud Felicem Valgrisium, 1587. [24] 197 [3] pp. 24 cm. Mottled calf. Consulté sur Internet le 18 avril 2010 sur le site : http://itsnt361.iowa.uiowa.edu/fmi/xsl/hardin/heirs/record_detail.xsl?-db=heirs&-lay=WebLayout&-recid=504&-find=

(esp) **MULTANOSKY,** M. P., *Historia de la medicina*, La Habana: Editorial de la Academia de Ciencias de Cuba; 1967.p.58-63,78-88. En DIAZ NOVAS, José "El primer doctor",en Revista Cubana de Medicina General Integral, Volúmen 24, No. 3, Ciudad de La Habana, Julio-septiembre 2008. Consulté sur Internet le 5 août 2010 sur le site : http://scielo.sld.cu/scielo.php?pid=S0864-21252008000300017&script=sci_arttext

(esp) **MURCIA-PEÑA,** Napoleón (2009), PINTOS DE CEA NAHARRO, Juan Luís et OSPINA-SERNA, Héctor Fabio. (2009) Función versus institución : imaginarios de profesores y estudiantes universitarios. Educación y Educadores [en línea] 2009, vol. 12. Consultable sur Internet à l'adresse suivante : http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=83411512006. ISSN 0123-1294.

(ang) **NASH,** Thomas, *The Choise of Valentines*, s.c., s.e., 1567. Consulté sur Internet le 20 mai 2010 sur le site : mybebook.com/.../nash...choise-of-valentinesor...nash...dildo/ebook8638.pdf

(ang) **OLDENBURG,** Claes **& WILLIAM,** Emmet, (1961) *Store days: documents from The store, 1961, and Ray Gun Theater, 1962,* Something Else Press, 1967. Consulté sur Internet le 7 avril 2010 sur le site : http://books.google.com.mx/books?ei=lUiqTObTIML98AattrxF&ct=result&id=v97pAAAAMAAJ&dq=Claes+Oldenburg.+Store+Days.+1961.&q=the+store+#search_anchor

(ang) **POLCASTRO,** Sigismondo, (ca. 1379?-1473), *De restauratione humidi,* 1490. Heirs of Hippocrates No. 119. Consulté sur Internet le 9 mai 2010 sur le site : http://fm.iowa.uiowa.edu/fmi/xsl/hardin/heirs/record_detail.xsl?-db=heirs&-lay=WebLayout&-recid=250&-find=

(esp) **PRECIADO,** Beatriz, (2012), « *3 episodios d'un cybermanga feminista queer trans...* », Revista Debates feministas III,* avril 19, 2012, (pp. 112-123). Consulté sur Internet le 15 juin 2012 sur le site : http://www.debateféministe.com/PDF/Articulos/genero1229.pdf

(esp) « PROA TV : Cómo Louise Bourgeois hizo « Arch of Hysteria » con Jerry Gorovoy como modelo », PROAWEBTV, 2011 consuté sur Internet le 15 novembre 2012 sur le site : http://www.youtube.com/watch?v=Zh6B3QzJeyo&feature=related

(esp) Revue du Département **de Philosophie de l'Université de Puerto Rico,** (1974), 10, éd. De la Faculté de Philosophie de cette université, 1974 : 78. Consultée le 2 janvier 2011 sur le site : http://books.google.com/books?id=z1e7AAAAIAAJ&q=matérialisme+charvakas&dq=matérialisme+charvakas&hl=es&ei=PYNDTZ3TFsL-8AbT_eXOAQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4&ved=0CDcQ6AEwAw

(ang) **ROCHE,** Nicolas de la, (fl. 1542). *De morbis mulierum curandis.* Consulté sur Internet le 18 juillet 2010 sur le site : http://itsnt361.iowa.uiowa.edu/fmi/xsl/hardin/heirs/record_detail.xsl?-db=heirs&-lay=WebLayout&-recid=395&-find=

(ang) **RUELLE,** Jean, *Interiorum corporis humani partium viva delineatio [Legend above male]. Perutilis anatomes interiorum mulieris partium cognitio. . . . [Legend above female].* [Paris: Veneunt apud Joannem Ruellem, commorantem in vico Jacobaeo, sub signo Caudae Vulpinae, 1539]. 2 ll. 34.5 cm. x 30 cm. Each leaf in separate portfolio, boxed. Consulté sur Internet le 25 mai 2010 sur le site : http://itsnt361.iowa.uiowa.edu/fmi/xsl/hardin/heirs/record_detail.xsl?-db=heirs&-lay=WebLayout&-recid=522&-find=

(ang) **RUELLE,** Jean, (fl. 1539-1574). *Interiorum corporis humani partium viva delineatio [Legend above male]. Perutilis anatomes interiorum mulieris partium cognitio,* Heirs of Hippocrates No. 374. Consulté sur Internet le 15 mai 2010 sur le site : http://itsnt361.iowa.uiowa.edu/fmi/xsl/hardin/heirs/record_detail.xsl?-db=heirs&-lay=WebLayout&-red=522&-find=

(ang) **ROWAN,** Edward L. (2000), *The Joy of Self-Pleasuring*, New York : Prometheus Books, 2000, en PLANNEDPARENTHOOD.ORG, *Masturbation — From Stigma to Sexual Health,* s.c., s.f. Consulté sur Internet le 16 juin 2010 sur le site : http://www.plannedparenthood.org/resources/research-papers/masturbation-stigma-sexual-health-26785.htm

(esp) **SANTA TERESA,** Marcos de, *Compendio moral salmaticense*, Pamplona: Imprenta de José de Rada, 1805. Consulté sur Internet le 7 avril 2010 sur le site : http://www.filosofia.org/mor/cms/cms.htm

(fr) **SCHNEEMANN,** Carolee, 2010, « Interior Scrôle », http://entornoartistico.blogspot.mx/2010/10/carolee-schneemann-interior-scrôle.html

(ang) **SWAMMERDAM,** Jan, *Miraculum naturae; sive, uteri muliebris fabrica.* 4th ed., Leiden: Apud Joh. du Vivie, 1717. Complete Record - Heirs of Hippocrates No. 603. Consulté sur Internet le 16 août 2010 sur le site : http://fm.iowa.uiowa.edu/fmi/xsl/hardin/heirs/record_detail.xsl?-db=heirs&-lay=WebLayout&-recid=766&-find=

(ang) ——————————, *Miraculum naturae; sive, uteri muliebris fabrica.* 4th ed. Leiden: Apud Joh. du Vivie, 1717. Consulté sur Internet le 8 août 2010 sur le site : http://www.archive.org/stream/johannisswammer00swamgoog#page/n0/mode/1up

(ang) **TARENTA,** Valascus de, (ca. 1382-ca. 1418), *Practica, sive Philonium, s.c., s.e.,* 1490. Heirs of Hippocrates No. 120. Consulté sur Internet le 3 juin 2010 sur le site : http://fm.iowa.uiowa.edu/fmi/xsl/hardin/heirs/record_detail.xsl?-db=heirs&-lay=WebLayout&-recid=251&-find=

(esp) **TATARKIEWICZ,** Wladyslaw, *Historia de la estética: La estética antigua,* Madrid: Ediciones AKAL, 2000. Consulté sur Internet le 10 juillet 2010 sur le site : http://books.google.com.mx/books?id=G93giJ6XrHcC&printsec=frontcover&dq=TATARKIEWICZ,+Wladyslaw,+Historia+de+la+estética:&hl=es&ei=DCSqTLK2CoH98Aay_uXRDA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CDQQ6AEwAQ#v=onepage&q&f=false

(eng) **VAUGHAN,** R. M., (2007), « Still crashing borders after all these years ; The monstrous and the mundane collide in a massive survey of Carolee Schneemann's taboo-busting art », *The Globe and Mail*, 14 Avril 2007, p. R18 (en anglais). Consulté sur Internet le 12 juillet 2012 sur le site :
http://es.wikipedia.org/wiki/Carolee_Schneemann#cite_note-vaughan-7

(esp) **VÁSQUEZ ROCCA,** A., (2006), « Etnografía cognitiva y Anarquismo Epistemológico. Una visión científica disidente o el anarquismo epistemológico de Paul K. Feyerabend » *in* revista electrónica *Observaciones filosóficas.* Consulté sur Internet le 8 février sur le site :
http://www.observacionesfilosoficas.net/download/feyerabendabril.pdf

(ang) **VON KRAFFT-EBING,** Richard, (1840-1902), *Psychopathia sexualis.* 2nd ed., Stuttgart: Ferdinand Enke, 1887. viii, 148 pp. 21.7 cm. Modern blue cloth. Consulté sur Internet le 20 juin 2010 sur le site http://fm.iowa.uiowa.edu/fmi/xsl/hardin/heirs/record_detail.xsl?-db=heirs&-lay=WebLayout&-recid=2237&-find=

(fr) Déclaration du 13e Congrès mondial de sexologie, 1997, Valence (Espagne). Révisée et adoptée par l'Assemblée générale de la World Association for Sexology (WAS) le 26 août 1999, lors du 14e Congrès mondial de sexologie qui a eu lieu à Hong Kong, en République populaire de Chine. Consulté sur Internet : http://www.cerhes.org/archive/2012/07/26/declaration-des-droits-sexuels-de-was.html

(ang) **WOLF,** Caspar, compiler (1532-1601), *Gynaeciorum, hoc est, de mulierum tum aliis, tum gravidarum, parientium & puerperarum affectibus & morbis.* Basel: Per Thomam Guarinum, 1566. [20] pp., 868 [42] columns, [8] 63 pp., illus. 21.4 cm. Consulté sur Internet le 14 avril 2010 sur le site : http://itsnt361.iowa.uiowa.edu/fmi/xsl/hardin/heirs/record_detail.xsl?-db=heirs&-lay=WebLayout&-recid=508&-find=

(ang) ————————, *Gynaeciorum, hoc est, de mulierum tum aliis, tum gravidarum, parientium & puerperarum affectibus & morbis.* Basel: Per Thomam Guarinum, 1566. En GREEN, Monica

H., "In Search of an «Authentic» Women's Medicine: The Strange Fates of Trota of Salerno and Hildegard of Bingen" en DYNAMZS. Acta Hisp. Med. *Sn'.* Hist. nlus. 1999, 19, 25-54. Consulté sur Internet le 13 avril 2010 sur le site : http://www.raco.cat/index.php/Dynamis/article/viewFile/106141/150117

(ang) **WOLF,** Caspar, Gynaeciorum, hoc est, de mulierum tum aliis, tum gravidarum, parientium & puerperarum affectibus & morbis. Basel: Per Thomam Guarinum, 1566. En HIGGINS, Henry, "Towards Gynaecology" en Midwifery, Obstetrics and the Rise of Gynaecology, s.c., s.e., s.a., Consulté sur Internet le 5 juin 2010 sur le site : http://www.ashgate.com/pdf/SamplePages/Midwifery_Obstetrics_and_the_Rise_of_Gynaecology_Intro.pdf

TABLE DES ILLUSTRATIONS

# IMAGE	DESCRIPTION	# PAGE
Image 1	*La Magdeleine des Albis*. Bas-reliefs datés environ 15 000 – 25 000 ans avant J.-C. les deux femmes allongées. Source : DUHARD, Jean-Pierre, *Réalisme de l'image féminine paléolithique*, CNRS Éditions : Paris, 1993.	**p. 53**
Image 2	*La Magdeleine des Albis*. Bas-reliefs datés environ 15 000 – 25 000 ans avant J.-C. les deux femmes allongées. Source : DUHARD, Jean-Pierre, *Réalisme de l'image féminine paléolithique*, CNRS Éditions : Paris, 1993.	**p. 53**
Image 3	*Chasseur à tête d'oiseau, 15 000 – 10 000 avant J.-C.,* Grotte de Lascaux, Périgord (France). Source : BUSSAGLI Marco, *Le Corps, anatomie et symboles*, HAZAN, Paris, 2006.	**p. 53**

