



HAL
open science

Praxis Queer : les corps queers comme sites de création et de résistance

Zoé Adam

► **To cite this version:**

Zoé Adam. Praxis Queer : les corps queers comme sites de création et de résistance. Art et histoire de l'art. Université de Lille, 2018. Français. NNT : 2018LILUH034 . tel-02316195

HAL Id: tel-02316195

<https://theses.hal.science/tel-02316195v1>

Submitted on 15 Oct 2019

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.



PRAXIS QUEER

Les corps queers comme sites de création et de résistance

Volumel

Thèse de doctorat

Discipline Arts : plastiques, spectacle, musique, esthétique, sciences et histoire de l'art

Présentée et soutenue publiquement

Le 16 Novembre 2018 par Zoé ADAM

Sous la direction de Sam SOURCIER-MCF-HDR, université de Lille

Devant le jury composé de : Rachele

BORGHII-MCF, Sorbonne université

Matthieu HOCQUEMILLER- Chorégraphe, compagnie *À contre poil du sens*

Claire LAHUERTA — PR, université de Lorraine, rapporteure

Anne LARUE — PR, université Paris Xlii, rapporteure

Frédérique VILLEMUR-MCF-HDR, ENSA Montpellier

Université de Lille 3

École doctorale Sciences de l'Homme et de la Société

Laboratoire CECILLE- EA4074- Centre d'Études en Civilisations, Langues et Lettres Étrangères

PRAXIS QUEER

Les corps queers comme sites de création et de résistance

Volume I

Thèse de doctorat

Discipline Arts : plastiques, spectacle, musique, esthétique, sciences et histoire de l'art

Présentée et soutenue publiquement le

par Zoé ADAM

Sous la direction de Sam BOURCIER — MCF-HDR, université de Lille

Devant le jury composé de :

Rachele BORGHI — MCF, Sorbonne université

Matthieu HOCQUEMILLER — Chorégraphe, compagnie *À contre poil du sens*

Claire LAHUERTA — PR, université de Lorraine, rapporteure

Anne LARUE — PR, université Paris XIII, rapporteure

Frédérique VILLEMUR — MCF-HDR, ENSA Montpellier

Université de Lille 3

École doctorale Sciences de l'Homme et de la Société

Laboratoire CECILLE - EA4074- Centre d'Études en Civilisations, Langues et Lettres Étrangères



Image de couverture : collages d'images d'archives du féminisme et du militantisme queer, réalisés dans le cadre d'un atelier sur la mémoire des luttes et la production de savoirs par l'archive. Collectif MartinE, photographie numérique, 16 décembre 2015.

Résumé

PRAXIS QUEER Les corps queers comme sites de création et de résistance

Praxis queer s'intéresse à l'utilisation de pratiques artistiques au sein du militantisme queer. La réflexion s'organise en trois axes : artistique, militant, et quotidien.

L'axe artistique analyse les techniques d'invention de soi, de subversion des normes corporelles, sexuelles et de genre. Les militant·es établissent des jeux entre la performativité et la performance.

L'axe militant met en évidence l'utilisation de l'art en tant qu'outil de lutte queer, ce qui questionne les stratégies de lutte et l'efficacité politique de l'art.

Le troisième axe se concentre sur les pratiques quotidiennes de résistance. Ces pratiques sont analysées à la fois sous l'angle de la micropolitique et de la performance artistique, questionnant les limites de l'art.

Certains thèmes transversaux se retrouvent dans ces trois axes : la performance, l'enjeu des archives au sein des luttes queers, l'utilisation militante des nouvelles technologies et la figure du cyborg. De nouveaux enjeux du militantisme queer, comme les affects, l'écologie et l'anticapitalisme, sont abordés.

Cette thèse est un geste militant. Elle s'adresse autant au monde universitaire qu'aux activistes et elle correspond à un engagement personnel. Elle se base sur des entretiens réalisés avec des militant·es de France et d'Espagne. Ces entretiens sont utilisés de façon à valoriser les savoirs militants et à les mettre en parallèle du savoir « légitime » que représentent des auteur·es comme Judith Butler, Jack Halberstam, Paul Preciado ou Amélia Jones. Les outils de l'histoire des arts sont utilisés pour analyser des actions militantes. La dimension politique ou militante des œuvres est systématiquement analysée.

Mots clefs : art, pratiques artistiques, photographie, performance, performativité, études de genre, féminisme, militantisme queer, théorie queer

Abstract

PRAXIS QUEER Queer bodies as sites of creation and resistance

Praxis queer questions the use of artistic practices in queer activism. The reflection is organized around three lines of thought: artistic, militant, and daily life resistance.

The artistic axis analyses the techniques of self-invention and subversion of corporal, sexual and gender norms. Activists establish games between performativity and performance.

The militant axis highlights the use of art as a tool of queer activism, which interrogates the strategies of struggle and the political efficiency of art.

The third axis focuses on daily life resistance practices. These practices are analysed from both a micropolitical and artistic performance point of view, questioning the limits of art.

Some cross-disciplinary themes can be found in these three areas: performance, the issue of archives in queer struggles, the militant use of new technologies and the figure of the cyborg. New issues of queer activism, such as affects, ecology and anticapitalism, are discussed.

This thesis is a militant act. It is dedicated to academics as well as activists and is a personal involvement. It is based on interviews with activists from France and Spain. These interviews are analysed in such a way that it enhances militant knowledge and put it in parallel with the “legitimate” knowledge represented by authors such as Judith Butler, Jack Halberstam, Paul Preciado or Amelia Jones. The tools of art history are used to analyse militant actions. The political or militant dimension of works is systematically analysed.

Key words : art, art practices, photography, performance, performativity, gender studies, feminism, queer activism, queer theory

Remerciements

Je remercie Sam Bourcier, mon directeur,
pour avoir accepté ce sujet et soutenu un
travail à l'université, avec des militant-es.

Je remercie les militant-es qui ont accepté de me rencontrer,
qui m'ont fait confiance pour retranscrire leurs paroles,
et qui m'ont fait gamberger sur mes propres pratiques.

*Agradezco a l@s militantes que han aceptado encontrarme,
que han confiado en mi para transcribir sus palabras,
y que me han hecho cavilar sobre mis propias prácticas,
Ojala nos viésemos pronto !*

Merci au collectif MartinE,
pour les galères, les désaccords, les expérimentations,
la solidarité, les ateliers, les rencontres, les perfs,
les rires, les pancartes et les paillettes !

Pour tous les : ça va le faire, pas de souci, t'inquiète, mais si,
bien sûr que oui, ça va passer, tiens bon, tu vas y arriver...
Pour toutes les accolades, les petites solidarités
et les encouragements quotidiens, merci.

Il y a des personnes sans qui cette thèse aurait sans doute été possible,
mais sans doute qu'elle aurait manqué d'un bon coup de main et de
tous ces petits riens qui font que jour après jour, ça se tient.

Elle aurait été écrite avec un peu moins de chaleur,
de confiance,
d'énergie,
d'espoir,
de joie,
de vie.

