



GRAAT On-Line #22 - October 2019

Cyborgs, monstres et chrysalides. Pour une nouvelle représentation du corps féminin dans les œuvres de Lee Bul : entre théories féministes et post-genre

Marie-Laure Delaporte

Université Paris Nanterre

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

Michel Foucault, *Le Corps utopique*, 1966.

Lorsque Donna Haraway rédige son *Cyborg Manifesto* en 1984, elle propose un nouveau modèle de penser à la fois la femme et les rapports entre êtres humains, la condition féminine mais aussi les dualités de genre dans une dynamique autorisant une réflexion post-genre et technologique. Choisisant la figure hybride du cyborg, être autonome, entre humain et mécanique, symbole d'indifférenciation, la théoricienne pose les jalons d'une allégorie culturelle, esthétique et artistique du corps féminin. Influencée par l'aspect féministe et sociologique des propos d'Haraway, l'artiste contemporaine coréenne Lee Bul s'empare de cette figure cyborgienne dans ses créations artistiques et plus particulièrement dans ses performances et sculptures. Née en 1964, lors de la dictature militaire dans la Corée du Sud (1953-1987), l'artiste sort diplômée de l'Université Hongik de Séoul en 1987. Dès cette époque, elle exprime son intérêt pour les dérives de l'idéalisme porté par les rapports entre humain et

technologie. Il s'agit pour elle de construire un discours esthétique à partir de la représentation et de l'incarnation d'un corps féminin renouvelé. Les œuvres de Bul témoignent de l'évolution de ce corps, dans ses images, ses fonctions et ses appréhensions, dans une société empreinte d'inventions robotiques et d'innovations bio-technologiques. La créature cyborgienne est définie par Donna Haraway comme : « un organisme cybernétique, un hybride de machine et d'organisme, une créature de la réalité sociale et une créature de fiction » (Haraway, 2007, 268). Cette définition correspond à de nombreuses œuvres de Lee Bul, notamment dans les séries *Cyborgs*¹ et *Monsters* réalisées à partir de 1997, et permet d'élaborer un discours féministe alternatif grâce à cette figure artistique mythique et iconographique. À travers ses performances, sculptures et installations, Lee Bul dénonce les conséquences d'une société patriarcale dans laquelle l'image de la femme est construite par et pour le regard masculin, dans un idéal de perfection corporelle biaisé, imposé par la circulation du pouvoir au sein d'une société post-industrielle. L'artiste fait du cyborg un symbole de la différence et de l'altérité permettant une réflexion sur la notion de post-genre qui, jusqu'à présent ne définissait que des réalités marginales émergentes, mais qui désormais s'impose dans les différentes disciplines des sciences humaines et sociales. En analysant ces représentations artistiques du corps féminin cyborgien au prisme des questions féministes et post-genre, il s'agit d'essayer de répondre à la question posée par le philosophe Thierry Hoquet : « À travers cette figure s'ouvre une question ou un paradoxe : comment cette figure produite au XX^e siècle par le complexe militaro-industriel, amplifiée par l'industrie culturelle hollywoodienne, transpirant le néofordisme et l'idéologie néo-libérale reagano-thatchérienne, peut-elle se trouver investie, au XXI^e siècle, dans des pratiques d'émancipations ? » (Hoquet, 2011, 47-48). Il sera donc nécessaire de revenir sur l'émergence de la figure du cyborg, avant d'étudier sa place dans les théories féministes de Donna Haraway. L'analyse des œuvres de l'artiste Lee Bul, ses premières performances, puis ses sculptures et installations de cyborgs et de monstres, permettront de comprendre l'inscription de la représentation du corps féminin au cœur de la société et des théories post-genre.