Image 4	*Figures humaines gravées sur le mur., 10 000 avant J.-C.* Palerme, Grotte de l'Addaura. Source : BUSSAGLI Marco, *Le Corps, anatomie et symboles*, HAZAN, Paris, 2006.	**p. 53**
Image 5	*Géant de Cerne Abbas*, vers le VIe ou Ve millénaire avant J.C. à Dorset (Angleterre). Source : BUSSAGLI Marco, Le Corps, anatomie et symboles, HAZAN, Paris, 2006.	**p. 54**
Image 6	Frères de Limbourg, *L'Homme zodiacal*, XVe siècle à Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Grec 2180, f. 108 ro. Source : BUSSAGLI Marco, Le Corps, anatomie et symboles, HAZAN, Paris, 2006.	**p. 54**
Image 7	*Le Microcosme*, XIIIe siècle, Anagni, crypte de la cathédrale. Source : BUSSAGLI Marco, Le Corps, anatomie et symboles, HAZAN, Paris, 2006.	**p. 54**
Image 8	*L'anthropomorphisme du cosmos*, enluminure du Liber divinorum operum d'Hildegarde de Bingem, vers 1230 Lucques, Bibliothèque Governativa, ms. 1942, f. 9 ro. Source : BUSSAGLI Marco, *Le Corps, anatomie et symboles*, HAZAN, Paris, 2006.	**p. 54**
Image 9	Frères de Limbourg, *L'Homme zodiacal* (ou *L'Homme anatomique*), enluminure des Très Riches Heures du duc de Berry, 1410-1416, Chantilly, Musée Condé. Source : BUSSAGLI Marco, *Le Corps, anatomie et symboles*, HAZAN, Paris, 2006.	**p. 54**
Image 10	*L'Homme du zodiaque*, Feuillet de calendrier issu des Miscellanées Astrologiques, XVe siècle, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 19414, f. 188 Vo. Source : BUSSAGLI Marco, *Le Corps anatomie, et symboles*, HAZAN, Paris, 2006, p. 26.	**p. 54**
Image 11	*Le christ comme macrocosme géographique*, manuscrit de Cosmographie de Opciono de Canistris, vers 1350. Cité du Vatican, Bibliothèque apostolique vaticane. Pal. Lat. 1993, f. rº. Source : BUSSAGLI Marco, *Le Corps, anatomie et symboles*, HAZAN, Paris, 2006.	**p. 54**
Image 12	*Le Microcosme, manuscrit du Glossarium Salomonis*, 1158-1165 Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 13002, f. 7 Vo. Source : BUSSAGLI Marco, *Le Corps, anatomie et symboles*, HAZAN, Paris, 2006.	**p. 54**
Image 13	*Homme Vitruvien et polyclètéen*, 1456-1476, du Traité d'architecture civile et militaire de Francesco di Giorgio Martini. Bibliothèque Royale de Turin. Codex Saluzzianus 148 (codex T), f. 6 Vo. Source : BUSSAGLI Marco, *Le Corps, anatomie et symboles*, HAZAN, Paris, 2006.	**p. 54**
Image 14	*Vishnou étendu sur le serpent*, de la Baghvata Purana, 1780 Londres, British Library. Source : BUSSAGLI Marco, *Le Corps, anatomie et symboles*, HAZAN, Paris, 2006.	**p. 75**
Image 15	IBN BUTLAN, *Tacuini Sanitatis,* (1068). Source : http://blog.lib.uiowa.edu/hardin/category/rare-book-room/page/3/	**p. 96**
Image 16	REMBRANDT, *Leçon d'anatomie du docteur Tulp*, 1632, La Haye, Mauritshuis. Source : BUSSAGLI Marco, *Le Corps, anatomie et symboles*, HAZAN, Paris, 2006.	**p. 106**
Image	Agostino CARRACCI. *Le satyre sondeur,* (XVI siècle). Source : DAX L., et BUTLER A., *Les*	**p. 115**

17	*Lascives*, Les Éditions de l'Amateur, Paris, 2003.	
Image 18	Agostino CARRACCI. *Satyre saillissant une Nymphe,* (XVI siècle). Source : DAX L., et BUTLER A., *Les Lascives*, Les Éditions de l'Amateur, Paris, 2003.	**p. 115**
Image 19	Agostino CARRACCI. *Le satyre et sa femme,* (XVI siècle). Source : DAX L., et BUTLER A., *Les Lascives*, Les Éditions de l'Amateur, Paris, 2003.	**p. 115**
Image 20	Agostino CARRACCI. *Le vieillard et la courtisane,* (XVI siècle). Source : DAX L., et BUTLER A., *Les Lascives*, Les Éditions de l'Amateur, Paris, 2003.	**p. 115**
Image 21	Agostino CARRACCI. *Loth et ses filles,* (XVI siècle). Source : DAX L., y BUTLER A., *Les Lascives*, Les Éditions de l'Amateur, Paris, 2003.	**p. 115**
Image 22	Agostino CARRACCI. *Suzanne et les vieillards,* (XVI siècle). Source : DAX L., et BUTLER A., *Les Lascives*, Les Éditions de l'Amateur, Paris, 2003.	**p. 115**
Image 23	Agostino CARRACCI. *Les trois grâces,* (XVI siècle). Source : DAX L., et BUTLER A., *Les Lascives*, Les Éditions de l'Amateur, Paris, 2003.	**p. 115**
Image 24	Agostino CARRACCI. *Satyre surprenant une nymphe endormie*, (XVI siècle). Source : DAX L., et BUTLER A., *Les Lascives*, Les Éditions de l'Amateur, Paris, 2003.	**p. 115**
Image 25	Agostino CARRACCI. *Andromède*, (XVI siècle). Source : DAX L., et BUTLER A., *Les Lascives*, Les Éditions de l'Amateur, Paris, 2003.	**p. 115**
Image 26	Egon SCHIELE*, Train de chemin de fer*, vers 1906. Plume et encre, 3 x 21 cm. Nieterösterreichisches Landesmuseum, Sankt Pölten. Kallir D74. Source : KALLIR, J., et VARTANIAN, I., *Egon Schiele. Dessins et aquarelles,* E. HAZAN, Paris, 2004.	**p. 123**
Image 27	Egon SCHIELE*, À travers l'Europe la Nuit*, vers 1906. Aquarelle et encre, 9,4 X 39,2 cm; porte l'inscription « Durch Europa bei Nacht » en bas à gauche. Nieterösterreichisches Landesmuseum, Sankt Pölten. Kallir D74. Source : KALLIR, J., et VARTANIAN, I., *Egon Schiele. Dessins et aquarelles,* E. HAZAN, Paris, 2004.	**p. 123**
Image 28	Egon SCHIELE, *Le portrait de Max Oppenheimer*, 1910. Aquarelle, encre et crayon gras, 45 X 29,9 cm ; porte l'inscription « OPP » en haut à droite. Graphische Sammlung Albertina, Vienn. Kallir D587. Source : KALLIR, J., et VARTANIAN, I., *Egon Schiele. Dessins et aquarelles*, E. HAZAN, Paris, 2004.	**p. 124**
Image 29	Egon SCHIELE, *Portrait du peintre Anton Peschka*, 1909. Huile et peinture métallique sur toile, 110,2 X 100 cm. Collection particulière. Kallir P150. Source : KALLIR, J., et VARTANIAN, I., *Egon Schiele. Dessins et aquarelles*, E. HAZAN, Paris, 2004.	**p. 124**
Image 30	Egon SCHIELE, *Portrait du peintre Anton Peschka*, 1909. Huile et peinture métallique sur toile, 110,2 X 100 cm. Collection particulière. Kallir P150. Source : KALLIR, J., et VARTANIAN, I., *Egon Schiele. Dess*	**p. 124**

ins et aquarelles, E. HAZAN, Paris, 2004.

Image 31 Egon SCHIELE, *Demi-nu féminin de face s'étirant*, 1912. Mine de plomb, 48,2 x 31,9 cm. Werner Conix-Stiftung, Zurich, Kallir D I040. Source : KALLIR, J., et VARTANIAN, I., *Egon Schiele. Dessins et aquarelles*, E. HAZAN, Paris, 2004. **p. 124**

Image 32 Egon SCHIELE, *Nu avec un turban vert,* 1914. Gouache et mine de plomb, 32 X 48 ; signé et daté (Dans le sens vertical) en haut à gauche. Collection particulière. Kallir D1563. Source : KALLIR, J., et VARTANIAN, I., *Egon Schiele. Dessins et aquarelles,* E. HAZAN, Paris, 2004. **p. 124**

Image 33 Egon SCHIELE, *Noris relevant sa jupe*, 1911. Mine de plomb, 55,9 X 37,8 cm. Kallir D394a. Source : KALLIR, J., et VARTANIAN, I., *Egon Schiele. Dessins et aquarelles*, E. HAZAN, Paris, 2004. **p. 124**

Image 34 Egon SCHIELE, *Vu en rêve*, 1911. Aquarelle et mine de plomb, 48,X 32 cm ; porte l'inscription « Die Traum Beschaute » en haut à droite. The Metropolitan Museum of Art New York ; legs de Scofield Thayer, 1982. Kallir D 922. Source : KALLIR, J., et VARTANIAN, I., *Egon Schiele. Dessins et aquarelles*, E. HAZAN, Paris, 2004. **p. 124**

Image 35 Egon SCHIELE, *Nu autoérotique aux bottines,* 1918. Fusain, 46,4 X 29,7 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York ; legs de Scofield Thayer, 1982. Kallir D 2239. Source: KALLIR, J., et VARTANIAN, I., *Egon Schiele. Dessins et aquarelles,* E. HAZAN, Paris, 2004. **p. 124**

Image 36 Egon SCHIELE, *Nu autoérotique, couché,* 1918. Crayon gras, 29,7 X 46,2 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York ; legs de Scofield Thayer, 1982. Kallir D 2241. Source : KALLIR, J., et VARTANIAN, I., *Egon Schiele. Dessins et aquarelles,* E. HAZAN, Paris, 2004. **p. 124**

Image 37 Egon SCHIELE, *Les Amants (Egon et Edith Schiele),* 1916. Crayon, 40,9 X 51,7 cm. Santa Barbara Museum or Art, Santa Barbara ; don de The Ala Story Collection. Kallir D 1858. Source : KALLIR, J., et VARTANIAN, I., *Egon Schiele. Dessins et aquarelles,* E. HAZAN, Paris, 2004. **p. 124**

Image 38 Egon SCHIELE, *Nouveau-né,* 1910. Aquarelle et fusain, 46 X 32 cm. Collection particulière. Kallir D 382. Source : KALLIR, J., et VARTANIAN, I., *Egon Schiele. Dessins et aquarelles,* E. HAZAN, Paris, 2004. **p. 125**

Image 39 Egon SCHIELE, *Nu féminin avec petit enfant*, 1910. Mine de plomb, 50, 4 X 35, 2 cm. Kallir D394a. Source : KALLIR, J., et VARTANIAN, I., *Egon Schiele. Dessins et aquarelles*, E. HAZAN, Paris, 2004. **p. 125**

Image 40 Egon SCHIELE, *Eros,* 1911. Gouache, aquarelle et crayon gras, 55,9 x 45,7 cm ; porte l'inscription « Eros » en haute à droit. Collection particulière, Richatd Nagy, Dover Street Gallery, Londres. Source : KALLIR, J., et VARTANIAN, I., *Egon Schiele. Dessins et aquarelles,* E. HAZAN, Paris, 2004, p. 160. **p. 125**

Image 41 Egon SCHIELE, *Le Danseur,* 1913. Gouache, aquarelle et mie de plombs, 46,5 X 31,6 cm; porte l'inscription « Der Tänzer » en bas au centre. Léopold Muséum, Vienne. Kallir D 1414. Source: KALLIR, J., et VARTANIAN, I., *Egon Schiele. Dessins et aquarelles,* E. HAZAN, **125**

Paris, 2004.