Béatrice, Lucile, Virginie, Yves, merci.

Notes de lecture

Les règles typographiques et orthotypographiques retenues pour la rédaction et la mise en page du document suivent les indications d'Yves Perrousseau¹ et de Louis Guéry² en accord avec celles proposées par l'Imprimerie Nationale et la bibliothèque universitaire de Lille 3 (codes AFNOR et ISO).

Cependant, le texte est rédigé en écriture inclusive de façon à ne pas utiliser le masculin par défaut et de façon à ne pas invisibiliser les personnes queers. Pour les entretiens retranscrits en annexe, seules les tournures de phrases neutres ont été retranscrites en écriture inclusive. Cette écriture peut soit correspondre à des tournures de phrase neutres, soit employer une graphie inclusive et autant que possible non binaire. Le point médian marque cette double volonté de sortir la langue de la domination masculine et de la sortir de la binarité masculin/féminin. Cette écriture est le résultat de réflexions personnelles et d'observation des différents usages de l'écriture inclusive et milieu militant. J'invite cel-leux (et non «celles et ceux») qui constateront des tournures non inclusives à me le signaler.

Pour les notes de bas de page et la bibliographie : la date est celle de l'ouvrage utilisé pour la référence. La date entre crochets correspond à l'année de première parution en langue originale.

Pour les citations de textes non traduits : elles sont en français dans le corps de texte et d'après ma traduction. Elles apparaissent en langue originale en note de bas de page.

Pour les auteur-es ayant changé de genre et/ou de sexe : le prénom et le genre choisis sont ceux référencés et utilisés. Le prénom sous lequel leurs précédents ouvrages sont publiés est indiqué entre parenthèses dans la bibliographie uniquement. Par exemple :

En bibliographie : PLATERO Lucas (Raquel Platero) (dir.), *Lesbianas, discursos y representaciones*, Madrid, Melusina, 2008.

En note de bas de page : Lucas Platero (dir.), *Lesbianas, discursos y representaciones*, Madrid, Melusina, 2008.

Pour les références aux documents en ligne : leur multiplicité et la diversité des sources ont amené à repenser leur système de référencement, à partir des normes bibliographiques et

¹ Yves Perrousseau, *Mise en page et impression – notions élémentaires*, Reillanne, atelier Perrousseau éditeur, 1997. Ainsi que : Yves Perrousseau, *Manuel de typographie française élémentaire*, Reillanne, Atelier Perrousseau éditeur, 2000.

² Louis Guéry, *Dictionnaire des règles typographiques*, Paris, Victoires Éditions, 4e éd., 2010.

webographiques. En effet, une simple date de consultation et un titre de document ne permettraient d'indiquer ni la nature de la page (compte de réseau social, blog, site internet) ni l'année de mise en ligne d'un site, pas plus que la date de publication d'un article ou d'un billet en particulier. Le système exposé ci-dessous est une proposition pour le référencement des ressources en ligne. Il peut être repris ou discuté. Il a en tout cas été guidé par la nécessité de mieux expliciter et mieux documenter les sources provenant d'internet. Les références en lignes sont donc structurées de la façon suivante³ :

Pour un site internet dans son ensemble :

Auteur·e, *Titre* [nature du document], date de création [date de consultation]. URL

Exemple : Diego Genderhacker, *Genderhacker* [Site internet], 2009 [consulté le 25/07/2017]. URL : <http://genderhacker.net/?portfolio=ecosex-silverwedding>

Pour un article en ligne ou une page en particulier sur un site internet :

Auteur·e, « Titre de la page ou de l'article » [nature du document, date de publication, date de consultation], *Titre du site* [nature du document, date de création]. URL :

Exemple : Diego Genderhacker, « *Ecossex Silverwedding* » [page internet, 2015, consultée le 15/02/2017]. *Genderhacker.net* [Site internet, 2009]. URL : <http://genderhacker.net/?portfolio=ecosex-silverwedding>

Pour référencer un billet en particulier à l'intérieur d'un réseau social :

Auteur·e, « Titre » [nature du document, date de publication, date de consultation], *Titre de la page ou du profil* [nature du document, date de création], réseau social ou plateforme. URL :

Exemple : Collectif Gynepunk, « *The Anarcha Lucy & Betsey Squirting tour/ /* » [billet internet, 23/09/2015, consulté le 14/02/2017], *Anarcha GLAND* [page publique, juillet 2013], Tumblr. URL : <http://anarchagland.tumblr.com/post/129700058065/the-anarcha-lucy-betsey-squirting-tour-25-26>

Pour référencer un document non pensé pour internet et diffusé sur internet :

Auteur·e, *Titre*, production si nécessaire, durée si nécessaire, date de l'œuvre [date de publication si différente, date de consultation]. *In* « Titre de la page » [nature du document, date de mise en ligne], *Titre du site* [nature du document. Date de mise en ligne], réseau si nécessaire. URL :

Exemple : Diego Genderhacker. *Testo Gel 50 mg*, 2:00, 2010 [mise en ligne 2016, consultée le 25/07/2017]. *In* Diego Genderhacker, « *Tránsitos* » [page internet, 2014], *Genderhacker.net* [site internet, 2009]. URL : <http://genderhacker.net/?portfolio=transito>

³ Les noms des auteur·es apparaissent en minuscule pour les notes de bas de page. Ils sont en majuscule pour la bibliographie et la webographie.

Pour référencer un document non pensé pour internet et diffusé sur un réseau ou une plateforme :

Auteur·e, *Titre*, production si nécessaire, durée si nécessaire, année de création [nature du document : *Titre*, réseau ou plateforme, date de mise en ligne, date de consultation, URL].

Exemple : Jennie Livingston, *Paris Is Burning*, Jennie Livingston (prod.), Miramax Films distribution, 78:00, 1991 [vidéo mise en ligne : *Paris Is Burning*, YouTube, 20/11/2013, consultée le 24/09/2016, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=hedJer7I1vI>].

Pour référencer un document diffusé en premier lieu sur internet (vidéos pensées pour internet, net art...) :

Auteur·e du compte, *Titre du document ou du compte* [nature du document], production si nécessaire, réseau social ou *site* [auquel cas, date de création du site], durée si nécessaire, date de publication [date de consultation]. URL :

Exemple : Diego Genderhacker, *Genderhacker presenta Archivo T / FAC Feminismos* [vidéo en ligne], Vimeo, 2:50', 20/11/2013 [consultée le 25/07/2017]. URL : <https://vimeo.com/79885713>

Quand l'auteur·e du document diffère de l'auteur·e du site :

Auteur·e, « *Titre du document* » [nature du document, date de publication, date de consultation], *in* Auteur·e du site, *Titre* [nature du site, blog ou réseau social], date de création. URL :

Exemple : Julia Hountou, « L'artiste corporel Gina Pane rend hommage aux femmes » [article en ligne, 9/07/2009, consulté le 17/02/2017], *in* Centre Pompidou et INA, *elles@centrepompidou.fr* [blog internet de l'exposition], 2009. URL : <http://elles.centrepompidou.fr/blog/?p=252>.