Les origines du cyborg

Le terme « cyborg » apparaît en 1960 sous la plume des deux scientifiques Manfred E. Clynes et Nathan S. Kline dans leur article intitulé « Cyborg and Space² ». Ils proposent ce condensé d'« organisme cybernétique » pour incarner les avantages que pourrait procurer un système d'autorégulation d'une machine-humaine dans l'espace, à une époque où l'exploration spatiale devient une réalité. Ce dispositif permettrait de résoudre les différents problèmes physiologiques et psychologiques pouvant apparaître lors d'un voyage dans l'espace. Cette solution consiste en un système homéostatique exogène permettant à l'organisme de s'adapter à son environnement et de libérer l'astronaute des contraintes humaines : une pompe osmotique injectant des substances biochimiques et contrôlant l'organisme biologique, ainsi qu'un système permettant de le plonger dans des phases d'hypothermie, de réduire le besoin en oxygénation, de détecter les taux de radiation, ou encore de vérifier le bon fonctionnement du système cardiovasculaire. Ce type d'adaptation de l'humain à son environnement grâce aux nouvelles technologies est théorisé au début du XXI^e siècle par Michel Serres sous le concept « d'exo-darwinisme³ ». Ce mode d'évolution humaine à travers l'externalisation d'objets et de techniques comme moyens d'adaptation permet la co-évolution de l'humain et de son environnement technologique. Cette évolution exo-darwinienne renvoie à la pensée reconnaissant la possibilité de l'être non seulement à s'adapter mais surtout à s'améliorer. À l'inverse, la question soulevée est également celle de l'imperfection humaine, de son incomplétude, et la conscience de ses propres limites. Dès 379, Grégoire de Nysse, théologien chrétien, rédige le *Traité de la création de l'homme*. Il y atteste la fatalité d'un homme incomplet. Mais à partir du XVII^e siècle, apparaît une pensée qui réfléchit la possibilité de perfection, d'un « processus de perfectionnement constant et croissant », d'une condition de l'humain à se surpasser, et à maîtriser son environnement. Le texte de Condorcet, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* (1795), confirme cette perfectibilité.

La création du cyborg s'appuie donc en partie sur la science de la cybernétique, fondée en 1948 par le mathématicien américain Norbert Wiener, constituée par l'ensemble des théories relatives au contrôle, à la régulation et à la communication dans l'être vivant et la machine. Un système cybernétique peut être défini comme un

ensemble d'éléments en interaction, pouvant consister en des échanges de matière, d'énergie, ou d'information. Partant de ces principes, la figure du cyborg quitte la sphère scientifique pour se transformer en une véritable allégorie à travers laquelle comprendre l'humain. De plus, la définition stricto sensu du cyborg s'élargit et connaît une certaine souplesse en entrant dans ces nouveaux domaines. Hybride entre l'humain et le mécanique, c'est un être autonome, devenu symbole de l'indifférenciation et interrogeant aussi bien la capacité d'une machine à devenir humaine, que celle de l'humain à devenir machine, et ainsi pose la question la technologisation du corps, par les prothèses chimiques, mécaniques ou génétiques et les technologies de communication.

Ainsi, le cinéma est l'un des premiers médiums à s'emparer de la figure cyborgienne et de l'esthétique robotique, avant même l'apparition du terme. Notamment dans *Metropolis* de Fritz Lang (1927), film dans lequel est créée une androïde, clone métallique du personnage féminin de Maria. Cette figure pose d'emblée une question majeure : la création de la figure féminine et la représentation de la femme à travers le regard masculin. Puis, un peu plus d'un demi-siècle après, apparaît l'un des premiers véritables cyborgs, mi-homme mi-machine. En 1987, le film *RoboCop*, réalisé par Paul Verhoeven, présente un être issu de la réparation d'un homme de chair et d'os, l'agent de police Murphy, par la mécanique et la technologie, afin de sauver sa vie mais aussi, et surtout, d'améliorer ses fonctions. S'en suivra une multitude de personnages, principalement masculins, similaires, issus de l'industrie cinématographique hollywoodienne.

Ces corps alternatifs et artificiels permettent de créer de nouveaux espaces favorables à la construction d'une identité autre. La figure du cyborg devient ainsi le symbole de l'altérité, une opportunité de repenser la différence entre nature et technique, de réfléchir à une autre manière d'articuler les rapports humains, permettant ainsi d'accepter le genre comme étant détaché de la sexuation biologique. Cette réflexion est théorisée dans le courant des années 1980 par la sociologue féministe américaine Donna Haraway.