Image 42	Egon SCHIELE, *Lutteur,* 1913. Gouache et mine de plomb, 48,8 X 32,2 cm. ; porte l'inscription « Kämpfer » en bas à droite. Collection particulière. Kallir D 1438. Source : KALLIR, J., et VARTANIAN, I., *Egon Schiele. Dessins et aquarelles,* E. HAZAN, Paris, 2004.	**p. 125**
Image 43	Egon SCHIELE, *Nu masculin de profil, faisant face à gauche* (Autoportrait) 1910. Gouache, aquarelle et crayon gras avec rehauts de blanc, 43,1 X 27,5 cm. Graphisme Sammlung Albertina, Vienne. Kallir D707. Source : KALLIR, J., et VARTANIAN, I., *Egon Schiele. Dessins et aquarelles,* E. HAZAN, Paris, 2004.	**p. 125**
Image 44	Egon SCHIELE, *Autoportrait*, 1910. Gouache, aquarelle et crayon gras avec rehauts de blanc, 45 X 30 cm. Collection particulière, courtesy Richard Nagy, Dover Street Gallery, Londres. Kallir D711. Source : KALLIR, J., et VARTANIAN, I., *Egon Schiele. Dessins et aquarelles,* E. HAZAN, Paris, 2004.	**p. 125**
Image 45	Egon SCHIELE, *Autoportrait,* 1910. Gouache, aquarelle et fusain avec rehauts de blanc, 43,1 X 27, 5 cm. Collection particulière, courtesy Richard Nagy, Dover Street Gallery, Londres. Kallir D 2239. Source : KALLIR, J., et VARTANIAN, I., *Egon Schiele. Dessins et aquarelles,* E. HAZAN, Paris, 2004.	**p. 125**
Image 46	Egon SCHIELE, *Double autoportrait,* 1915. Gouache, aquarelle et mine de plomb, 32,5 X 49,4 cm. Collection particulière. Kallir D 1781. Source : KALLIR, J., et VARTANIAN, I., *Egon Schiele. Dessins et aquarelles,* E. HAZAN, Paris, 2004, p. 344.	**p. 125**
Image 47	Judy CHICAGO*. Red flow pour Ana Mendieta*. Source : Ruído, María, *Ana Mendieta,* Mexico, Editorial Nerea, 2002.	**p. 161**
Image 48	Bárbara KRUGER. *It's all about me. I mean you. A mean me.* (s.a.). Photographie de Barbara Kruger. Source : http://www.barbarakruger.com/art.shtml	**p. 161**
Image 49	Bárbara KRUGER. *Your body is a battleground*. (s.a.). Photographie de Barbara Kruger. Source : http://www.barbarakruger.com/art.shtml	**p. 161**
Image 50	Helen CHADWICK. *« Loop My Loop »,* (1989). Mèche de cheveux blonds entrelacée à un boyau d'animal, formant une série de boucles sur un fond doré. Source : http://ciencia-arte.blogspot.com/2010/03/durante-los-dos-ultimos-anos-de-su.html	**p. 161**
Image 51	Kiki SMITH, *Tale*, 1992. Beeswax, microcrystaline wax, pigment, and papier mâché. Not at Whitney. Source : http://www.artsjournal.com/artopia/2006/12/kiki_smith_glass_is_the_new_fa.html	**p. 161**
Image 52	Carol SCHNEEMANN. *Meat Joy* (Jeu de chair), 1964, Paris. Source : *Warr et Jones, Warr et Jones, Le corps de l'artiste,* Ed. Phaidon, 2005, Paris.	**p. 161**
Image 53 et 54	Gina PANE. *Le lait chaud,* 1972, Paris*.* Entièrement vêtue de blanc et le dos tourné au public, elle s'est tailladé le dos avec une lame de rasoir, laissant le sang se répandre sur son chemisier." Source : *Warr et Jones, Le corps de l'artiste,* Ed. Phaidon, 2005, Paris.	**p. 162**

Image 55	Ana MENDIETA. *Body Tracks*, 1974, University of Iowa, Iowa City. Source : *Warr et Jones, Le corps de l'artiste,* Ed. Phaidon, 2005, Paris.	**p. 162**
Image 56	Marcel DUCHAMP. *Paysage fautif,* 1946. Sperme, Astralon et satin noir, 21 X 17 cm. Source : *Warr et Jones, Le corps de l'artiste,* Ed. Phaidon, 2005, Paris.	**p. 162**
Image 57	Andy WARHOL. *Oxydation Painting* (Peinture à la rouille), 1978. Pigment métallique cuivre et technique mixte sur toile. 117 X 203. Source : *Warr et Jones, Le corps de l'artiste,* Ed. Phaidon, 2005, Paris.	**p. 162**
Image 58	Andrés SERRANO. *Untitled XIII* (Éjaculation trajectoire), 1989. Cibachrome, silicone, Plexiglas. 102 X 152 cm. Source: *Warr et Jones, Le corps de l'artiste,* Ed. Phaidon, 2005, Paris.	**p. 163**
Image 59	Francisco PÉREZ. Détail d'une fresque intitulée *Le facteur féminin*, (2008-2009). Technique : peinture à l'encaustique. Bâtiment public de la Maison de la Culture d'Encarnación de Díaz (Mexique). Début de réalisation de la fresque : août 2009 ; interruption du processus créatif : novembre 2009 ; date de destruction de l'œuvre : août 2010.	**p. 163**
Image 60	Piero MANZONI. *Merde d'artiste,* 1961. Museu d'Art Contemporani de Barcelone, Centre Georges Pompidou de Paris, la TATE Gallery et le MOMA de New York), 1961. Source : *Wikipedia.*	**p. 163**
Image 61	Günter BRUS. Action collective *Kunst und Revolution* (*Art et Révolution*), 1968. Source : http://jamesmcloughlin1.blogspot.com/2010/05/gunter-brus.html?zx=db5e879f745e10d5	**p. 163**
Image 62	Otto MÜHL. (s.t.), (s.a.), Source : http://www.cinedetour.it/eventi/azionisti/muehl.htm	**p. 163**
Image 63	Otto MÜHL. (s.t.), (s.a.), Source : http://www.artnet.com/magazineus/reviews/kley/kley5-27-08_detail.asp?picnum=6	**p. 163**
Image 64	Otto MÜHL. (s.t.), (s.a.), Source : http://www.artnet.com/magazineus/reviews/kley/kley5-27-08_detail.asp?picnum=6	**p. 164**
Image 65	Otto MÜHL. (s.t.), (s.a.), Source : http://www.artnet.com/magazineus/reviews/kley/kley5-27-08_detail.asp?picnum=6	**p. 164**
Image 66	Hermann NITSCH. (s.t.), (s.a.), Source : http://sastreport.vndv.com/nitsch.html	**p. 164**
Image 67	Hermann NITSCH. (s.t.), (s.a.), Source : http://death-thrash-metal.blogspot.com/2009/08/utopieinstinct-for-existence.html	**p. 164**
Image 68	David NEBREDA. *Autoportrait recouvert d'excréments,* (s.a.). Photographie de David Nebreda. Source : http://kassioblog.blogspot.com/2009/09/las-fotos-de-david-nebreda.html	**p. 164**

Image 69	Claes OLDENBURG. *Snapshots from the city,* 1960, New York. Source : *Warr et Jones, Le corps de l'artiste,* Ed. Phaidon, 2005, Paris.	**p. 164**
Image 70	Shigeto KUBOTA. *Vagina painting* (peinture avec le vagin), 1965. "Perpetual Fluxfest", New York. Source : *Warr et Jones, Le corps de l'artiste,* Ed. Phaidon, 2005, Paris.	**p. 165**
Image 71	Kazuo SHIRAGA. *Défi à la boue,* 1955, Ohara Kaikan, Tokyo. Source : *Warr et Jones, Le corps de l'artiste,* Ed. Phaidon, 2005, Paris.	**p. 165**
Image 72	Saburo MURAKAMI. Performance intitulée *Traverser plusieurs écrans de papier*, fait en 1956 à Tokyo. Source: *Warr et Jones, Le corps de l'artiste,* Ed. Phaidon, 2005, Paris.	**p. 165**
Image 73	Shozo SHINAMOTO. *Exécuter un tableau en jetant des pots de peinture,* 1956, Ohara Kaikan, Tokyo. Source : *Warr et Jones, Le corps de l'artiste,* Ed. Phaidon, 2005, Paris.	**p. 165**
Image 74	Georges MATHIEU, *Hommage au général Hideyoshi,* 1957, Osaka, Japon. Source : *Warr et Jones, Le corps de l'artiste,* Ed. Phaidon, 2005, Paris.	**p. 165**
Image 75	Keith BOADWEE. *Sans titre* (Giclée pourpre), 1995, Épreuve sur Duraflex. 152 x 122 cm. Source: *Warr et Jones, Le corps de l'artiste,* Ed. Phaidon, 2005, Paris.	**p. 165**
Image 76	Faith WILDING. Performance *Waiting*, 1972 à « Performance program at Womanhouse ». Source : *http://faithwilding.refugia.net/waiting.html*	**p. 171**
Image 77	Rudolf SCHWARZKOGLER. *Aktion* 1965. Vintage-print 23,5 x 18 cm. Source : http://www.artnet.com/artwork/424051223/105146/2-aktion.html	**p. 172**
Image 78	David NEBREDA, *Autoportrait*, photographie. Source : http://xmementoxmorix.blogspot.com/2007/09/david-nebreda.html	**p. 172**
Image 79	Bob FLANAGAN. *Auto-Erotic SM* (Auto-érotisme sadomasochiste), 1989, Los Angeles. Source : *Warr et Jones, Le corps de l'artiste,* Ed. Phaidon, 2005, Paris.	**p. 172**
Image 80	Mike PARR. *Cathartic Action : Social Gestus No. 5* (action cathartique : geste social nº 5), 1977, X^{ème} Biennale de Paris. Source: *Warr et Jones, Le corps de l'artiste,* Ed. Phaidon, 2005, Paris.	**p. 172**
Image 81	STELARC. *Event for Stretched Skin*, 1976, Galerua Maki, Tokyo. Source : *Warr et Jones, Le corps de l'artiste,* Ed. Phaidon, 2005, Paris.	**p. 172**
Image 82	ORLAN. *Omniprésence*, 1993, Sandra Gering Gallery, New York. Source : *Warr et Jones, Le corps de l'artiste,* Ed. Phaidon, 2005, Paris.	**p. 172**
Image 83	Ana MENDIETA. *Death a Chicken* (Mort d'un poulet), 1972, Iowa University, Iowa City. Source : *Warr et Jones, Le corps de l'artiste,* Ed. Phaidon, 2005, Paris.	**p. 173**

Image 84	Valie EXPORT. *Tapp und Tastkino* (Tap and Touch Cinema), 1968. Performance view, Vienna. Photo : Werner SCHULTZ. Valie Export Archive. Source : http://artforum.com/inprint/id=9000	**p. 173**
Image 85	Sophie CALLE. *The Sleepers (Les Dormeurs)*, 1979; gelatin silver prints with ink and black metal frames; 6" x 8" one photo and text unit; courtesy of the artist and Fred Hoffman Gallery, Santa Monica. Source: *http://www.bampfa.berkeley.edu/exhibition/133*	**p. 173**
Image 86	Nan GOLDIN. *Gotscho kissing Gilles (deceased),* 1993. Source de 96 a: http://sexualityinart.wordpress.com/tag/gilles-dusein/	**p. 173**
Image 87	Nan GOLDIN. *Kat and sarah kissing*, 2006. 4" x 6", photographic c-print, signed on verso, mint, unframed. O.B. Collection. Source de 96b: http://www.outer-borough.com/artists/GOL/GOL_pp_Kat.html	**p. 173**
Image 88	Lee MILLER. *Taken by her father* (Prise par son père), 1930, Suède. Source : http://www.celebritymemorials.com/index.php?option=com_content&view=article&id=239:lee-miller&catid=46:historical-celebrities&Itemid=79	**p. 173**
Image 89	Marlene DUMAS. *Fingers* (doigts), 1999. Oil on canvas, 15 3/4 x 19 11/16" (40 x 50 cm). Collection Jan Andriesse. Source: http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/16/1012 y http://www.frithstreetgallery.com/shows/artist/marlene_dumas	**p. 174**
Image 90	Marlene DUMAS. *Fingers* (doigts), 1999, Oil on canvas, 15 3/4 x 19 11/16" (40 x 50 cm). Collection Jan Andriesse. Source: http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/16/1012 y http://www.frithstreetgallery.com/shows/artist/marlene_dumas	**p. 174**
Image 91	Claude CAHUN. *Que me veux-tu?,* (s.a.) - *Jersey Heritage Collection*s. Photographie de Claude Cahun. Source : http://www.suite101.com/content/wellcome-collection-asks-who-are-we-a174138	**p. 174**
Image 92	Claude CAHUN. *Keepsake*, 1932 - *Jersey Heritage Collection*s. Photographie de Claude Cahun. Source : http://www.suite101.com/content/wellcome-collection-asks-who-are-we-a174138	**p. 174**
Image 93	Frida KAHLO. *My Bearth* (ma naissance), (s.a.). Source : http://www.avizora.com/publicaciones/biografias/textos/textos_k/0019_kahlo_frida.htm	**p. 174**
Image 94	Louise BOURGEOIS. *Casal IV*, 1997. Source : http://sala17.wordpress.com/2010/06/02/louise-bourgeois-1911-2010/	**p. 174**
Image 95	Louise BOURGEOIS. *Sete na Cama*, 2000. Source : http://sala17.wordpress.com/2010/06/02/louise-bourgeois-1911-2010/	**p. 174**
Image 96	Louise BOURGEOIS. *Standing Figure*, 2003. Toile rose. 42,5 x 30,5 x 30,5 cm. Colección CAC - Mairie de Malaga. Source: http://cacmalaga.org/?p=536	**p. 174**