La webographie référence de préférence les sites internet dans leur ensemble (et non une page en particulier). Lorsque ce n'est pas possible ou inutile (par exemple pour un compte de réseau social), les normes suivies sont celles citées ci-dessus. Enfin, pour les articles et ouvrages papier possédant une version numérisée, le lien web et la date de consultation figurent à titre indicatif entre crochets.

Bonne lecture.

Sommaire

Volume I

Bulbe • Avant-propos	17
Introduction – Raconter des histoires • Élaborer une histoire des arts queer	19
1/ On ne nous dit pas tout • À propos des oppressions de genre dans l’histoire des arts	21
a) Il était une fois l’histoire des arts... • Une critique de l’universalisme artistique	21
b) ...et ses vieilles maîtresses • Les réticences françaises de l’histoire des arts face aux études de genre	23
c) Pédé ? Merci, toi aussi ! • Le retournement de l’insulte et les origines du militantisme queer	24
2/ Quoi de neuf, docteur ? • À propos de la méthodologie, de la problématique et des enjeux de ce doctorat	28
a) Ceci n’est pas une fiction • Le choix d’une méthodologie queer et la prise en compte de savoirs différents	28
b) Praxis queer ? • L’indissociabilité de l’action et des moyens de l’action dans les pratiques queers	31
c) C’est quoi le plan ? • Un raisonnement développé verticalement et horizontalement : une nécessité pour analyser l’imbrication des pratiques	32
I – Des corps sous perf’ • Les pratiques queers analysées dans une perspective artistique	37
1/ Être ou ne pas être queer ? • L’identité théâtrale, entre invention de soi et représentation de soi	39
a) Au nom des corps • Définir un langage minoritaire pour sortir des normes	39
Le bruit du silence • L’importance du langage pour la construction des identités queers	39
Quoi ma gueule ? • Le rôle des taxonomies dans les politiques de la visibilité queers	43
Parle à mon cul, ma tête est malade • Quelques réflexions sur les liens entre théorie et pratiques queers	52
b) De la perf’ en veux-tu en voilà • Tensions et échanges entre la performance et la performativité	59
Actes de langage et langues de velours • La performativité du genre et sa subversion queer	59
Alors, performance ou performatif ? • Le dépassement des normes de genre performatives par la performance artistique	63
La performativité et après ? • Vers une mascarade queer en tant qu’outil de subversion des normes et d’invention de soi	70
c) Quand c’est trop, c’est trop • La réutilisation de l’exubérance kitsch dans la construction d’images <i>camp</i>	76
Drag toujours, tu m’intéresses • Une critique du paradigme de la drag queen et sa politisation au prisme des pratiques genderfuck	76
<i>Camp</i> ? Vous avez dit <i>camp</i> ? • De l’usage de l’autodérision et de l’ironie critique dans les politiques queers	81
Un joyeux échec • La faille <i>camp</i> : un outil de représentation critique des genres	89

2/ Prothèses pour tous·tes ! • La performance artistique et l'incarnation d'imaginaires corporels	94
a) La nécessité d'être en vrac • Le corps comme lieu : sa cartographie, ses frontières et sa déterritorialisation	94
Écartèle-moi encore • Une poésie violente pour défaire le corps et le sortir de ses normes	94
Anus & co • Les représentations artistiques de l'anus en tant que zone corporelle non territorialisée	97
Clit & co • Les représentations artistiques de la vulve en tant que zone corporelle d' <i>empowerment</i>	103
b) Je est un masque • Le masque comme symbole de déplacement des frontières et comme technique d'incarnation	110
Au bal masqué • Le masque comme outil de critique du colonialisme dans l'histoire des arts	110
Bas les masques • Les usages stratégiques du masque pour contester les frontières normatives	118
Un masque incarné • Le masque comme technique d'incarnation du sujet non linéaire	122
c) Prothésez-vous • Où l'art corporel donne naissance au cyborg et où la performance s'incarne en 2.0	128
C'est accessoire • Le genre prosthétique comme dépassement de la performativité	128
Le plastique c'est fantastique • Le phallus lesbien, un outil de subversion de la domination masculine	131
Cyborg, mon amour • Art corporel et corps cyborgs, un accouplement fertile pour les résistances queers	137
3/ C'est pas beau de copier • Des postures queers critiques face aux normes de l'histoire des arts	143
a) Perspectives et points de fuite • La position minoritaire et la subversion de l'histoire des arts	143
Fais-moi voir ton pinceau • Les nouveaux médias, un support propice aux narrations féministes et queers	144
La même en pas pareil • Quelques exemples de relectures queers et féministes de thématiques de l'histoire des arts	146
Se donner les moyens de la fin • Entre instrumentalisation muséale et diffusion alternatives : les enjeux complexes des expositions d'art féministe ou queer	150
b) Effets de style • Des constructions stratégiques de l'image permettant de contester les normes de la représentation	154
Stéréotypes <i>op. cit.</i> • Les relectures queers des images iconiques de l'histoire des arts	155
Un désir distant • Le retournement du regard et la construction d'un désir non voyeur	158
Arte, c'est la nuit • Le style documentariste comme politique de la visibilité queer	165
c) Corps beaux de malheur • Peut-on parler d'une esthétique queer ?	168
Vise le canon ! • Les représentations utilisant les codes de la beauté et la question de la normalisation des corps et des identités	168
<i>Tabula rasa</i> • L'anti-esthétique queer et sa fonction politique	173
Joindre l'utile à l'agréable • Une réaffirmation de la beauté en tant que positionnement stratégique militant	178
4/ Archives et faux-semblants • Vers une pratique queer de l'archive	182
a) Pas vu·e, pas pris·e • La question des traces de la performance et de sa mise en mémoire	183
L'archive est un document mort ou mourra • Les problématiques actuelles de la conservation	183
Kap ou pas Kap • Les archives de la performance et le positionnement d'Allan Kaprow	190
En avance sur son temps • L'enregistrement des performances féministes et queers pour penser les archives au présent	193

b) Souvenirs, souvenirs • Archives queers et pratiques queers de l'archive	196
De sources sûres • Méthodologie pour une pratique queer de l'archive	196
Passé décomposé • Les fictions et réécritures queers de l'histoire	203
Plus vraie que nature • La notion de document performatif et l'invention de la mémoire	206
c) La vérité vraie • L'utilisation du statut de vérité des images dans la construction performative d'identités queers	211
Être tout et son contraire • Le continuum photographique : l'exemple de Claude Cahun	211
Faire ses preuves • Du portrait performatif au « ça a été »	215
Initiales B. B. • L'utilisation de la copie dans la création d'une mémoire minoritaire, une lecture croisée de Walter Benjamin et de Roland Barthes	220

II – Résiste, prouve que tu existes • Les pratiques queers analysées dans une perspective militante 225