Féminisme et altérité

C'est en effet au milieu des années 1980 que ces représentations de la figure du cyborg se trouvent incarnées dans la théorie du « Cyborg Manifesto » de Donna Haraway (1944-). Également zoologiste et philosophe, cette enseignante en *feminist studies* à l'Université de Californie, rédige entre 1983 et 1985 le, désormais célèbre, *Un manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XX^e siècle* (dans sa version en langue française, éditée en 2007). Elle envisage la technologie comme une possibilité de redéfinir le féminisme, et voit la figure du cyborg comme l'avenir de la femme. Il s'agit donc de reconnaître les conséquences de la technologie sur certains aspects fondamentaux qui régissent la société comme la procréation, la différenciation sexuelle et leurs réalisations sociales et culturelles. Haraway s'éloigne ainsi des éco-féministes pensant la femme comme naturellement différente de l'homme, et des féministes qui rejettent la technologie et la science, les considérant comme des instruments de domination masculine. Idéologies qui, selon Haraway, ne font qu'entretenir l'organisation patriarcale de la société et nécessitent d'être dépassées afin de trouver de nouveaux modes de pensée. Elle encourage donc une vision des technologies pouvant apporter la possibilité d'un discours féministe alternatif, dont la figure symbolique n'est autre que le cyborg. Cette créature remet en cause les dualismes nature/culture, humain/artificiel, homme/femme, et dépasse les identités figées, codées et imposées par la société, proposant un discours pluriel et décentré : « Le cyborg est une créature qui vit dans un monde post-genre ; il n'a rien à voir avec la bisexualité, la symbiose préoedipienne, l'inaliénation du travail, ou toute autre tentative de parvenir à une plénitude organique à travers l'ultime appropriation du pouvoir de chacune de ses parties par une unité supérieure. Le cyborg n'a pas d'histoire originelle au sens occidental du terme » (Haraway, 2007, 32).

Il est désormais possible d'envisager le dépassement des limites de la nature humaine et sociale, et en tout premier lieu, celles du corps, lieu de bataille des questions de sexe et de genre : « La fin du XX^e siècle, notre époque, ce temps mythique est arrivé et nous ne sommes que chimères, hybrides de machines et d'organismes théorisés qui fabriqués ; en bref, des cyborgs. Le cyborg est notre ontologie. C'est aussi une tentative de contribution à la culture et à la théorie féministes socialistes [...] dans la tradition utopiste d'un monde sans genres sexués » (Haraway, 2007, 31). Ces

théories féministes du genre, amenant à la réflexion sur le concept de post-genre, ont influencé l'artiste Lee Bul dans sa recherche de représentation du corps féminin en dehors des canons artistiques traditionnels. Elle apporte ainsi une dimension sociale et culturelle à la figure du cyborg dans ses représentations et incarnations du corps féminin.

Des femmes et des fantômes

Les formes hybrides d'un corps féminin apparaissent dans l'œuvre de Lee Bul dès ses premières performances de rues, aux échos autobiographiques. Dans la performance intitulée *Sorry for suffering – You think I'm a puppy on a picnic?*, datant de 1990, l'artiste déambule dans des lieux publics comme le Gimpo Airport, le Narita Airport, le centre-ville de Tokyo, ou le Tokiwaza Theater. Elle est parée d'un costume aux allures de monstre. Le corps totalement recouvert, de la tête aux pieds, est envahi par des sortes de tentacules immondes, rouges orangées. À travers ces extensions sculpturales de son propre corps, Bul détourne l'iconographie des monstres et fantômes japonais comme les Yōkai, créatures surnaturelles faisant partie du folklore. Représentations populaires aux limites de l'horreur et du comique, elles ont notamment la capacité de se transformer et permettent une certaine forme d'exorcisme des peurs et des angoisses contemporaines, symptômes des dysfonctionnements de l'humain. L'artiste explique d'ailleurs à ce sujet : « L'aspect monstrueux de mes œuvres permet de dépasser les limites conventionnelles, de jouer avec nos peurs et notre fascination pour l'inclassable et l'étrange » (Mami, 2012, 27). Allant à la rencontre des passants, l'artiste, dissimulant son propre corps sous ce « déguisement » de Yōkai, interpelle et dérange. Dans une autre performance similaire, *Cravings* (1989), Lee Bul, recouverte d'excroissances blanchâtres et se roulant par terre, fixe les critères d'une certaine laideur, à partir de laquelle est élaboré et s'oppose un stéréotype de beauté et de perfection. De ce stéréotype, vont émerger les figures de cyborgs. Mais avant elles, l'artiste avait déjà dénoncé l'image codifiée de la femme et sa position sociale, en mettant en scène sa propre expérience lors de la performance et installation-vidéo *Abortion* (datant de 1989 et rejouée à la 10^e Biennale de Gwangju en 2014). Nue, ligotée et suspendue par les pieds, l'artiste s'inspire de l'iconographie sexuelle sadomasochiste des pratiques de *bondage*, afin de dénoncer la violence et la honte

encore présentes au cœur de l'acte et du débat sur l'avortement dans une société fonctionnant selon des schémas de domination déterminés.