Image 97	Marta ROSLER. *Semiotics of the Kitchen* (Sémiotique de la cuisine), 1975. 7 minutes de Marta Rosler. Source : Rosler, 1975 *in* Alario Trigueros, 2009.	**p. 174**
Image 98	Esmeralda MANCILLA. *Schéma du mouvement esthético-épistémologique produit par la critique de l'art envers un facteur social lié à l'hégémonie épistémologique du biopouvoir phallocentrique et patriarcal,* 2007.	**p. 355 et p. 661**
Image 99	Esmeralda MANCILLA. *Schéma du mouvement esthético-épistémologique produit par la scienece et l'art biocritiques*. 2007.	**p. 367 et p. 663**
Image 101	Morimura. *Portrait (Futago),* (1998) ; photographie couleur, (image de gauche). Manet, *L'Olympia*, (1863), huile sur toile, 130´5 x 190 cm, Musée d´Orsay (image de droite).	**p. 421**
Image 102	Morimura. *Black Marilyn*, (1996) ; photographie couleur. (s.s.)	**p. 422**
Image 103	Morimura. *To my little sister by Cindy Sherman,* (s.a.) ; photographie couleur (image du dessus). Cindy Sherman, *Untitled nº 96*, (1981), photographie couleur (Image du dessous). (s.s.)	**p. 422**
Image 104	Morimura. *Psychoborg*, (1994) ; photographie couleur. (s.s.)	**p. 423**
Image 105	Héctor FALCÓN. *Métabolisme altéré* (1999). (s.s.)	**p. 451**
Image 106	ORLAN. *Omniprésence.* Performance, 1993. Sandra Gering Gallery, New York. Source : *Warr et Jones, Le corps de l'artiste,* Ed. Phaidon, 2005, Paris.	**p. 452**
Image 107	Esmeralda. *Affiche en espagnol de la Campagne multiorgasmique réalisée à Guadalajara* (Mexique, 2007).	**p. 505**
Images 108 et 109	Esmeralda. *Recto et verso du dépliant en espagnol distribué à l'occasion de la Campagne multiorgasmique réalisée à Guadalajara* (Mexique, 2007).	**p. 506**
Images 110 et 111	Esmeralda. *Affiche en français distribuée dans les installations du Palais de Congrès de Strasbourg à l'occasion de la Campagne multiorgasmique réalisée à Strasbourg* (France, avril 2008).	**p. 507**
Image 112	Esmeralda. *Affiche en espagnol distribué à l'occasion de la Campagne multiorgasmique 2010* réalisée à Guadalajara 2010.	**p. 508**
Images 113-125	Esmeralda. *Témoignages physiques de l'œuvre multiorgasmique collective*, 2005-2011. Mouchoirs, serviettes en papier, papier-cuisine et papier-toilette provenant de toilettes publiques ou d'un domicile, tous ces papiers jetables ayant servi à recueillir du sperme et/ou du fluide vaginal, la plupart du temps sous la forme d'une tâche au centre ; Témoignage physique d'objet : bas en nylon (sans tâche de sperme) présentés comme des	**pp. 510-511**

objets fétiches ayant servi à provoquer l'excitation sexuelle du donateur ; quelques petits textes, lettres et messages des donateurs à l'artiste mis dans les enveloppes avec les témoignages physiques.

Image 126 Esmeralda. *« Portraits des dialogues sur l'orgasme et la masturbation »* - (2006-2007), Campagne multiorgasmique à Paris 2005-2006. Petits formats/différents tailles - Crayon sur papier. - Portraits des participants de l'œuvre multiorgasmique collective pendant les entretiens (témoignages oraux) sur l'autoérotisme, masturbation, orgasme, plaisir sexuel, droits sexuels et le processus créateur du témoignage physique). **pp. 512-514**

Image 127 Esmeralda. *Série « Acuarela » (« Aquarelle ») de l'œuvre multiorgasmique collective*, (2006). Série de 7 peintures à l'aquarelle sur des portraits au crayon ; l'aquarelle ayant été diluée exclusivement avec le sperme de certains volontaires mâles offert dans un flacon en verre dans le cadre des campagnes multiorgasmiques. (Images des œuvres en couleur et grande taille au sein du Tome III. **p. 515**

Image 128 Esmeralda. *Série « Vía crucis de la mano » (« Chemin de croix de la main ») de l'œuvre multiorgasmique collective*, (2006). Série de 19 mouchoirs jetables, dont quatre témoignages physico-corporels de sécrétions vaginales offerts à l'Œuvre multiorgasmique collective. En analogie avec le chemin de croix chrétien – ou « Passion du Christ » – l'artiste a créé cette série de peintures à l'huile afin de dénoncer la construction sociale considérant comme abjects les attouchements corporels, et plus particulièrement la masturbation féminine, et ce tout au long de l'histoire des sociétés occidentales au sein desquelles la culture hégémonique de la religion produit et reproduit un phallocentrisme patriarcal qui incite la femme à se désapproprier de son corps. (Images en couleur et grande taille au sein du Tome III). **p. 516**

Image 129 Esmeralda. *Série « Paisaje » (« Paysage ») de l'œuvre multiorgasmique collective*, (2006). Série composée de 10 paysages où la tache de sécrétion vaginale des témoignages physico-corporels semble remettre en cause sa « nature abjecte » au sein de contextes socio-historiques qui cherchent à l'exclure en privilégiant une « belle nature ». (Images des œuvres en couleur et grande taille au sein du Tome III). **p. 517**

Image 130 Esmeralda. *Série « Aves » (« Oiseaux ») de l'œuvre multiorgasmique collective*, (2006-2011). Série d'oiseaux peints à l'huile sur des témoignages physiques de sécrétions vaginales et de sperme déposés sur un support de papier jetable. En opposition au mythe de Prométhée, dans ces images les oiseaux qui jouent le rôle d'oiseaux de proie apparaissent comme des personnages séducteurs tout en étant visuellement expulsés par le contexte d'une image dominée par les fluides des témoignages corporels. (Images des œuvres en couleur et grandes tailles au sein du Tome III). **p. 518**

Image 131 Esmeralda. *Sérié intitulée « Prometexs » (« Prométhéxs ») de l'œuvre multiorgasmique collective*, (2006-2011) - Technique: peinture à l'huile et témoignages physiques (fluides physiques sur papiers jetables donnés à l'art par des donnants volontaires). - Taille : 285 x 156 cm. **p. 519**

Image 132 Esmeralda. *Sérié intitulée « Prometexs » (« Prométhéxs ») de l'œuvre multiorgasmique collective*, (2006-2011) - Technique: peinture à l'huile et témoignages physiques (fluides physiques sur papiers jetables donnés à l'art par des donnants volontaires) sur papiers jetables. - Taille : 103.5 x 184 cm. **p. 519**

Image 133 Esmeralda. *Sérié intitulée « Prometexs » (« Prométhéxs ») de l'œuvre multiorgasmique collective*, (2006-2011) - Technique: peinture à l'huile et témoignages physiques (fluides physiques sur papiers jetables donnés à l'art par des donnants volontaires) sur papiers **p. 520**

jetables. - Taille : 81 x 72 cm.

Image 134 Esmeralda. *Sérié intitulée « Prometexs » (« Prométhéxs ») de l'œuvre multiorgasmique collective*, (2006-2011) - Technique: peinture à l'huile et témoignages physiques (fluides physiques sur papiers jetables donnés à l'art par des donnants volontaires) sur papiers jetables. - Tailles : 107 x 84 cm. **p. 520**

Image 135 Esmeralda. *Sérié intitulée « Prometexs » (« Prométhéxs ») de l'œuvre multiorgasmique collective*, (2006-2011) - Technique: peinture à l'huile et témoignages physiques (fluides physiques sur papiers jetables donnés à l'art par des donnants volontaires) sur papiers jetables. - Tailles : 106.5 x 141 cm. **p. 520**

Image 136 Esmeralda. *Sérié intitulée « Prometexs » (« Prométhéxs ») de l'œuvre multiorgasmique collective*, (2006-2011) - Technique: peinture à l'huile et témoignages physiques (fluides physiques sur papiers jetables donnés à l'art par des donnants volontaires) sur papiers jetables. - Tailles : 133 x 71 cm. **p. 520**

Image 137 Esmeralda. *Sérié intitulée « Prometexs » (« Prométhéxs ») de l'œuvre multiorgasmique collective*, (2006-2011) - Technique: peinture à l'huile et fluide vaginal (donnés par sujets donnants) sur papier sanitaire. Tailles : 95 x 106 cm. **p. 521**

Image 138 Esmeralda. *Sérié intitulée « Prometexs » (« Prométhéxs ») de l'œuvre multiorgasmique collective*, (2006-2011) - Technique: peinture à l'huile et bas (donnés par sujets donnants) sur papier sanitaire. Tailles : 115.5 x 121.5 cm. **p. 521**

Image 144 Ana MENDIETA. *Silueta*. Série "Works in Iowa et Oaxaca, Mexico (1973-78). 20 x 13 inches. **p. 798**

Image 145 Ana MENDIETA. *Untitled*, 1977. Série "Works in Iowa et Oaxaca, Mexico (1973-78). **p. 798**

Image 146 Ana MENDIETA. *Silueta*. Série "Works in Iowa et Oaxaca, Mexico"), (1973-78); Colour photograph documenting earth / body work with water, moss, mud. **p. 798**

Image 147 Ana MENDIETA. *Untitled.* Série "Works in Iowa et Oaxaca, Mexico (1973-78). **p. 798**

Image 148 Ana MENDIETA. *Tree of Life*, 1976. Série "Works in Iowa et Oaxaca, Mexico (1973-78). **p. 798**

Image 149 Ana MENDIETA. Silueta, Série "Works in Iowa et Oaxaca, Mexico (1973-78); (20 x 13 inches). **p. 798**

Image 150 Ana MENDIETA. *Flowers on body*, 1973. Oaxaca, Mexico. **p. 798**

Image 151 Ana MENDIETA. *Silueta*, 1978; photograph | gelatin silver print. Série "Works in Iowa et Oaxaca, Mexico (1973-78). **p. 798**

Image 152 Ana MENDIETA. *Untitled,* 1976; 35mm colour slide. Série "Works in Iowa et Oaxaca, **p. 798**

Mexico (1973-78).

Image 153 Ana MENDIETA. *Untitled,* 1978; photograph | gelatin silver print. Série “Works in Iowa et Oaxaca, Mexico (1973-78). **p. 799**

Image 154 Ana MENDIETA. *Silueta*, Iowa. Série “Works in Iowa et Oaxaca, Mexico (1973-78). **p. 799**

Image 155 Ana MENDIETA. *Isla*, 1981; photo: Estate of Ana Mendieta Collection and Whitney Museum of American Art. Série “Works in Iowa et Oaxaca, Mexico (1973-78). **p. 799**

Image 156 Ana MENDIETA, *Untitled,* Mexique, 1976. Série “Works in Iowa et Oaxaca, Mexico (1973-78). **p. 799**

Image 157 Ana MENDIETA. *Untitled,* August 1978 ; photograph, 8 x 9 15/16. Série “Works in Iowa et Oaxaca, Mexico (1973-78). **p. 799**

Image 158 Ana MENDIETA. *On Giving Life,* 1975 ; vintage colour photograph. 20.3 x 25.4 cms, 8 x 10 ins. Série “Works in Iowa et Oaxaca, Mexico (1973-78). **p. 799**

Image 159 Ana MENDIETA. *Soul Silhouette on Fire (Silhouette of Ashes)*, 1975. Série “Works in Iowa et Oaxaca, Mexico (1973-78). **p. 799**

Image 160 Ana MENDIETA. *Ánima, Silueta de Cohetes (Firework Piece),* (from the Silueta Series), August, Oaxaca, Mexique, 1976. Color silent movie transferred to video, 3 Min. Série “Works in Iowa et Oaxaca, Mexico (1973-78). **p. 799**

Image 161 Esmeralda. *Serie “Para hablar de Amor” (“Pour parler d’Amour”)* – (1998) – Taille de la pièce : 160 x 300 cm. (approximativement) – Peinture à l’huile sur toile. **p. 825**

Image 162 Esmeralda. *Pièce de la sérié “Para hablar de Amor” (“Pour parler d’Amour”)* – (1998) – Taille de la pièce : 130 x 160 cm. (approximativement) – Peinture à l’huile sur toile. **p. 826**

Image 163 Esmeralda. *Pièce de la sérié “Para hablar de Amor” (“Pour parler d’Amour”)* – (1999) – Taille de la pièce : 150 x 120 cm. (approximativement) – Peinture à l’huile sur toile. **p. 827**

Image 164 Esmeralda. *Quelques pièces de la sérié “Sin sentidos” (“Sans sens”)* – (1999) – Taille de la pièce : 70 x 130 cm. (approximativement) – Peinture à l’huile sur toile. **p. 828**

Image 165 Esmeralda. *Quelques pièces de la sérié “Contagion”* – (2000) – Taille de chaque pièce : 110 x 60 cm. (approximativement) – Peinture à l’huile sur toile. **p. 829**

Image 166 Esmeralda. *Quelques pièces de la sérié “Contagion”* – (2000) – Taille de chaque pièce : 110 x 60 cm. (approximativement) – Peinture à l’huile sur toile. **p. 830**

Image Esmeralda. *Pièce de la série “Escape” (“Fuite”)* – (2000) – Taille de diamètre de la pièce : **p. 831**

167 90 cm. (approximativement) – Peinture à l'huile sur toile.