1/ Des corps-slogans • L'identité militante, entre construction de soi et revendication de soi 227

a) Queers de tous bords, unissez-vous • La politisation plurielle de l'identité militante queer	227
Où est passé Foucault ? • L'héritage et les relectures actuelles de Foucault chez les militant-es queers	227
Queer ou pas queer • Les difficultés d'appropriation du terme « queer » en France et en Espagne	231
Et plus si affinités • L'importance de l'intersectionnalité au sein du militantisme queer	236
b) L'art et la bannière • L'utilisation de l'art en tant que pratique militante	237
Artiste, y es-tu ? • La perception de l'artiste chez les militant-es queers	238
Tu veux voir ma pancarte ? • La tradition militante de l'affiche et du slogan	242
C'est foutu, les queers sont dans la rue • Les différentes stratégies de visibilité queer dans l'espace public	247
c) Quand on arrive en ville • La déterritorialisation des espaces par les corps queers	251
Je ne suis pas encarté·e, mais • Les enjeux des cartographies contestataires et de la visibilité des réseaux	251
Se faire la ville • L'érotisation de l'espace urbain et la sexualité en public comme subversion des oppressions de genre	254
On sort ce soir • De la backroom au squat, les hétérotopies foucaaldiennes comme lieux de pratiques militantes	257

2/ Œil pour œil, dent pour dent • La performance politique ou l'incarnation d'un corps violent 260

a) Ça se joue au corps à corps • L'exercice du pouvoir sur les corps, de la biopolitique à la riposte queer	260
Laver plus blanc que blanc • De la culture blanche hétérosexuelle	260
Le règne de la princesse cis-cis • De la figure hétérosexuelle à la figure cisgenre : une qualification des corps de la majorité par la minorité	263
Le consentement c'est important • Le militantisme post-porn comme subversion des oppressions corporelles	267
b) L'enfer, c'est les autres • Usages et représentations de la violence au sein du militantisme queer	272
Violence partout, justice nulle part • Les formes de violence étatique et la réponse féministe de la performance doloriste	272

Pas assez queer pour nous • Les formes de violence interne aux groupes queers	276
Qui aime bien châtie bien • La violence métaphorique comme outil des luttes queers	283
c) Programme sexo, politique cyborg • Les liens entre le cyborg et les politiques des sexualités	289
Fais-moi mal Johnny • La subversion du biopouvoir par la dissidence BDSM	289
Coup de fouet politique • Les politiques du corps, de la prothèse cyborg au fétichisme BDSM	292
En cours de validité • Politiques cyborgs et <i>crip theory</i>	295
3/ C'est de l'art ou du cochon ? • Nouvelles formes d'engagement et militantisme artistique	299
a) État des lieux • Les différentes formes de militantisme et le positionnement queer dans la société occidentale contemporaine	299
C'est beau le progrès • Le militantisme queer en marge des valeurs postmodernes	299
Qu'est-ce qui rend nos combats si différents, si attirants ? • La spécificité des luttes queers dans le paysage militant actuel	302
b) Ils s'aiment, tout les oppose • Art militant ou militantisme artistique, une union difficile mais prolifique	308
L'enfant terrible de l'art • L'artivisme, une nouvelle forme de lutte au croisement de l'action politique et de la résistance culturelle	309
Sortez la grande échelle • L'action militante, du happening à la macropformance	311
« Tu viens au musée ? – Non, j'ai manif en aqua-poney » • Les critiques militantes envers les institutions artistiques	314
c) http://www.we-are-here-we-are-queer.com • Le militantisme féministe et queer sur internet	319
<i>Cyberfeminism is not dead</i> • Petite histoire du cyberféminisme et de sa descendance militante	319
#artivisme • Le croisement du net art et du cyberactivisme	324
Poke poke poke, qui est là ? • L'engagement militant avec internet comme outil	328
4/ Vrai ou faux ? • La mémoire politique : la transmission des idées et les processus de formulation de la théorie	333
a) Puisque je te dis que c'est vrai • Les pratiques de la contre-archivage dans la construction de savoirs minoritaires	333
Tu as appris ta leçon ? • Le rapport à la théorie des militant-es queers	333
J'ai choppé un virus • Les contaminations du savoir légitime par les savoirs minoritaires	337
Arrête de me couper la parole • L'importance des savoirs situés	339
b) <i>Punk is still alive</i> • Du rapport au savoir au DIY	343
On n'est jamais mieux servi que par soi-même • Réappropriations médiatiques et médias tactiques, un héritage punk pour les luttes féministes et queers	343
<i>Do-your-media</i> • Fanzines et webzines, des supports de diffusion et symboles visuels du savoir alternatif	347
c) On va se faire une toile ? • Les réseaux de partage des connaissances queers	352
Échos hypertextes • L'autoréférencement des savoirs queers et le réseau militant	352
Histoires de famille • La notion de généalogie queer : un apport méthodologique pour l'archivage des réseaux queers	356

III – La crise existentielle queer : j’aurais voulu être un·e artiste • Les pratiques queers analysées dans une perspective de micropolitiques quotidiennes	359
1/ Miroir, mon beau miroir • L’intimité et les contradictions de l’identité	361
a) Levons un voile pudique • Vers une politisation de l’intime	361
Rapports intimes • Les liens entre l’intime, le quotidien et le militantisme	361
Narcisse dans sa salle de bain • Une relecture queer de la figure de Narcisse	365
Sous le feu des projecteurs • L’intime en tant que représentation	367
b) Un outrage à la pudeur • L’évolution des œuvres et des pratiques, du personnel est politique à l’intimité publique	371
Ça sort de l’ordinaire • L’anodin et le quotidien comme espace de résistance aux injonctions normatives	371
Vous en avez un gros journal intime • Les représentations de l’intime, entre <i>empowerment</i> et contrôle des corps	375
c) Cachez ce sein que je ne saurais voir • Les derniers tabous du militantisme queer, nouveaux enjeux ?	380
On s’est fait du mauvais sang • Les fluides corporels entre dégout et réappropriation	380
Au-delà du cul • Le non-dit des relations amoureuses et la nécessaire déconstruction queer des affects	384
2/ Pour la beauté du geste et la banalité de l’art • La performance quotidienne, de l’artialisation de soi à l’incarnation de l’intime	390
a) L’art, à la vie à la mort • L’art appliqué au quotidien, un outil pour subvertir les normes de l’intime	390
Un certain art de vivre • De l’utilité politique d’une praxis quotidienne, depuis la confusion de l’art et la vie chez Kaprow à l’esthétique de l’existence chez Foucault	390
DandiEs • La démarche dandy, une subversion de l’ordinaire entre égoïsme et militantisme	395
b) Dépasser les bornes • Art sans artistes, artistes sans art ? Pour une redéfinition des pratiques artistiques	398
L’art est comme le sucre dans le café... • Créer de l’ordinaire, une stratégie pour faire de l’art un vecteur de transformations sociales	398
... il est partout et plus on le cherche, moins on le trouve • L’indiscernabilité de l’art et l’esthétique en tant qu’expérience micropolitique	402
c) Laisser sa trace • Du support de représentation dématérialisé à l’incarnation des pratiques	406
Tu veux ma photo ? • La photographie comme technique d’incarnation	406
Je l’ai dans la peau • L’artialisation du corps : une réappropriation de soi et une résistance au biopouvoir	407
Et les pratiques se firent chair • De la prépondérance du corps dans les pratiques queers	412
3/ Des liaisons dangereuses • Où le militantisme queer rejoint l’anticapitalisme et l’écologie	414
a) Une somme de petits riens • L’importance des micropolitiques quotidiennes	414
Dites bonjour au micro- • Les micropolitiques, définition et enjeux	414
J’acte donc je suis • La microaction, un engagement singulier au travers de gestes quotidiens	417
Couple fusionnel • L’indissociabilité des valeurs queers et du quotidien chez les militant·es	419