La présence organique, commune au corps féminin et aux monstres, véhicule les différentes formes de métamorphoses, transformations et déformations physiques, décrites dans les récits mythologiques. Elles sont présentes notamment dans les *Métamorphoses* d'Ovide qui conte l'histoire de la nymphe Écho – punie par Juno et condamnée à répéter le même discours – dont le corps hyper-féminisé finit par disparaître, tel un corps spectral⁴: « En ce temps-là, Écho avait un corps ; ce n'était pas simplement une voix [...] Les soucis qui la tiennent éveillée épuisent son corps misérable, la maigreur dessèche sa peau, toute la sève de ses membres s'évapore. Il ne lui reste que la voix et les os⁵ ». La transformation du corps féminin, d'une beauté extrême et canonique, symbole d'une représentation idéale, est aussi celle d'une laideur et d'une réinvention de la figure féminine. Dans le catalogue de l'exposition *Post Human*, qu'il organise en 1992, Jeffrey Deitch notait : « Chacun peut simplement construire le nouveau soi qu'il veut, libéré des contraintes de son passé et de son héritage génétique [...] une nouvelle conception de ce que cela signifie d'être un humain. Le fait d'accepter son apparence « naturelle » fait place au sentiment qu'il est normal de se réinventer soi-même » (Deitch, 1992, n.p.) Il s'agit donc de modeler un corps nouveau, de proposer un régime de visualité alternatif, dans un processus d'hybridation repoussant les limites de la représentation du corps, à travers mutations et déformations des codes esthétiques. Cette appartenance multiple du corps est issue du principe de « transcorporation⁶ » développé par Bernard Andrieu. Un corps de « l'entre-deux », entre féminin et masculin, entre beauté et laideur, entre vie et mort, qui nécessite un passage dans une autre forme pour continuer d'exister. La transcorporation ne consiste pas à abandonner son corps mais à se situer en dehors des limites convenues et à proposer une possible reconstruction de soi : le cyborg.

Entre monstres et cyborgs

Les différentes sculptures de la série *Cyborgs* de Lee Bul, débutée en 1997, sont décrites par Elisabeth Wetterwald comme « des morceaux de corps high-tech en porcelaine délicatement présentés dans des vitrines ; des bustes en silicone posés sur des socles ; des corps sans tête qui semblent vouloir prendre des pauses éternelles »

(Wetterwald, 2002, 177). Connaissant les principes développés par Haraway, l'artiste détourne la figure cyborgienne afin de critiquer les stéréotypes de la représentation féminine dans la culture occidentale et asiatique, imposée par le regard masculin tant dans l'histoire de l'art que dans l'industrie cinématographique : « Il s'agit d'évoquer les images archétypales de la femme, les représentations artistiques de la féminité, en particulier dans l'histoire de l'art - *La Pietà* de Michel-Ange, *La Naissance de Vénus* de Botticelli, ou *Olympia* de Manet - en représentant ces cyborgs dans des poses féminines, iconiques et intemporelles » (Obrist, 1998). Elle tente donc de déconstruire les images conventionnelles de la beauté et la perception du corps féminin. Mais dans les œuvres de Lee Bul, l'idée de perfection et de beauté contenue dans les figures de cyborg n'existe qu'en regard du monstrueux. Les *Cyborgs* fonctionnent donc en pendant des sculptures *Monsters*, comme le *Monster Black* (1998-2011) du Mori Museum de Tokyo, directement inspiré des costumes de performances. Ils symbolisent l'obsession à vouloir créer et poursuivre un idéal inatteignable menant à une perte inévitable et à une certaine dégénérescence corporelle. Ces silhouettes tentaculaires, au seuil de la transformation, jouent d'une double esthétique entre fascination et répulsion, beauté et monstruosité. Créatrices de nouvelles normes, elles sont selon l'artiste « une pure beauté qui se transforme en horreur absolue » (Bul, 2000, 104-107).