Image 168 Esmeralda. *"Guerrier de la lumière"* – (2004-2005) – Taille : 200 x 130 cm. (approximativement) – Peinture à l'huile sur toile. **p. 832**

Image 169 Esmeralda. *"L'Attente 2005"* – (2004-2005) – Taille : 200 x 130 cm. (approximativement) – Peinture à l'huile sur toile. **p. 833**

Image 170 Esmeralda. *"L'Attente 2003"* – (2003) – Taille : 140 x 120 cm. (approximativement) – Peinture à l'huile sur toile. **p. 834**

Image 171 Esmeralda. *No. 2 de la série intitulée « Tombe multiorgasmique »* - 1.20 x 1.40 MTS. - (2004) – peinture à l'huile sur lin. **p. 835**

Image 172 Esmeralda. *No. 6 de la série intitulée « Tombe multiorgasmique »* - 1.20 x 1.40 MTS. - (2004) – peinture à l'huile sur lin. **p. 836**

Image 173 Esmeralda. *Œuvre multiorgasmique individuelle* (2004) – Taille de chaque dessin: 55 x 35 cm. (approximativement) – Peinture à l'huile sur papier dessin - Expo intitulée *Œuvre multiorgasmique* Maison du Mexique, Paris, FRANCE. **p. 837**

Image 174 Esmeralda. *Œuvre multiorgasmique individuelle,* (2004) – Taille de chaque dessin : 55 x 35 cm. (approximativement) – Peinture à l'huile sur papier dessin. **p. 838**

Image 175 Esmeralda. *Œuvre multiorgasmique individuelle,* (2004) – Taille de chaque dessin : 55 x 35 cm. (approx.) – Peinture à l'huile sur papier dessin. **p. 839**

Image 176 Esmeralda. *Portrait de l'œuvre multiorgasmique individuelle,* (2005) – Taille : 130 x 150 cm. (aprox.) - Peinture à l'huile sur lin. **p. 840**

Image 177 Esmeralda. *Portrait de l'œuvre multiorgasmique individuelle*, (2005) – Taille : 130 x 150 cm. (aprox.) - Peinture à l'huile sur lin. **p. 841**

Image 178 Esmeralda. *Portrait de l'œuvre multiorgasmique individuelle*, (2005) – Taille : 130 x 150 cm. (aprox.) - Peinture à l'huile sur lin. **p. 842**

Image 179 Esmearlda. *« Voice intérieure No.1* », (2005) - Taille : 120 x 140 cm. (approximativement) - Peinture à l'huile sur lin. Expo intitulée *Bruit* Maison du Mexique, Paris, France. **p. 843**

Image 180 Esmeralda. *« Bruit No.1 »* - (2005) – Taille : 120 x 140 cm. (approximativement) - Peinture à l'huile sur lin - Expo intitulée *Bruit* Maison du Mexique, Paris, France. **p. 844**

Image 181 Esmeralda. *« Voice intérieure No.2 »* - (2005) – Taille : 140 x 120 cm. (approximativement) - Peinture à l'huile sur lin. Expo intitulée *Bruit* Maison du Mexique, Paris, France. **p. 845**

Image Esmeralda. *« Bruit No.2 »* - (2005) – Taille : 140 x 120 cm. (approximativement) – **p. 846**

182 Peinture à l'huile sur lin. - Expo intitulée *Bruit* Maison du Mexique, Paris, France.

Image 183 Esmeralda. *Photos du performance "Introspection de Nature"* - Hommage à l'artiste mexicain Julio Ruelas et à l'Art nouveau - à Cimetière Montparnasse, Paris, France : 17 septembre 2006. **p. 847**

Image 184 Esmeralda. *Série « Paisaje » (« Paysage »)* - (2006) - Taille : 20 x 21 cm. – Matériel : peinture à l'huile sur un témoignage physique de l'œuvre multiorgasmique (fluide vaginal sur mouchoirs en papier jetable). *Intention biocritique :* Dans cette série la tache de sécrétion vaginale semble remettre en cause sa « nature abjecte » au sein de contextes socio-historiques qui cherchent à l'exclure en privilégiant une « belle nature ». **p. 849**

Image 185 et 186 Esmeralda. *Série « Paisaje » (« Paysage »)* - (2006) - Taille : 20 x 21 cm. – Matériel : peinture à l'huile sur un témoignage physique de l'œuvre multiorgasmique (fluide vaginal sur mouchoirs en papier jetable). **p. 850**

Image 187 et 188 Esmeralda. *Série « Paisaje » (« Paysage »)* - (2006-2011) - Taille : 20 x 21 cm. – Matériel : peinture à l'huile sur un témoignage physique de l'œuvre multiorgasmique (fluide vaginal sur mouchoirs en papier jetable). **p. 851**

Image 189 et 190 Esmeralda. *Série « Paisaje » (« Paysage »)* - (2006-2011) - Taille : 20 x 21 cm. – Matériel : peinture à l'huile sur un témoignage physique de l'œuvre multiorgasmique (fluide vaginal sur mouchoirs en papier jetable). **p. 852**

Image 191 et 192 Esmeralda. *Série « Paisaje » (« Paysage »)* - (2006-2011) - Taille : 20 x 21 cm. – Matériel : peinture à l'huile sur un témoignage physique de l'œuvre multiorgasmique (fluide vaginal sur mouchoirs en papier jetable). **p. 853**

Image 193 Esmeral.da. *Pièce de la série intitulée « Vía crucis de la mano » (« Chemin de croix de la main »)* - (2005-2006) – Taille : 20 x 21 cm – Peinture à l'huile et témoignages de l' Œuvre multiorgamique collective sur mouchoirs en papier jetable. **p. 854**

Image 194 et 195 Esmeralda. *Pièce de la série intitulée « Vía crucis de la mano » (« Chemin de croix de la main »)* - (2005-2006) – Taille : 20 x 21 cm – Matériel : peinture à l'huile et témoignages de l' Œuvre multiorgamique collective sur mouchoirs en papier jetable. **p. 855**

Image 196 et 197 Esmeralda. *Pièce de la série intitulée « Vía crucis de la mano » (« Chemin de croix de la main »)* - (2005-2006) – Taille : 20 x 21 cm – Matériel : peinture à l'huile et témoignages de l' Œuvre multiorgamique collective sur mouchoirs en papier jetable. **p. 856**

Image 198 et 199 Esmeralda. *Pièce de la série intitulée « Vía crucis de la mano » (« Chemin de croix de la main »)* - (2005-2006) – Taille : 20 x 21 cm – Matériel : peinture à l'huile et témoignages de l' Œuvre multiorgamique collective sur mouchoirs en papier jetable. **p. 857**

Image 200 et 201 Esmeralda. *Pièce de la série intitulée « Vía crucis de la mano » (« Chemin de croix de la main »)* - (2005-2006) – Taille : 20 x 21 cm – Matériel : peinture à l'huile et témoignages de l' Œuvre multiorgamique collective sur mouchoirs en papier jetable. **p. 858**

Image Esmeralda. *Pièce de la série intitulée « Vía crucis de la mano » (« Chemin de croix de la* **p. 859**

202 et 203	*main »)* - (2005-2006) – Taille : 20 x 21 cm – Matériel : peinture à l'huile et témoignages de l' Œuvre multiorgamique collective sur mouchoirs en papier jetable.	
Image 204	Esmeralda. *Série « Aves » (« Oiseaux »)* - (Peinture : 2006) – Taille 20 x 21 cm. - Série d'oiseaux peints à l'huile sur des témoignages physiques (sécrétions vaginales et séminaux déposés sur un mouchoir de papier jetable) de l'œuvre multiorgasmique collective.	**p. 860**
Image 205	Esmeralda. *Série « Aves » (« Oiseaux »)* - (Peinture : 2006) - Série d'oiseaux peints à l'huile sur des témoignages physiques (sécrétions vaginales déposés sur un mouchoir de papier jetable) de l'œuvre multiorgasmique collective.	**p. 861**
Image 206	Esmeralda. *Série « Aves » (« Oiseaux »)* - (Peinture : 2006) - Série d'oiseaux peints à l'huile sur des témoignages physiques (sécrétions vaginales déposés sur un mouchoir de papier jetable) de l'œuvre multiorgasmique collective.	**p. 862**
Image 207	Esmeralda. *Série « Aves » (« Oiseaux »)* - (Peinture : 2006) - Série d'oiseaux peints à l'huile sur des témoignages physiques (sécrétions vaginales déposés sur un mouchoir de papier jetable) de l'œuvre multiorgasmique collective.	**p. 863**
Image 208	Esmeralda. Série « Aves » (« Oiseaux ») - (Peinture : 2006) - Série d'oiseaux peints à l'huile sur des témoignages physiques (sécrétions vaginales déposés sur un mouchoir de papier jetable) de l'œuvre multiorgasmique collective.	**p. 864**
Image 209 et 210	Esmeralda. *Série intitulée «Aquarelle»* - (2005-2006) – Taille variées– Matériel : crayon et aquarelle diluée exclusivement avec le sperme de certains volontaires offertes dans un flacon en verre dans le cadre des campagnes de l' Œuvre multiorgamique collective sur papier dessin - Expo *Œuvre multiorgasmique* Maison du Mexique, Paris, France.	**p. 865**
Image 211 et 212	Esmeralda. *Série intitulée «Aquarelle»* - (2005-2006) – Taille variées– Matériel : crayon et aquarelle diluée exclusivement avec le sperme de certains volontaires offertes dans un flacon en verre dans le cadre des campagnes de l' Œuvre multiorgamique collective sur papier dessin - Expo *Œuvre multiorgasmique* Maison du Mexique, Paris, France.	**p. 866**
Image 213 et 214	Esmeralda. *Série intitulée «Aquarelle»* - (2005-2006) – Taille variées– Matériel : crayon et aquarelle diluée exclusivement avec le sperme de certains volontaires offertes dans un flacon en verre dans le cadre des campagnes de l' Œuvre multiorgamique collective sur papier dessin - Expo *Œuvre multiorgasmique* Maison du Mexique, Paris, France.	**p. 867**
Images 215-219	Esmeralda. *Sérié « Prometexs » (« Prométhéxs »)* - (2006-2011) - Taille : 156 x 285cm. - Peinture à l'huile et trois témoignages physiques de l'œuvre multiorgasmique (fluide vaginal et séminal sur mouchoirs jetables). *Intention biocritique :* En opposition au mythe de Prométhée, dans ces images les oiseaux qui jouent le rôle d'oiseaux de proie apparaissent comme des personnages séducteurs tout en étant visuellement expulsés par le contexte d'une image dominée par les fluides des témoignages corporels.	**p. 868**
Image 220-223	Esmeralda. *Sérié « Prometexs » (« Prométhéxs »)* -(2006-2011)- Taille : 103.5 x 184 cm. - Peinture à l'huile et deux témoignages physiques de l'œuvre multiorgasmique (fluide séminal et menstruation sur papiers jetables).	**p. 869**
Image	Esmeralda. *Sérié « Prometexs » (« Prométhéxs »)* -(2006-2011)- Taille : 106.5 x 141 cm. -	**p. 870**