b) Minoritaires = Précaires • La convergence du militantisme queer et de l'anticapitaliste	426
Tout est fini entre nous • Points de rupture entre le militantisme queer et le capitalisme propre à la postmodernité	426
<i>Money must be funny in the rich man's world</i> • L'organisation capitaliste de l'hétérocinormativité et sa subversion par le quotidien	431
Au pays de la surconsommation, le kitsch est roi • La réponse <i>camp</i> au capitalisme	435
c) Se mettre au vert • Points de rencontre entre les militantismes écologique et queer	439
Mater l'herbe verte du voisin • Pourquoi l'écologie et le militantisme queer relèvent d'un même combat micropolitique	439
Aussi naturel que mon implant • Allier le militantisme queer et la philosophie permaculturelle : vers une écologie sociale et politique	445
Une pédale si je veux, quand je veux • L'écosexualité, de l'érotisation de la nature au fétichisme de la décroissance	450
4/ Parole de cyborg • Le jeu avec les limites du réel et les limites du corps pour s'inventer et se représenter	456
a) Transhackféminisme • Conjuguer l'éthique hacker aux militantismes transféministe et queer	457
La binarité, c'est pour les ordinateurs • Hacktivistes et hackers du genre : des affinités philosophiques et militantes	457
Liberté je cris ton code • Pratiques gendercopyleft : la métaphore du genre comme logiciel libre	464
b) Réalisé sans trucage • Saisir l'impact des réalités virtuelles sur les corps et les relations	467
Obsolescence programmée • Dépasser le corps : les pratiques queers du <i>bodyhacking</i> et de l'art biotech	467
Hybridons-nous les un-es les autres • Les formes d'existences et de citoyennetés cyborgs	472
Tétris • L'imbrication des mondes réels et virtuels : un nouvel ordre de la représentation qui questionne le réel et la vérité	473
c) Aux portes de la science-fiction • Les dispositifs de virtualité et la réinvention de soi hors des systèmes normatifs	476
Ciel, mes pixels ! • Les énonciations numériques du sujet queer et sa continuité hors virtualité	476
Les derniers avatars de la modernité • Du corps 2.0 à la matérialité des corps : l'avatar, une technique d'incarnation et de représentation de soi	480
N'avoir l'air de rien • De la photo de profil à l'autoportrait : le geste ordinaire du selfie comme technique de construction et de mise en mémoire du sujet	489
Conclusions ?	497
« <i>Reclaim</i> »	499
« Transformer le silence en paroles et en actes »	500
« Si je ne peux pas danser, ce n'est pas ma révolution »	501
« Danser ne suffit pas. Nos luttes sont solidaires, nos fiertés sont politiques »	502
« Mon corps est un champ de bataille »	502
Sources documentaires	505
1/ Analyse des systèmes de pouvoirs et réactions militantes	507
2/ Arts : pratiques et théories	533
3/ Divers	539

Bulbe • Avant-propos

« Avoir un poil dans la main. »

C'est là une expression familière. Le poil est au centre de nombreuses autres expressions françaises : reprendre du poil de la bête, au poil près, pile-poil, être de bon ou de mauvais poil, se poiler, chercher du poil sur les œufs, se mettre à poils... Le langage est l'objet de réappropriations, de redéfinitions transgressives, de resignifications stratégiques qui constituent un discours de la résistance. Par exemple :

J'ai un poil dans la main. Mon vagin porte la moustache et j'ai un poil dans la main. Il ne faut y voir aucune paresse. C'est dans une main gauchère un poil tout contrarié, incarné. Lorsqu'il est question d'écriture, cela oblige à casser le poignet. C'est un poil incarné qui ne saurait être toléré et qui pousse à écrire en marge du cahier d'écolier. Écriture marginale s'il en est, écriture depuis les marges. Pour prendre le problème à la racine, il convient de savoir qui écrit. Non pas pour le plaisir de raconter sa vie, mais pour savoir quels sont les cadres qui nous amènent aux réflexions qui suivront. L'écrit ne se fera qu'en ayant conscience de ses privilèges, de sa position. Une sorte de remise en perspective ne disant rien d'autre que les aléas sociaux et le bagage culturel qui feront les reliefs et les failles du discours. Cette trame de lecture prendra, je l'espère, sens au fur et à mesure du texte. L'anatomie première de l'auteure se dissèque ainsi : sexe assigné féminin. Genre indéfini. Classe moyenne, emploi précaire. Peau blanche. Culture occidentale. Études d'histoire des arts contemporains. Militantisme queer.

Reprenons avec le poil épineux : raser ? Épiler ? Laisser pousser ? Décolorer ? À la présence masculine, à l'absence féminine. Épilation rime avec domination, masculine cela s'entend :

« L'épilation intégrale est entrée dans les mœurs, si bien que les amateurs de poils ou les femmes qui refusent de se dépiler sont pris pour des marginaux. [...] En plus d'être un identifiant sexuel, le poil devient un signe de résistance⁴. »

Le poil qui s'incarne dans la main, qui prend racine et se répand sous la peau, est anormal. L'image d'un poil incarné est posée, comme quelque chose relevant de la faille. Une erreur sur la peau. La tache sur la robe immaculée de la mariée, cassant l'ordre de la cérémonie. La faille du canon de beauté lorsqu'on veut croire à un corps normé, toujours, *naturellement*. Le poil témoigne d'une cruelle et muette intimité du velu. Il symbolise parfois des revendications militantes. Ainsi certain·es féministes et pédés *bears* portent le poil au grand jour pour déjouer les stéréotypes de genre et les canons de beauté. Il y a aussi le drag king à l'ironique postiche. La moustache joue la mascarade du masculin. En écho, l'histoire des arts connaît son histoire du poil : le poil représenté est l'objet de scandales, particulièrement chez la femme, car il rappelle le réel.

⁴ Léa Barbat, « Pour qui sonne le poil » [article en ligne, 31/08/2011, consulté le 18/02/2017], *Slate* [revue en ligne, 2008], URL : <http://www.slate.fr/story/43007/pour-qui-sonne-le-poil>.