À travers les sculptures *Cyborgs* de silicone blanc, amputées, démembrées, suspendues, aux formes généreuses, l'artiste met en place « la contre-attaque des poupées » (Raiji, 2000, 27) et multiplie les références : de la blancheur des porcelaines de la Dynastie Choson, aux marbres grecs, des implants de chirurgie esthétique aux héroïnes invincibles hypersexualisées du film d'animation *Ghost in the Shell* (1995), ou du manga japonais *Gunnm* (1990) de Yukito Kishiro, dont le personnage « cyberpunk » Gally, est une petite fille transformée en femme-cyborg. Ces corps fragmentés, dont le titre confirme l'origine cyborgienne, proposent une image du corps féminin appartenant à une société dystopique à la fois post-industrielle, post-genre, bien au-delà des progrès scientifiques et technologiques actuels, mais qui trouvent leurs racines dans les figures féminines programmées et contrôlées par le pouvoir masculin, tentant de dépasser leur condition humaine. Créatures aux qualités plastiques, sculpturales et visuelles indéniables, ces œuvres sont issues d'un monde fictionnel, accélérant l'avenir car n'existant pas encore, mais qui ne devrait pas tarder à nous

rattraper. Êtres issus d'une civilisation frappée par un désastre, d'un monde post-apocalyptique, voire dystopique, les quatre sculptures de l'installation *Cyborg W1-W4* (1998) exposées au Art Sonje Center de Séoul allient puissance et fragilité, hybrides de femme et de technologie, « épaves futuristes ». Ces sculptures détournent les archétypes afin de remettre en question les idéologies dominantes qui s'imposent notamment à travers l'industrie des nouvelles technologies et interrogent la circulation du pouvoir, dans notre société techno-scientifique et phallocentriste contemporaine. Ces présences fantomatiques inquiétantes, prototypes post-humains mutilés, sont une critique ouverte des discours prônant la vulnérabilité féminine et l'obsession de l'apparence. L'artiste précise à ce sujet : « Nous vivons dans un monde censé être technologique, rationnel. Ainsi, notre bestiaire est-il constitué de fantasmes et de cauchemars d'accouplements biomécaniques, de fusion entre la chair et les polymères [...] enquête sans fin sur une schizophrénie qui résulte de notre foi dans le progrès, la perfectibilité et de la crainte enfouie du dépassement de nos limites naturelles » (Kim, 2002, 18-23).

Ces créatures acéphales, à l'identité mouvante, s'inscrivant dans un monde dystopique, de catastrophes et d'excès technologiques, proposent également la possibilité d'envisager un nouveau régime de visualité et de contemporanéité du concept de post-genre. Si le terme est clairement utilisé par Haraway, le principe apparaît dès 1970 dans l'ouvrage de Shulamith Firestone, *The Dialectic of Sex*, mettant l'accent sur la flexibilité humaine : « le but final de la révolution féministe doit être, [...] non pas seulement l'élimination du privilège masculin mais la distinction des sexes elle-même : les différences génitales entre les êtres humains n'auraient plus d'importance culturellement » (Firestone, 2015, 11). Il ne s'agit pas tant de penser la disparition du féminin et du masculin mais de dépasser les contraintes amenées par cette binarité et d'envisager des situations intermédiaires. Dans l'histoire des sciences, on constate d'ailleurs que les textes médicaux et les représentations anatomiques, de l'Antiquité au XVIII^e siècle, fournissent des descriptions des corps féminins et masculins assez similaires, voire aux organes génitaux identiques. La seule différence étant que l'une les possède à l'intérieur quand pour l'autre ils se trouvent à l'extérieur. Ce type d'interrogations est notamment représenté sur la page de titre du traité d'anatomie humaine d'André Vésale, *De humani corporis fabrica libri septem*⁷ (1539-

1543). Cette gravure sur bois dépeint une scène de dissection publique, d'un cadavre féminin, au ventre grand ouvert, laissant apparaître les moindres détails de son anatomie, jusqu'à son utérus pointé du doigt par Vésale lui-même.