224-226	Peinture à l'huile et un témoignage physique de l'œuvre multiorgasmique (fluide séminal sur serviettes en papier jetable).	
Image 227-229	Esmeralda. *Sérié « Prometexs » (« Prométhéxs »)* -(2006-2011)- Taille : 133 x 71 cm. - Peinture à l'huile et un témoignage physique de l'œuvre multiorgasmique (fluide séminal sur serviettes en papier jetable).	**p. 871**
Image 230-232	Esmeralda. *Sérié « Prometexs » (« Prométhéxs »)* -(2006-2011)- Taille : 81 x 72 cm. - Peinture à l'huile un témoignage physiques de l'œuvre multiorgasmique collective (fluide séminal sur serviettes en papier jetable).	**p. 872**
Image 233-235	Esmeralda. *Sérié « Prometexs » (« Prométhéxs »)* -(2006-2011)- Taille : 107 x 84 cm. - Peinture à l'huile et un témoignage physique de l'œuvre multiorgasmique (fluide séminal sur serviettes en papier jetable).	**p. 873**
Image 236	Esmeralda. *Sérié « Prometexs » (« Prométhéxs »)* -(2006-2011)- Taille de la pièce complète : 148.5 x 150 cm. - Peinture à l'huile et un témoignage physique de l'œuvre multiorgasmique (fluide séminal sur serviettes en papier jetable).	**p. 874** (Image en haute)
Image 237	José Clémente OROZCO. *« L'homme de feu »* (1936-1939) – fresque peint sur la partie centrale de la coupole de la Chapelle Tolsa à la *l'Institut Cabañas*.	**p. 874** (Image en bas à gauche)
Image 238	Esmeralda. Détail de l'œuvre *Sérié « Prometexs » (« Prométhéxs »)* -(2006-2011)- Taille de la pièce complète : 148.5 x 150 cm. - Peinture à l'huile et un témoignage physique de l'œuvre multiorgasmique (fluide séminal sur serviettes en papier jetable).	**p.874** (Image en bas à droite)
Image 239	Esmeralda. Pièce de la série « vêtement » du projet intitulé « Brodant mon corps » – (Broderie biocritique : 2008) – Tailles variées - broderie sur 20 pièces confectionnées avec du tissu de survêtement.	**p. 875**
Image 240	Esmeralda. *Pièce de « vêtement » du projet intitulé « Brodant mon corps »* – (Broderie biocritique : 2008) – Tailles variées - broderie sur 20 pièces confectionnées avec du tissu de survêtement.	**p. 876**
Image 241	Esmeralda. *Pièce de « vêtement » du projet intitulé « Brodant mon corps »* – (Broderie biocritique : 2008) – Tailles variées - broderie sur 20 pièces confectionnées avec du tissu de survêtement.	**p. 877**
Image 242	Esmeralda. *Pièce de « vêtement » du projet intitulé « Brodant mon corps »* – (Broderie biocritique : 2008) – Tailles variées - broderie sur 20 pièces confectionnées avec du tissu de survêtement.	**p. 878**
Image 243	Esmeralda. *Pièce de « vêtement » du projet intitulé « Brodant mon corps »* – (Broderie biocritique : 2008) – Tailles variées - broderie sur 20 pièces confectionnées avec du tissu de survêtement.	**p. 879**

Image 244 Esmeralda. *Pièce de « vêtement » du projet intitulé « Brodant mon corps »* – (Broderie biocritique : 2008) – Tailles variées - broderie sur 20 pièces confectionnées avec du tissu de survêtement. **p. 880**

Image 245 Esmeralda. *Pièce de « vêtement » du projet intitulé « Brodant mon corps »* – (Broderie biocritique : 2008) – Tailles variées - broderie sur 20 pièces confectionnées avec du tissu de survêtement. **p. 881**

Image 246 Esmeralda. *Pièce de « vêtement » du projet intitulé « Brodant mon corps »* – (Broderie biocritique : 2008) – Tailles variées - broderie sur 20 pièces confectionnées avec du tissu de survêtement. **p. 882**

Image 247 Esmeralda. *Pièce de « vêtement » du projet intitulé « Brodant mon corps »* – (Broderie biocritique : 2008) – Tailles variées - broderie sur 20 pièces confectionnées avec du tissu de survêtement. **p. 883**

Image 248 Esmeralda. *Pièce de « vêtement » du projet intitulé « Brodant mon corps »* – (Broderie biocritique : 2008) – Tailles variées - broderie sur 20 pièces confectionnées avec du tissu de survêtement. **p. 884**

Image 249 Esmeralda. *Pièce de « vêtement » du projet intitulé « Brodant mon corps »* – (Broderie biocritique : 2008) – Tailles variées - broderie sur 20 pièces confectionnées avec du tissu de survêtement. **p. 885**

Image 250 Esmeralda. *Pièce de « vêtement » du projet intitulé « Brodant mon corps »* – (Broderie biocritique : 2008) – Tailles variées - broderie sur 20 pièces confectionnées avec du tissu de survêtement. **p. 886**

Image 251 Esmeralda. *Pièce de « vêtement » du projet intitulé « Brodant mon corps »* – (Broderie biocritique : 2008) – Tailles variées - broderie sur 20 pièces confectionnées avec du tissu de survêtement. **p. 887**

Image 252 Esmeralda. *Pièce de « vêtement » du projet intitulé « Brodant mon corps »* – (Broderie biocritique : 2008) – Tailles variées - broderie sur 20 pièces confectionnées avec du tissu de survêtement. **p. 888**

Image 253 Esmeralda. *Pièce de « vêtement » du projet intitulé « Brodant mon corps »* – (Broderie biocritique : 2008) – Tailles variées - broderie sur 20 pièces confectionnées avec du tissu de survêtement. **p. 889**

Image 254 Esmeralda. *Pièce de « vêtement » du projet intitulé « Brodant mon corps »* – (Broderie biocritique : 2008) – Tailles variées - broderie sur 20 pièces confectionnées avec du tissu de survêtement. **p. 890**

Image 255 Esmeralda. *Pièce de « vêtement » du projet intitulé « Brodant mon corps »* – (Broderie biocritique : 2008) – Tailles variées - broderie sur 20 pièces confectionnées avec du tissu de survêtement. **p. 891**

Image 256	Esmeralda. *Pièce de « vêtement » du projet intitulé « Brodant mon corps »* – (Broderie biocritique : 2008) – Tailles variées - broderie sur 20 pièces confectionnées avec du tissu de survêtement.	**p. 892**
Image 257 et 258	Esmeralda. *Pièce de « vêtement » du projet intitulé « Brodant mon corps »* – (Broderie biocritique : 2008) – Tailles variées - broderie sur 20 pièces confectionnées avec du tissu de survêtement.	**p. 893**
Image 259	Esmeralda. *Pièce de « vêtement » du projet intitulé « Brodant mon corps »* – (Broderie biocritique : 2008) – Tailles variées - broderie sur 20 pièces confectionnées avec du tissu de survêtement.	**p. 894**
Image 260	Esmeralda. *Pièce de « vêtement » du projet intitulé « Brodant mon corps »* – (Broderie biocritique : 2008) – Tailles variées - broderie sur 20 pièces confectionnées avec du tissu de survêtement.	**p. 895**
Image 261 et 262	Esmeralda. *Pièce de « vêtement » du projet intitulé « Brodant mon corps »* – (Broderie biocritique : 2008) – Tailles variées - broderie sur 20 pièces confectionnées avec du tissu de survêtement.	**p. 896**
Image 263 et 264	Esmeralda. *Pièce de « vêtement » du projet intitulé « Brodant mon corps »* – (Broderie biocritique : 2008) – Tailles variées - broderie sur 20 pièces confectionnées avec du tissu de survêtement.	**p. 897**
Image 265 et 266	Esmeralda. *Pièce de « vêtement » du projet intitulé « Brodant mon corps »* – (Broderie biocritique : 2008) – Tailles variées - broderie sur 20 pièces confectionnées avec du tissu de survêtement.	**p. 898**
Image 267	Esmeralda. *Vidéo intitulée « Bordando mi cuerpo » (« Brodant mon corps »)* – (2008) – durée de la vidéo : 13m 55s.	**p. 876**
Image 268	Esmeralda. Page de titre du livre *« A mi hermana. De moribundas y esperanzadas » (« À ma sœur. Moribondes et pleines d'espoir »)* – México – Épica : 2009.	**p. 900**
Image 269	Esmeralda. *Série « Histoires de la Leïb»* - (2008) – Tailles variées : 100 x 70cms. (aprox.) - Broderie en fils de couleurs sur 20 pièces uniques confectionnées avec du tissu artisanal. Projet « A mi hermana. De moribundas y esperanzadas », (« À ma sœur. Moribondes et pleines d'espoir »), (action biocritique : 2009).	**p. 903**
Image 270	Esmeralda. *Série « Histoires de la Leïb»* - (2008) – Tailles variées : 100 x 70cms. (aprox.) - Broderie en fils de couleurs sur 20 pièces uniques confectionnées avec du tissu artisanal. Projet « A mi hermana. De moribundas y esperanzadas », (« À ma sœur. Moribondes et pleines d'espoir »), (action biocritique : 2009).	**p. 904**
Image 271	Esmeralda. *Série « Histoires de la Leïb»* - (2008) – Tailles variées : 100 x 70cms. (aprox.) - Broderie en fils de couleurs sur 20 pièces uniques confectionnées avec du tissu artisanal. Projet « A mi hermana. De moribundas y esperanzadas », (« À ma sœur. Moribondes et pleines d'espoir »), (action biocritique : 2009).	**p. 905**

Image 272	Esmeralda. *Série « Histoires de la Leïb»* - (2008) – Tailles variées : 100 x 70cms. (aprox.) - Broderie en fils de couleurs sur 20 pièces uniques confectionnées avec du tissu artisanal. Projet « A mi hermana. De moribundas y esperanzadas », (« À ma sœur. Moribondes et pleines d'espoir »), (action biocritique : 2009).	**p. 906**
Image 273	Esmeralda. *Série « Histoires de la Leïb»* - (2008) – Tailles variées : 100 x 70cms. (aprox.) - Broderie en fils de couleurs sur 20 pièces uniques confectionnées avec du tissu artisanal. Projet « A mi hermana. De moribundas y esperanzadas », (« À ma sœur. Moribondes et pleines d'espoir »), (action biocritique : 2009).	**p. 907**
Image 274-277	Esmeralda. *Série « Histoires de la Leïb»* - (2008) – Tailles variées : 100 x 70cms. (aprox.) - Broderie en fils de couleurs sur 20 pièces uniques confectionnées avec du tissu artisanal. Projet « A mi hermana. De moribundas y esperanzadas », (« À ma sœur. Moribondes et pleines d'espoir »), (action biocritique : 2009).	**p. 908**
Image 278-281	Esmeralda. *Série « Histoires de la Leïb»* - (2008) – Tailles variées : 100 x 70cms. (aprox.) - Broderie en fils de couleurs sur 20 pièces uniques confectionnées avec du tissu artisanal. Projet « A mi hermana. De moribundas y esperanzadas », (« À ma sœur. Moribondes et pleines d'espoir »), (action biocritique : 2009).	**p. 909**
Image 282	Esmeralda. *Série « Histoires de la Leïb»* - (2008) – Tailles variées : 100 x 70cms. (aprox.) - Broderie en fils de couleurs sur 20 pièces uniques confectionnées avec du tissu artisanal. Projet « A mi hermana. De moribundas y esperanzadas », (« À ma sœur. Moribondes et pleines d'espoir »), (action biocritique : 2009).	**p. 910**
Image 283	Esmeralda. *Vidéo intitulée « Desde Tissot » (« Depuis Tissot »),* 2009 – Durée de l'animation : 40s.	**p. 911**
Image 284	Esmeralda. *Vidéo intitulée « Respuesta a Tissot » (« Réponse à Tissot »),* 2009 – Durée de l'animation : 30s.	**p. 911**
Image 285	Esmeralda. *Vidéo intitulée « Cloudbuster »,* 2009 – Durée de l'animation : 3m 15s.	**p. 911**
Image 286	Esmeralda. *Images de la pièce interactive intitulée « Filias » (« Philia »),* Net-art : 2009.	**p. 912**
Images 287 et 288	Esmeralda. *Images de la pièce interactive de Net-Art intitulée « Laberintos »,* 2009.	**p. 913**
Image 289	Esmeralda. *Une image de la pièce interactive de Net-Art intitulé « Constelaciones » (« Constellations »),* 2009.	**p. 914**
Image 290	Esmeralda. *3 images de la pièce interactive de Net-Art intitulé « Constelaciones » (« Constellations »),* 2009.	**p. 915**
Image 291	Esmeralda. *3 images de la pièce interactive de Net-Art intitulé « Constelaciones » (« Constellations »),* 2009.	**p. 916**
Image 292	Esmeralda. *3 images de la pièce interactive de Net-Art intitulé « Constelaciones »*	**p. 917**

(« Constellations »), 2009.