Songez aux aisselles de *La Liberté guidant le peuple*⁵ ou à la pourtant clairsemée *Origine du Monde*⁶, jusqu'au *Déjeuner en Fourrure*⁷ :

« Le poil, sans doute utilisé pour la première fois par Meret Oppenheim pour *Le Déjeuner en fourrure* (1936), est devenu grâce à ses possibilités de métamorphose l'un des nouveaux matériaux de l'art contemporain⁸. »

Cette thèse de doctorat commence avec l'image du poil incarné, comme le poil à gratter dans les rouages d'une ronronnante machine à normaliser.

⁵ Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, 1830. Volume II, figure 1.

⁶ Gustave Courbet, *L'Origine du monde*, 1866. Volume II, figure 2.

⁷ Meret Oppenheim, *Le Déjeuner en fourrure*, 1936. Volume II, figure 3.

⁸ Marie-Laure Bernadac (dir.), *Féminin-masculin. Le sexe de l'art*, catalogue de l'exposition, Centre Georges Pompidou – Paris du 26 octobre au 27 novembre 1995, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1995, p. 121.

Introduction – Raconter des histoires

- Élaborer une histoire des arts queer

1/ On ne nous dit pas tout • À propos des oppressions de genre dans l'histoire des arts

a) Il était une fois l'histoire des arts... • Une critique de l'universalisme artistique

«Le modernisme dans l'histoire de l'art se caractérise par son formalisme, son anhistoricisme, ainsi que par son langage visuel extrême, sa révérence sans faille à l'avant-garde et son admiration sans limites pour la figure de l'artiste individualiste érigé en héros. [...] Au pôle intellectuel opposé, le féminisme apporte, entre bien d'autres choses, une voie épistémologique qui sert de frein à l'art contemplatif, dont les objectifs isolés cherchaient à défendre des valeurs à la fois universelles et transcendantes⁹. »

La première partie de cette citation synthétise une période et une perception particulière de l'art : le modernisme. Le modernisme prend naissance au XIXe, avec des auteurs masculins comme Baudelaire et son *Peintre de la vie moderne*¹⁰. Ce courant se poursuit au XXe siècle, traversant les différents domaines de l'art. On peut en particulier citer *La peinture moderniste* de Clément Greenberg¹¹. Ce dernier est présenté, en histoire des arts, comme le « grand » théoricien du modernisme pictural. Selon les théories modernistes, l'art serait indépendant de la politique, des mouvements sociaux et des impératifs économiques de son époque. Le modernisme promeut un art pour l'art qui devrait se détacher des préoccupations bassement réalistes et matérielles afin de tendre vers l'universel. C'est une vision marquée par l'universalisme des lumières. Le colonialisme, qui suppose la prédominance de l'art occidental, est inhérent à cet universalisme. Dans cette citation est également décrite une perception de l'artiste propre au modernisme. L'artiste serait un génie travaillant seul dans sa tour d'ivoire et que le monde entier admire. L'histoire des arts est construite sur cette perception, elle se compose de « grands maîtres » et de « chefs d'œuvres » qui se succèdent au fil des mouvements, qui suivent eux-mêmes une évolution allant vers la libération de l'art, ses matériaux, ses sujets, ses supports. L'histoire des arts, la

⁹ *El modernismo en la historia del arte se caracteriza por su formalismo, su ahistoricismo, y también, en su en su lenguaje visual extremo, por su reverencia sin tacha hacia la vanguardia, y también por su admiración sin límites por la figura del artista individualista fraguado como héroe. [...] En un polo intelectual opuesto, el feminismo aporta, entre muchas otras cosas, una vía epistemológica que sirve de freno al arte contemplativo, cuyos objetivos ensimismados buscaban defender valores universales a la par que transcendentales.* Juan Vicente Aliaga, *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Madrid, Akal, 2010 [2008], p. 15.

¹⁰ Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », *Le Figaro*, 26, 29 novembre et 3 décembre 1863.

¹¹ Clément Greenberg, « La peinture moderniste », *Peinture, Cahiers théoriques*, n° 8/9, 1974 [1960].

politique et les mouvements sociaux sont pourtant imbriqués. C'est ce que souligne l'historien de l'art Juan Vicente Aliaga. Dans *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*¹², il propose une relecture de l'histoire des avant-gardes artistiques sous l'angle des violences de genre. Il s'agit d'analyser les représentations de genre stéréotypées, les normes excluantes et les rapports de pouvoir que produisent les représentations. L'essai analyse l'écriture masculiniste, universalisante et coloniale de l'histoire des arts contemporains ainsi que les résistances qu'on peut lui opposer. Cette critique du modernisme artistique a également été faite par Noël Burch. Celui-ci dénonce l'autonomie de l'œuvre et sa perception en tant que production individualiste et montre les liens entre domination masculine et modernisme. Sam Bourcier a également analysé la forte persistance du modernisme dans la culture française et les liens entre modernisme, domination masculine et modèle républicain. Bourcier analyse également le refus français de la critique du modernisme, en comparaison des pays anglo-saxons et des États-Unis qui ont très largement développé cette critique par le biais des études culturelles¹³.

Revenons à l'histoire des arts. Certain·es artistes ont développé des pratiques qui s'opposent à cette vision moderniste, qui est encore aujourd'hui la vision hégémonique de l'histoire des arts¹⁴. Ces artistes cherchent à résister à la domination masculine et à la normalisation des identités. Les pratiques se développent plus particulièrement depuis les années 1960, dans le sillage des revendications des identités minoritaires. Ces mouvements sociaux eurent une grande influence sur la production artistique de leur époque. Les artistes ont commencé à intégrer dans leurs productions des dimensions comme la classe, la race ou le genre. En replaçant au centre les enjeux de l'identité, ces artistes apportent une autre approche de l'histoire des arts, moins universalisante, moins attachée à la forme et plus ancrée dans des enjeux sociaux. C'est l'idée de la *New Art History*, une nouvelle histoire des arts, qui se développe en parallèle des études culturelles. Comme le fait remarquer Anne Wessely :

« La New Art History a contextualisé l'œuvre d'art non pas en identifiant son "fond social" ni en indiquant les liens de causalité qui étaient censés expliquer son émergence à partir de ce fond. Elle a plutôt insisté sur le fait que la société ne se situe pas au-delà ou derrière l'œuvre, mais que la représentation artistique est elle-même une pratique sociale et que, par conséquent, elle doit être appréhendée et décrite en termes sociaux¹⁵. »

Cette citation montre que l'histoire des arts hégémonique n'est qu'un modèle narratif parmi d'autres et qu'il est possible d'étudier les pratiques artistiques contemporaines en intégrant l'apport des études décoloniales et des études de genre.

¹² « Ordre phallique : androcentrisme et violence de genre dans les pratiques artistiques du XXe siècle ». Juan Vicente Aliaga, *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, op. cit.

¹³ Cette critique du modernisme associé à une analyse des genres, que l'on retrouve dans les trois *Queer zones*, est plus particulièrement développé dans : Sam Bourcier, *Queer Zones 3, identités, cultures, politiques*, Paris, Éditions Amsterdam, 2011, chapitre « Modernisme et féminismes », pp. 15-83.