Un peu moins d'un demi-millénaire plus tard, la notion de post-genre⁸ propose la déconstruction des catégories d'identité binaire, dans une tentative de dissolution des différences de sexe et de genre et une remise en question de la domination de l'hétérosexualité et de sa normalisation dominante. Comme l'explique Lucy Nicholas : « Nous ne pouvons dépasser la hiérarchie du genre qu'en éradiquant les idées de genre, sexe, et différence sexuelle totalement, puisqu'elles possèdent une association inséparable et fondamentale avec cette différence oppositionnelle hétérosexualisée » (Nicholas, 2014, 58).

Ainsi, le principe de post-genre s'incarne de manière ultime dans la série *Anagram* de Lee Bul. À partir des années 2000, les cyborgs laissent place à des formes délicieusement monstrueuses, inter-espèces, entre végétal, animal et humain. Les sculptures comme *Amaryllis* (1999) et *Chrysalis* (2000) figurent la métamorphose et le devenir. La seconde est une référence au roman de John Wyndham *The Chrysalids* (1995), qui dépeint un monde post-apocalyptique, où plantes et animaux ont muté, suite à une contamination radioactive, et où les humains doivent répondre à des normes physiques bien précises sous peine d'être exécutés. L'hybridité de ces êtres est une métaphore du dépassement potentiel des limites du corps, du genre, de la libération face à une nature imposée. Les cyborgs et autres créatures de Lee Bul proposent ainsi des récits alternatifs, ouvrant au décentrement de l'être. Ces « figures-limites » permettent la « transgression des frontières » (Reichle, 2009, 1), selon l'expression d'Ingeborg Reichle. La réalité formelle de ces corps féminins, figures paradigmatiques, renouvelées, révèlent une esthétique de la rupture, une identité humaine faite d'altérité et d'hybridité dans « un monde fragmenté et fracturé » (Watkins, 2014, 9-13). À travers la transformation morphologique, l'artiste expérimente une fluidité ontologique⁹ et fait du cyborg un trope visuel¹⁰ à même de libérer les corps des contraintes du patriarcat et de la conception binaire du genre. Matthew Biro rappelle : « Plus les machines ont automatisé les fonctions humaines, plus les humains sont devenus interconnectés. Il est devenu de plus en plus difficile de distinguer où le « je » s'arrêtait et où l'autre commençait. Considérer les êtres

humains comme des organismes cybernétiques, c'est reconnaître leur nature collaborative. Un cyborg est une créature d'information, sujet d'une constante transformation et d'échanges » (Biro, 2009, 3). La figure du cyborg, qu'elle soit artistique, culturelle ou philosophique, participe à la critique de la dérive du tout artificiel. La transformation et la représentation du corps féminin, très tôt pensées par l'art, s'appuyaient sur la différence extrêmement ténue entre nature et artifice, à travers des êtres mi-humains, mi-artificiels. Dans les œuvres de Lee Bul, la réalité du corps féminin devient une figure paradigmatique, existant au-delà des limites de la nature, permettant une métamorphose du vivant, tant réelle qu'imaginaire.

BIBLIOGRAPHIE

- Andrieu, Bernard. « Se "transcorporer". Vers une autotransformation de l'humain ? ». Dans *La pensée de midi*, vol. 30, no. 1, 2010, p. 34-41.
- Biro, Matthew. *The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- Bul, Lee. « Beauty and Trauma ». Dans *Art Journal*, vol.59, n°3, 2000, p. 104-107.
- Clynes, Manfred E. & Kline, Nathan S. « Cyborgs and Space ». Dans *Astronautics*, septembre 1960, p. 26-27, 74-76.
- Deitch, Jeffrey. *Post-Human*. Lausanne: FAE Musée d'art contemporain, 1993.
- Firestone, Shulamith. *The Dialectic of Sex. The Case for Feminist Revolution*. Londres: Verso, 2015 (1970).
- Haraway, Donna. *Manifeste cyborg et autres essais : Sciences - Fictions - Féminismes*. Paris : Exils, 2007.
- Hegyí, Lorand, « Intrigantes incertitudes. Des narrations dérangementes ». Dans cat. expo. *Intrigantes Incertitudes*. Musée d'art moderne et contemporain, Saint-Etienne, 4 mars - 5 juin 2016. Lyon, Saint-Etienne Métropole : Fage éditions, 2016, p. 5-28.
- Hoquet, Thierry. *Cyborg Philosophie*. Paris : Seuil, 2011.
- Kim, Seungduk. « Entretien avec Lee Bul ». Dans *Art Press*, n°279, mai 2002, p. 18-23.
- Lee Bul: Live Forever Act One*. 6 avril - 19 mai 2001. San Francisco: San Francisco Art Institute, 2001, n.p.