Image 293 Esmeralda. *3 images de la pièce interactive de Net-Art intitulé « Constelaciones » (« Constellations »),* 2009. **p. 918**

Image 298 Esmeralda. *« L'Art critique : le corps théorique » - Les 5 pièces de la série intitulée de la série intitulée « Le retour du sujet réel »* - (2012) – Taille : 107.5 x 114 cm. - Matériel : peinture à l'huile et textes sur la théorie esthétique de l'art biocritique imprimés sur papier supports jetables (papier toilette). **p. 919**

Image 299 Esmeralda. *« L'Art : le corps fétiche » - No. 1 de la série intitulée « Le retour du sujet réel»* - (2012) – Taille : 115.5 x 121.5 cm. - Matériel : peinture à l'huile et un témoignage-objet de la campagne multiorgasmique (les bas en nylon) sur des supports jetables (papier toilette). **p. 920**

Image 300 Esmeralda. *« L'Art : le corps de l'artiste» - No. 2 de la série intitulée « Le retour du sujet réel»* - (2012) – Taille : 115.5 x 121.5 cm. - Matériel : peinture à l'huile et témoignages corporels du corps de l'artiste (menstruations sur tissu artisanal). **p. 921**

Image 301 Esmeralda. *« L'Art vous invite…» - No. 3 de la série intitulée « Le retour du sujet réel»* - (2012) – Taille : 107.5 x 114.5 cm. - Matériel : crayon et encre sur des supports jetables (papier toilette) ; et une main en plastique. **p. 922**

Image 302 Esmeralda. *« L'Art : le corps de l'autre » - No. 4 de la série intitulée « Le retour du sujet réel»* - (2012) – Taille : 95 x 106 cm. - Matériel : peinture à l'huile et témoignages corporels de la campagne multiorgasmique (sécrétions vaginales avec des peilletes et un plume sur mouchoir jetable) sur des supports jetables (papier toilette). **p. 923**

Image 303 Image 303. Esmeralda. *« L'Art critique : le corps théorique » - No. 5 de la série intitulée « Le retour du sujet réel »* - (2012) – Taille : 107.5 x 114 cm. - Matériel : peinture à l'huile et textes sur la théorie esthétique de l'art biocritique imprimés sur papier supports jetables (papier toilette). **p. 924**

INDEX DE NOMS PROPRES

Abenguefith, 88.
Abulcasis, 88.
ACCONCI, Vito, 153, 656.
ADORNO, Theodor W., 15, 16, 17, 18, 19, 20, 25, 29, 35, 250, 251, 257, 267, 275, 276, 279, 289, 290, 291, 294, 295, 299, 301, 302, 304, 306, 307, 312, 313, 316, 317, 320, 331, 343, 344, 345, 346, 348, 353, 354, 357,358, 359, 362, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 382, 383, 384, 397, 398, 399, 400, 402, 406, 408, 409, 410, 430, 432, 434, 435, 436, 437, 442, 459, 497, 498, 500, 501, 551, 552, 556, 575, 577, 592, 645, 646, 647, 651, 653, 665, 666, 676, 677, 678, 681, 682, 683, 688, 689, 692, 695, 696, 697, 703, 716, 717, 718, 719, 723, 726, 733, 750, 751, 755, 759, 769, 770, 773, 776, 777, 778, 781, 782, 785, 788, 789, 805, 806, 808, 811, 812, 819, 821, 823.
Agnocide, 103.
AHUMADA, Manuel, 154.
ALARIO TRIGUEROS, María Teresa, 175.
Alphonse X, 85.
Al-Kindi, 88.
AL-MUSTAKFI, Wallada Ben, 39.
Al-Zahrawi, 88.
AMAR, Josefa, 111.
ANDERSON, Bonnie, 106.
Carl André, 794.
ANDRIESE, Jan, 174.
APEL, Karl-Otto, 362, 465, 466, 646, 691.
APPIGNANESI, Lisa, 414, 415.
AQUIN, Thomas d', 55, 56, 57, 89, 91.
ARANDA SÁNCHEZ, José María, 788.
ARDUIN (ARDOYNIS), Santes d', 83, 84, 92.
ARÉTIN, Pierre l', 57.
Aristote, 86, 90, 91, 92, 98, 390, 394, 442, 526, 634, 731, 791.
ARRIAGA, Mercedes, 39, 153.
ARTAUD, Antonin, 175, 252, 253, 254.
Asclépiade, 78.
Aspasie, 103.
ASTRUC, Jean, 61.
ATHEY, Ron, 153, 656.
ATZORI, Paolo, 172.
AUSTIN, John Langshaw, 823.
Averroès, 88.
Avicenne, 84, 86, 88, 93, 95.

BAILLIÈRE, Jean-Baptiste, 61.
BAKUNIN, Mikhaïl Aleksandrovitch, **786.**
Bârhaspatyas, 760.
BARBER, Bernard, 583, 596.

BARTHOLIN, Gaspar, 94.
BATAILLE, George, 175.
BEAUVOIR, Simone, 84, 659.
BÈDE, Saint, 55.
BEKKER, Balthasar, 59, 60.
BENZI, Ugo, 83, 84, 92.
BERARDI, Franco, 337, 406, 647.
BERTETTO, Paolo, 337, 406, 647.
BERTRAND, Jean, 110.
Bhutavadins, 760.
BINGEN, Hildegarde de, 103.
BOADWEE, Keith, 160, 165, 796.
BOIS, Yve-Alain, 175.
BOLLSTÄDT, Albert, 89.
BONACCIUOLI, Luigi, 89.
BONNET, Marguerite, 175.
BORECKA, Filomena, 260, 803, 804.
BORGES, Jorge Luis, 214, 222, 493, 794, 796.
BORNSTEIN, 418.
BOTTICELLI, 452.
BOURDIEU, Pierre, 276, 375, 440, 556, 766.
BOURGEOIS, Louyse, 103.
BOURGEOIS, Louise, 174, 175, 794, 795, 796.
BOZON, Michel, 15, 434, 437, 594, 713, 714, 729, 732, 738, 758, 762, 766, 767, 768.
BRASSENS, George, 500.
BRETON, André, 175, 252, 253, 254.
BROWNE, Sir Thomas, 88.
BRUS, Günter, 156, 163, 796.
BUCHLOH, Benjamín, 175.
BUSSAGLI, Marco, 53, 54, 75, 106.
BUTLER, Augustin de, 115.
BUTLER, Judith, 16, 23, 25, 35, 329, 331, 338, 339, 340, 341, 342, 349, 350, 351, 370, 372, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 390, 392, 393, 394, 395, 396, 401, 404, 411, 413, 414, 419, 420, 426, 430, 432, 433, 434, 435, 448, 450, 459, 498, 577, 593, 598, 634, 635, 636, 645, 646, 647, 650, 651, 652, 655, 661, 666, 694, 701, 705, 718, 719, 720, 722, 723, 726, 729, 731, 733, 750, 791, 792, 805, 808, 809, 810, 811, 812, 814.

CABRÉ, Montserrat, 85, 106.
CAHUN, Claude, 174, 175, 796.
CALLE, Sophie, 170, 173, 796, 802.
CALLEJA, Veuve & les Fils de, 62.
CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan, 59.
CARRACCI, Agostino, 7, 113, 114.
CARRINGTON, Léonora, 175.
CARTER, Julian B., 60.
CASSIS, Auguste Theodore Vidal de, 62.
CASTELLS, Manuel, 433.

CASTORIADIS, Cornelius, 35, 362, 498, 646, 647, 651, 703, 719.
CHADWICK, Helen, 153, 161, 656.
Chārvāka, 760.
CHICAGO, Judy, 153,161, 656, 796.
Cléopâtre, 89.
CLINCHY, Blythe McVicker, 10, 468, 469, 470, 472, 487, 490.
COLOMBUS, Renaldus, 94.
CONDORCET, Nicolas, 111.
COHEN, Tom, 362, 498, 646, 647, 651, 719.
CRAMEROTTI, Alfredo, 699, 722, 796, 797.

DA SILVA, Jean, 221.
DA VINCI, Léonard, 271, 274.
DAX, Lionel, 115.
DELEUZE, Gilles, 430.
Démocrite, 776.
DERRIDA, Jacques, 23, 35, 362, 430, 498, 645, 646, 647, 719, 731.
DESCARTES, 106.
DESCHNER, Karlheinz, 58, 59.
DESLANDES, Léopold, 60.
DESRUELLES, Henri Marie Joseph, 61.
DEVERGIE, Marie-Nicolas, 62.
DIAZ ROJO, José Antonio, 61.
DIDAY, Charles-Paul, 62.
DIETERICH, G. Ludwig, 61, 62.
DILON, Ariel, 362, 498, 646, 647, 651, 719.
DINE, 156.
Dioscoride, 92.
DOGNIN, Paul-Dominique, 761.
DUBOIS, Jacques, 90.
DUHARD, Jean-Pierre, 53.
DUMAS, Marlene, 174, 175, 796.
DUSCHATZKY, Silvia, 376.
DUCHAMP, Marcel, 153, 154, 155, 159, 162, 433, 656, 795, 796.

ECO, Umberto, 817.
ECHEVARRÍA, 35.
Elluchasem Elimithar, 89.
Éphèse, Rufus d', 83, 94, 95.
Éphèse, Soranos d', 83.
Épicure, 760, 776.
Elizabeth, Mme., 61.
ELIAS, Norbert, 110.
ÉLUARD, Nusch, 175.
ENGELS, 250, 377, 432, 439, 466, 756, 760, 764, 792.
ESTRADA MESA, Ángela María, 411, 414, 419, 418, 421.
EXPORT, Valie, 170, 173, 796, 802.

FALCÓN, Héctor, 451.
FALLOPE, Gabriel, 94.
FAURÉ, Christine, 111.
FAUSTO-STERLING, Anne, 414, 419.
FELICIE, Jacqueline, 105, 106.
Ferdinand III, 85.
FERNANDEZ CARRIL, Antonio, 62.
FEUERBACH, 761, 774, 780, 781, 785.
FEYERABEND, Paul, 15, 16, 22, 25, 356, 363, 364, 407, 444, 445, 446, 579, 592, 593, 605, 645, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 672, 683, 684, 685, 689, 692, 715, 717, 718, 720, 726, 729, 730, 731, 733, 767, 768, 781, 807.
FIELD BELENKY, Mary, 10, 468, 469, 470, 472, 475, 476, 478, 482, 487, 490.
FILOMENO, Laura, 803.
FLANAGAN, Bob, 172.
FORLIVIENSIS, Jacobi, 92.
FORLI, Jacques de, 92.
FORRESTER, John, 414, 415.
FORSTER, Richard, 376.
FOSTER, Hal, 175, 387, 432, 699, 706, 707, 722, 794, 796, 798, 801.
FOUCAULT, Michel, 22, 35, 246, 250, 255, 315, 362, 365, 395, 400, 432, 492, 498, 645, 646, 647, 651, 702, 703, 718, 719, 720.
FOUQUIER-TINVILLE, 61.
FOURNIER, Véronique, 711, 713, 714.
FOURNIER, Alfred, 62.
FREUD, Sigmund, 127, 129, 130, 131, 156, 414, 415, 416,426, 430, 431, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 749, 752.

GABINEAU, Français, 109.
Galien, 86, 92, 94, 95.
GARCÍA BALLESTER, L., 86.
GARRET ANDERSON, Elizabeth, 104.
GERSON, Jean, 92, 93.
GESNER, Konrad, 89, 90.
GIAMI, Alain, 591, 713, 728, 729, 738, 758, 762, 767.
GIDDENS, Anthony, 15, 23, 35, 226, 357, 361, 388, 398, 402, 403, 404, 406, 430, 431, 433, 437, 468, 645, 646, 647, 651, 652, 668, 683, 699, 700, 701, 702, 703, 710, 712, 714, 715, 718, 719, 720, 722, 738, 765, 767, 789, 809.
GLEEN, E. S., 15, 16, 360, 400, 645, 661, 662, 715, 718, 726.
GONZÁLEZ, Emma, 153.
GOLDBERGER, Nancy Rule, 10, 468, 469, 470, 472, 487, 490.
GOLDIN, Nan, 170, 173, 796, 802.
GOUGES, Olympe de, 102.
GOURDAN, Marguerite, 59.
GRAHAM, Sylvester, 63.
GRAAF, Reignier de, 91, 92.
GRIEPENKERL, 118.