¹⁴ En témoigne le livre d'Ernest Gombrich, qui continue d'être présenté comme la référence majeure de l'histoire des arts et qui tient lieu de manuel d'introduction auprès des étudiant·es en histoire des arts. Cet ouvrage, daté, se conclut sur le modernisme. Ernst Gombrich, *Histoire de l'art*, Flammarion, Paris, 1982 [1950].

¹⁵ Anna Wessely, « Les *cultural studies* et la nouvelle histoire de l'art », *L'Homme et la société*, n° 149, 2003, p. 156.

b) ...et ses vieilles maîtresses • Les réticences françaises de l'histoire des arts face aux études de genre

L'histoire des arts en France est restée très réticente aux études culturelles ou à la *New Art History*, refusant de profiter de leurs apports possibles et refusant de remettre ses méthodes en question. C'est un fait que souligne Juan Vicente Aliaga :

« Bien qu'il s'agisse du pays de Simone de Beauvoir, les études sur le féminisme en France ne sont pas légions, encore moins celles en relation avec l'art¹⁶. »

Les inégalités de genre sont palpables en histoire des arts : lorsque l'on parle des vieux maîtres, on se réfère immédiatement aux génies toujours masculins de la Renaissance. Mais si j'évoque de vieilles maîtresses¹⁷... Le sous-entendu, beaucoup moins artistique, est symptomatique des hiérarchies entre les genres. En conséquence, ce doctorat est inséparable d'une perspective militante :

« Toute analyse des genres doit donc entraîner une analyse du pouvoir qui les rend possibles¹⁸. »

Dès qu'on intègre cette analyse du pouvoir, les liens entre l'art et les pratiques queer abondent. Les analyses féministes de l'histoire des arts préfigurent une analyse queer. Le premier féminisme a revisité l'histoire des arts pour y mettre en relief les artistes femmes occultées. Ce fut un exercice de départ vite critiqué, car mettre à jour une liste de noms féminins ne suffit pas à déconstruire les oppressions de genre. Il faut attendre Linda Nochlin, qui en 1971 dans la revue *Art News*¹⁹ se demande « pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes » ? Cette question pose les bases d'une épistémologie féministe de l'histoire des arts. La réponse à cette question n'est pas une socio-histoire des artistes femmes. Il ne s'agit pas de dire « mais si, il y en a eu ». Il s'agit plutôt de démontrer que les oppressions de genre dans l'histoire des arts sont dues à un système discriminant et exclu. La réponse féministe à la question de Linda Nochlin est à chercher du côté des Guerrilla Girls, qui formulent en réponse une autre question : « Les femmes doivent-elles être nues pour entrer au Metropolitan Museum²⁰ » ? Juan Vicente Aliaga, toujours dans l'ouvrage *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*²¹, analyse méticuleusement ce sexisme institutionnalisé de l'histoire des arts. Il y décrypte la façon dont les avant-gardes ont véhiculé une image négative de la femme. L'ouvrage présente également la contestation artistique féministe et queer. Plus récemment, Anne Larue avec *Histoire de l'Art*

¹⁶ *A pesar de ser el país de Simone de Beauvoir, no abundan en Francia los estudios sobre el feminismo, y menos todavía los relacionados con el arte.* Juan Vicente Aliaga, *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, op. cit., p. 65.

¹⁷ En référence au livre, fondamental pour l'histoire des arts féministe, de Rozsika Parker et Griselda Pollock, *Old Mistresses : Women, Art, and Ideology*, Londres, Routledge, 1981.

¹⁸ *Cualquier análisis de género debe conllevar, por tanto, un análisis del poder que lo hace posible.* José Miguel Cortes, « *Espacios asépticos y transparentes, cuerpos ausentes* », *Exitbook*, n° 9, 2008, p. 71.

¹⁹ Cf. Linda Nochlin, « *Why Have There Been No Great Women Artists?* », *Art News*, n° 69, 1971, pp. 22-39.

²⁰ Guerrilla Girls, *Do Women Have to be Naked to Get into the Met. Museum?*, 1989. Volume II, figure 4.

²¹ Juan Vicente Aliaga, *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, op. cit.

d'un nouveau genre²² a également proposé une révision de l'histoire des arts sous l'éclairage des études de genre afin d'en remettre en cause le masculinisme.

Dans un monde inondé d'images, la représentation et la construction des identités sont liées. Ces représentations peuvent être médiatiques, artistiques ou militantes. Sam Bourcier résume bien cette articulation :

« dans les années 1970, les analyses féministes de l'image (fixe, animée et des médias en général) se sont intéressées au fait que les images étaient "déterminées" par "la différence sexuelle" ou "les genres", tant au niveau de la production des images que de leur réception. Pour un féminisme constructiviste-performatif, comme celui qui a marqué la critique féministe culturaliste dans les années 1980-1990, l'image fait partie des technologies de production des genres en ce qu'elle permet la ré-citation d'idéaux de genres normatifs, d'une masculinité et d'une féminité qui ont justement besoin de se répéter sans cesse pour exister et s'imposer (formulation butlérienne appliquée aux images)²³ ».

À la normalisation des identités véhiculée par les images s'opposent les représentations queers. Les pratiques artistiques féministes et queers sont des pratiques politisées qui constituent une résistance aux normes de l'identité, notamment les normes sexuelles et de genre.

c) Pédé? Merci, toi aussi! • Le retournement de l'insulte et les origines du militantisme queer

Une rapide définition et remise en contexte historique du terme « queer » apparaît nécessaire dans cette introduction, puisque ce mot résulte de réappropriations constantes et que sa définition varie en fonction du contexte et des pratiques.

Au commencement, il y a l'insulte. « Queer » est un terme anglais signifiant « bizarre » ou « tordu ». Il est attesté dès la fin du XVIe et possède une connotation négative, s'opposant à la respectabilité²⁴. Au début du XIXe, le terme évolue et devient une insulte envers les personnes homosexuelles. La violence du mot ne trouve pas de traduction. Une personne queer est une sale gouine, un pédé, une personne dont l'identité sexuelle et de genre ne se conforme pas à ce qui est normalement attendu. Le terme prend son sens actuel aux États-Unis, dans le basculement des décennies 1980 et 1990. À cette période, l'épidémie du Sida est en pleine explosion. Le terme « queer » est réapproprié et devient une fierté. Cette réappropriation est liée au militantisme

²² Anne Larue, *Histoire de l'Art d'un nouveau genre*, Paris, Max Milo, 2010.

²³ Sam Bourcier, *Queer Zones, politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Éditions Amsterdam, 2011 [2001], p. 38.