Lippit, Akira Mizuta. « Melancholic Echo: Lee Bul's Incorporation ». Dans Cat. expo. *Lee Bul: From Me, Belongs to You Only*. 4 février - 27 mai 2012. Tokyo: Mori Art Museum, 2012, p. 95-106.

Mami, Kataoka. « In Pursuit of Something between the Self and the Universe ». Dans Cat. expo. *Lee Bul: From Me, Belongs to You Only*. Tokyo, 4 février - 27 mai 2012. Tokyo: Mori Art Museum, 2012, p. 26-39.

Nicholas, Lucy. *Queer Post-Gender Ethics, The Shape of Selves to Come*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

Ovide. *Les Métamorphoses* (trad. Georges Lafaye). Paris: Gallimard, 1992.

Raiji, Kuroda. « The Counterattack of Dolls - Lee Bul's works ». Dans Cat. expo. *Lee Bul: Monster + Cyborg*. 26 août - 17 octobre 2000. Fukuoka: Asian Art Museum, 2000, p. 27-29.

Reichle, Ingeborg. *Art in the Age of Technoscience. Genetic Engineering, Robotics, and Artificial Life in Contemporary Art*. New York: Springer, 2009.

Watkins, Jonathan. « Un monde fragmenté et fracturé ». Dans Cat. expo. *Lee Bul*. Ikon Gallery, Birmingham, 10 septembre - 9 novembre 2014. Manchester: Corner House, 2014, p. 9-13.

Wetterwald, Elisabeth. « Vestiges du futur ». Dans Cat. expo. *Lee Bul: The Monsters Show*. 20 avril - 13 juillet 2002. Dijon: Le Consortium, 2002, p. 177-179.

Site internet:

Obrist Hans-Ulrich, « Cyborgs and Silicone », 1998,
http://www.artnode.se/artorbit/issue1/i_bul/i_bul.html

NOTES

¹ La série des *Cyborgs* a été présentée pour le prix Hugo Boss en 1998 au Solomon R. Guggenheim Museum (New York), puis exposée lors de la 48^e Biennale de Venise, dirigée par Harald Szeemann, en 1999.

² Manfred E. Clynes et Nathan S. Kline, « Cyborgs and Space », *Astronautics*, septembre 1960, p. 27.

³ Conférence en 2007 à l'Institut national de recherche en informatique et en automatique, Lille.

⁴ Akira Mizuta Lippit, « Melancholic Echo: Lee Bul's Incorporation », in Cat. expo. *Lee Bul: From Me, Belongs to You Only*, Mori Art Museum, Tokyo, 4 février - 27 mai 2012, Tokyo, Mori Art Museum, 2012, p. 95.

⁵ Ovide, *Les Métamorphoses*, trad. Georges Lafaye, Paris, Gallimard, 1992, pp. 118-119.

⁶ Cf. Bernard Andrieu, « Se "transcorpore". Vers une autotransformation de l'humain ? », in *La pensée de midi*, vol. 30, no. 1, 2010, pp. 34-41.

⁷ À propos de la fabrique du corps humain en sept livres.

⁸ Cf. Lucy Nicholas, *Queer Post-Gender Ethics, The Shape of Selves to Come*, New York, Palgrave Macmillan, 2014.

⁹ Cf. Lorand Hegyi, « Intrigantes incertitudes. Des narrations dérangeantes », in cat. expo. *Intrigantes Incertitudes*, Musée d'art moderne et contemporain, Saint-Etienne, 4 mars - 5 juin 2016, Lyon, Saint-Etienne Métropole, Fage éditions, 2016, pp. 5-28.

¹⁰ Cf. *Lee Bul: Live Forever Act One*, San Francisco Art Institute, San Francisco, 6 avril - 19 mai 2001, San Francisco, San Francisco Art Institute, 2001, n.p.

©2019 Marie-Laure Delaporte & GRAAT On-Line