GUASCH, Oscar, 379.
GUATTARI, Félix, 247, 337, 406, 430, 432, 435, 645, 647, 651, 652, 716, 719, 737, 764, 796.

HABERMAS, Jürgen, 10, 271, 273, 362, 428, 444, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 472, 533, 577, 646, 687, 688, 691, 751.
Haly Abbas, 88.
HARAWAY, Donna, 393.
HART, James, 87, 101.
Hebb, 199.
HEIDEGGER, 430.
HEGEL, 289, 295, 378, 675, 823.
HEMMLER, Patrick, 59.
HERITAGE, Jersey, 174.
Hérophile, 103.
Hesyrê, 67.
HINKELAMMERT, Franz, 22, 31, 35, 118, 263, 362, 430, 433, 498, 505, 583, 622, 645, 646, 647, 648, 651, 668, 718, 719, 723, 726, 727, 733, 755, 756, 757, 758, 760, 761, 763, 770, 771, 774, 776, 778, 783, 784, 787, 791.
Hippocrate, 80, 81, 83, 86, 92, 95.
HIPPONE, Augustin d', 55.
HITLER, 109.
HOFFMANN, Yoel, 793.
HOFFMANN, Fred, 173.
HORKHEIMER, Max, 346, 362, 716, 717.
HUBBARD, R., 411, 418.
Hygin, 103.

Ibn Butlân, 89, 96.
Ibn Wafid, 88.
Imhotep, 67.
Innocent X, 59.
IRIGARAY, Luce, 23, 392, 393, 395, 396, 401, 404, 430, 450, 577, 634, 645, 655, 718, 720, 726, 729, 731, 733, 791.
Irj, 67.

JACKSON, Michael, 422.
Jacobi, Forliviensis, 92.
JAHANTIGH, Athena, 803.
JODELET, Nancy, 401, 468, 645.
JOHNSON, Virginia E., 220, 306, 309.

JONES, Amélia, 161, 162, 163, 164, 165.
JOURNIAC, Michel, 153, 656.

KAHLO, Frida, 174, 175, 418, 419, 421, 422.
KALLIR, Jane, 123, 124, 125.
KALHEINZ DESCHNER, 58, 59.
KAMNITZER, Pierre, 110.
KAPROW, 156.
KAPUSCINSKI, Ryszard, 797.
KELLEY, Mike, 153, 656.
KELLOGG, John Harvey, 63.
KLEIN, 159.
KOFMAN, Sarah, 430.
KOHLBERG, Lawrence, 10, 271, 444, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 472, 533, 577, 646, 687, 691, 692.
KRAFFT-EBING, Richard Von, 62, 63.
KRAUSS, Rosalind, 175.
KRISTEVA, Julia, 23, 329, 387, 388, 468, 577, 597, 645, 646, 704, 718, 733, 790.
KRUGER, Bárbara, 153, 161, 656, 796.
KUBOTA, Shigeko, 159, 165.
KUHN, Thomas S., 15, 16, 365, 478, 535, 575, 576, 583, 584, 593, 595, 596, 597, 645, 651, 661, 662, 664, 665, 668, 678, 679, 680, 681, 684, 718, 720, 731, 761, 771, 774, 779.

LACONESI, Salvatore, 804.
LACROIX, Yannick, 428.
Laïs, 103.
LAKATOS, Imre, 665.
LAQUEUR, Thomas Walther, 86.
LAURENT, Jean, 254.
LEMAY, Helen, 85.
LEMNOS, Salpé de, 103.
Levinus Lemnius, 87, 90, 91.
LIPSCHÜTZ, A., 416.
LOEWENSTEIN, Jerold, M., 414, 419.
Lokāyata, 760.
LONGINO, Helen, 391, 772.
LÓPEZ DE LA VIEJA DE LA TORRE, Teresa, 687, 692.
Luc, 194.
Luis XIII, 59.
LURI MEDRANO, Gregorio, 760.
LYOTARD, Jean-François, 430.
MAAR, Dora, 175.
Madona, 421.
MAGNUS, Albertus, 89.
MALIANDI, Ricardo, 466.

MALINOWSKI, 215, 219, 283, 285, 291.
MANDEVILLE, Bernard de, 110.
MANTAK CHIA, 7, 223, 224, 225, 257, 258.
MANZONI, Piero, 153, 155, 163, 656.
MAPPLETHORPE, Robert, 153, 656.
Marc, 194.
Marie-Antoinette, 60, 61.
MARCH, Ann, 156, 656.
MARCUSE, Herbet, 450, 645, 718, 723, 726, 727, 729, 731, 785.
MARTÍNEZ VÁZQUEZ, 86.
MARTINS, María, 154.
MARX, Karl, 13, 21, 22, 118, 249, 250, 283, 285, 289, 290, 291, 293, 329, 377, 378, 393, 432, 433, 434, 435, 439, 466, 498, 583, 645, 646, 647, 648, 650, 651, 654, 719, 723, 727, 733, 742, 750, 755, 756, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 767, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 792, 811.
Masoudi, 88.
MASTERS, William H., 220, 306, 309.
Mathieu, 194.
MATHIEU, George, 159, 165.
McKEON, Richard, 394.
McLUHAN, Marshall, 433.
MEAD, Kate, 106.
MEAD, Margaret, 441, 468.
MENDIETA, Ana, 7, 19, 153, 158, 159, 161, 162,165, 167, 170, 173, 177, 656, 794, 796, 797, 798, 799, 800.
MENOYO, Sofía, 814, 815.
MERCURIALE, Girolamo, 90.
MERLEAU-PONTY, 295, 645.
Métrodora, 103.
Michel-Ange, 155.
MICHAEL, Robert T., 60.
MILLER, Lee, 173, 175.
MILET, Thalès de, 67.
MILLAN BENAVIDES, Carmen, 411, 414, 419, 418, 421.
MONET, 422.
MONROE, Marilyn, 154, 421, 423.
MONROY, José Atanasio, 260.
MORIMURA, Ysumasa, 418, 419, 421, 422, 423.
Moschion, 89.
MUCHEMBLED, Robert, 49, 87, 88, 90, 101, 106, 110.
MUGUERZA, Javier, 692, 693.
MÜHL, Otto, 156, 163, 164, 796.
MULTANOSKY, M. P., 67.
MURAKAMI, Saburo, 159, 165.
MURCIA-PEÑA, Napoleón, 704.

NASH, Thomas, 58.
Nastikas, 760.
NAYLOR, Dr. H. G., 63.

NEBREDA, David, 164, 172.
NIETZSCHE, Fiedrich, 283, 456, 764, 824,
Ny Ankh Sekhmet, 67.
NITSCH, Hermman, 156, 163, 796.

OLDENBURG, Claes, 153, 156, 157, 158, 164, 656.
OPPENHEIMER, Max, 122.
ORLAN, 172, 451, 452, 796.
OROZCO, José Clemente, 874.
OSPINA-SERNA, Héctor Fabio, 704.
Ota Dokan, 793.

PANE, Gina, 153, 162, 656, 796.
PARR, Mike, 172.
PAULHAN, Jean, 254.
PAZ, Octavio, 35, 134, 137.
PEREZ, Francisco, 155, 163.
PERRY, William, 10, 444, 468, 469, 470, 472, 487, 490, 525, 577.
PESCHKA, Anton, 122.
Philiste, 103.
PINTOS DE CEA NAHARRO, Juan Luís, 704.
PISAN, Cristina de, 104, 105.
Platón, 16, 392, 393, 395, 396, 442, 443, 526, 661, 731.
Pline l'Ancien, 86.
POLCASTRO, Sigismondo, 92.
POLLOCK, Jackson, 159, 160.
PONZETTI, Ferdinando, 83, 84.
POPPER, Karl, 645, 726, 730, 731.
POTENZIANI, 60, 62, 63, 72, 90, 91, 93.
PRECIADO, Beatriz, 645, 789, 795, 809, 814.
PRISCIANUS, Theodorus, 89.
Pythagore, 390, 791.

QUINT, Charles, 57.

RAMIREZ, Juan Antonio, 794.
Rhazès, 88.
REICH, Wilhelm, 7, 13, 22, 35, 127,128, 134, 152, 175, 221, 226, 228, 237, 239, 240, 245, 251, 255, 265, 285, 289, 291, 293, 308, 335, 336, 337, 338, 364, 398, 426, 450, 459, 466, 577, 587, 589, 590, 607, 645, 646, 647, 649, 651, 718, 719, 720, 723, 727, 735, 737, 739, 740, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 749, 750, 752, 795, 818.
REMBRANDT, 106.
REMONDINO, Peter Charles, 63.
RIVIERE, Joan, 645, 795.
ROCHE, Nicolas de la, 89.
Rodin, 817.
ROSLER, Marta, 174, 175, 175, 645, 796.

ROTHBLATT, 418.
ROUSSEAU, Jean-Jacques, 110, 111, 112.
ROWAN, Edward L., 60.
RUELLE, Jean, 58.

SABINES, Jaime, 74.
Sanche IV, 85.
SANTA TERESA, Marcos de, 61.
SARTON, George, 95.
SAWDAY, Jonathan, 88.
SCHAPIRO, Miriam, 153.
SHERMAN, Cindy, 421, 423.
SCHAPIRO, Miriam, 656.
SCHIELE, Egon, 7, 117, 120, 121,123, 124, 125, 127, 129.
SCHNEEMANN, Carolee, 153, 158, 159, 161, 656, 796, 802, 805, 806, 815.
SCHWARZKOGLER, Rudolf, 156, 172.
SCOTT, 401.
SEGNER, F. & Co., 63.
SERRANO, Andrés, 153, 154, 155, 163, 656, 796.
SHARAF, Myron, 589.
SHINAMOTO, Shozo, 159, 165.
SHIRAGA, Kazuo, 159, 165.
SCHULTZ, Werner, 173.
SIENNE, Hugues de, 83, 92.
SKLIAR, Carlos, 376.
SMITH, 67.
SMITH, Kiki, 153, 161, 656, 796.
SOLANS, Piedad, 156, 656.
SONTOG, 401, 468.
STEELE, Dr. W. G., 63.
STELARC, 172.
STENGERS, Jean, 60.
STOLBERG, Michael, 60.
SWAMMERDAM, Jan, 91.
SUDHOFF, Karl, 96.
TADEI, Wanda, 814.
TARENTE, Valascus de, 92.
TARULE, Jill Mattuck, 10, 468, 469, 470, 472, 490.
TATARKIEWICZ, Wladyslaw, 98.
TERTRE, Marguerite de, 103.
TISSOT, Samuel Auguste, 60.
TITIEN, 57.
TOLEDO NICKELS, 662, 664, 665, 666, 683.
TORRE, José María de la, 155.
TOURAINE, Alain, 223, 646, 651.
Trotula de Salerne, 89, 94, 95, 96, 102,103.
TROUSSIER, Thierry, 588.
TUNICK, Spencer, 803.

VAN NECK, Anne, 60.
VAN HORNE, 91.
VARO, Remedio, 175.

VARTANIAN, Ivan, 123, 124, 125.
VÁSQUEZ ROCCA, A., 596, 726, 768.
VAUGHAN, R. M., 806, 815.
VIDAL DE CASSIS, Auguste Théodore, 61, 62.
VITERI, María Amelia, 804.
VON SIEBOLD HEIDENREICH, Charlotte, 104.

WARHOL, Andy, 153, 154, 155, 162, 656, 796.
WARR, Tracey, 161, 162, 163, 164, 165.
WEBER, Max, 671, 672, 674.
WEIBEL, Peter, 170.
WILDING, Faith, 167, 169, 171, 207.
WILLIAM, Emmet, 157.
WITTIG, Monique, 23, 35, 329, 331, 340, 353, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 390, 392, 401, 404, 408, 416, 417, 426, 431, 432, 434, 435, 436, 438, 439, 448, 450, 459, 492, 498, 577, 634, 645, 646, 647, 650, 651, 652, 655, 694, 705, 718, 719, 720, 723, 726, 729, 731, 733, 750, 751, 763, 766, 782, 791, 792, 808, 811, 812.
WOLF, Caspar, 89.
WOLFER, Lorena, 801, 802, 803.
WOLFORD, Kirk, 172.
WOLLSTONECRAFT, Mary, 102, 111, 153.

YATES, Marie, 170, 802.
YOGO, F., 703.
YOUNG, Iris Marion, 401, 450, 468, 594, 645, 646, 718, 726, 733.

ZAMORA, Juan Gil de, 85, 86.
ZINSSER, Judith, 106.