²⁴ Cf. le travail d'historisation de Rictor Norton, *The Myth of the Modern Homosexual: Queer History and the Search for Cultural Unity*, Cassell, Londres, 1997 (en particulier pp. 222-223). On peut également citer ici, toujours pour un travail étymologique, le chapitre d'Alfonso Ceballos Muñoz, « *Teoría rarita* », in David Córdoba, Javier Sáez et Paco Vidarte (dir.), *Teoría queer, políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, Madrid, Editorial Egales, 2008 [2005], pp. 165-177.

radical d'Act Up²⁵ qui s'engage dans la lutte contre le VIH. C'est également l'époque du groupe Queer Nation qui est fondé par des militant·es d'Act Up et dont les membres s'engagent pour les droits des gouines et des pédés. L'indifférence des politiques face à l'épidémie du VIH fait naître un militantisme nouveau et radical. Les Sœurs de la Perpétuelle Indulgence apparaissent en 1979, Act Up en 1987, les Lesbian Avengers en 1992. Pour tous ces groupes, il s'agit de prendre la rue et de visibiliser les minorités sexuelles et de genre. Comme le dit Paul B. Preciado à propos des premiers groupes queers :

« ils transforment la rue en espace de théâtralisation publique de l'exclusion et investissent le registre de l'injure pour résister à la norme hétérosexuelle²⁶ ».

Cette reprise de la rue est notamment caractérisée par des happenings, comme les premiers *die-in* et *kiss-in* qui sont alors organisés. La réappropriation de l'insulte caractérise les débuts du militantisme queer. Ce retournement de l'insulte en fierté est à rapprocher des théories d'Erving Goffman²⁷. Pour lui, le stigmate social renvoie à l'écart à la norme. Il résulte de cet écart à la norme une exclusion des individus « stigmatisés » par les individus « normaux ». Erving Goffman décrit également la production institutionnelle des catégories et les politiques de stigmatisation qui en découlent. Les stratégies de retournement de l'insulte sont alors une réappropriation du stigmate. Cela consiste à revendiquer le stigmate plutôt que de le cacher. Il s'agit de s'affirmer en tant que sujet marginal. L'insulte « queer » est reprise et devient une fierté. Ce retournement de l'insulte constitue une différence entre la position marginale du militantisme queer et les politiques d'assimilation LGBT (assimilation dans la société normative). Le militantisme queer est un acte de résistance aux systèmes normatifs.

Cet ancrage militant est essentiel à la théorie queer. En 1991, Teresa de Lauretis utilise la formulation « théorie queer » dans un article intitulé « *Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities: An Introduction*²⁸ ». L'insulte que représente le mot « queer » n'a alors rien perdu de sa force. La théorie queer provient également de la relecture par les militant·es de Michel Foucault, de ses analyses des systèmes de savoir/pouvoir, du biopouvoir et de la sexualité. Foucault décrit la sexualité comme un dispositif normatif et régulé. La régularisation de la sexualité permet de contrôler les

²⁵ Act Up, Aides Coalition To Unleash Power, est une association militante de lutte contre le VIH et les IST fondée à New-York en 1987. Act Up-Paris est fondée en 1989. Leur militantisme fut décisif pour les luttes contre le VIH, notamment dans l'obtention de politiques de santé publique et de recherches pharmaceutiques. Leurs actions, également liées à la défense des identités marginales, ont également influencé les formes du militantisme queer. Voir : Act Up-Paris, *Act Up-Paris* [site internet], 2017 [consulté le 06/06/2018], URL : <https://www.actupparis.org/>.

²⁶ Paul B. Preciado, *Testo junkie*, Paris, Flammarion, 2014 [2008], p. 292. Preciado se réfère en particulier aux groupes Queer Nation, Radical Fury et Lesbian Avengers. On peut faire remarquer que si des groupes comme Lesbian Avengers sont une alternative à l'hétéronormalité et une critique de son fonctionnement oppressif, d'autres groupes comme Act Up vont au-delà de la question de l'orientation sexuelle pour mener des politiques radicales en matière de sexualité et de prévention.

²⁷ Cf. Erving Goffman, *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*. Paris, Éditions de Minuit, 1975 [1963].

²⁸ Cf. Teresa de Lauretis, « *Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities: An Introduction* », *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, n° 3, 1991, pp. III-XVIII. Teresa de Lauretis est considérée comme la première ayant utilisé le terme de théorie queer, cf. William B. Turner, *A Genealogy of Queer Theory*, Philadelphia, Temple, 2000, p. 5, 30.

individus (psychiatisation de l'homosexualité, médicalisation de « l'hystérique », lois sur le mariage, par exemple). C'est le biopouvoir, constitué de dispositifs de contrôle des populations qui s'exercent sur les corps. La théorie queer s'inspire des analyses de Foucault pour déjouer les systèmes normatifs tout en occupant une position marginale :

« Le queer est un jeu, une forme d'être/savoir, [...] depuis un centre constituant le queer comme son autre absolu, sa périphérie²⁹. »

Le biopouvoir permet d'envisager la sexualité comme une production politique. Monique Wittig dans *La Pensée straight*³⁰ analyse l'hétérosexualité comme un régime politique, plutôt que comme une pratique sexuelle. La sexualité est régulée par le pouvoir, mais elle peut également devenir un moyen de résistance. Cette résistance est une critique du régime patriarcal et phallogocratique, une critique du système où la sexualité, le genre et le sexe sont associés et binaires³¹. La notion de personne cisgenre est apparue plus récemment et permet d'approfondir ces critiques. Issu du militantisme trans*³² et queer, ce terme désigne les personnes dont l'identité de genre correspond à celle donnée à la naissance en fonction du sexe. Une personne cisgenre correspond aux attentes sociales sexe/genre (homme-masculin ou femme-féminine). C'est le contraire de « transgenre ». On trouve également la notion de cistème : ce mot-valise formé de « cisgenre » et « système » apparaît notamment dans le titre d'une bande dessinée de Sophie Labelle intitulée *À bas le cis-tème !*³³, ayant pour protagoniste une enfant trans*. Les notions de cistème ou de cisnormativité permettent de critiquer la domination cisgenre. Il s'agit d'analyser la hiérarchie des identités de genre et de dénoncer les oppressions que subissent les personnes dont l'identité de genre n'est pas binaire et normative.

Pour en revenir à Michel Foucault, il faut préciser qu'il n'était pas queer avant l'heure. C'est sa relecture par les militant·es qui amène à la théorie queer :

« la théorie queer se distingue des théories postmodernes et post-structurales dont elle est partiellement issue en ce qu'elle a engendré une repolitisation du champ sexuel [...]. En effet la théorie queer problématise et politise non seulement le corps mais aussi – et c'est là sa forte dimension épistémologique – le savoir et la production de vérité, bref les rapports savoir-pouvoir »³⁴.

²⁹ *Lo queer es un juego, una forma de s(ab)er, [...] desde un centro que constituye lo queer como su otro absoluto, la periferia.* David Córdoba et al., *Teoría queer, políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, op. cit., p. 77.

³⁰ Monique Wittig, *La Pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013 [1992].

³¹ C'est-à-dire qu'il n'y aurait que deux sexes et deux genres valables qui vont de pair : homme/masculin *versus* femme/féminine. La seule sexualité valable qui découle de cette binarité est l'hétérosexualité. Le biopouvoir organise la prédominance de ce système. On parle d'injonction normative pour désigner les processus qui insistent chaque personne à correspondre à ce système.

³² Nous utilisons le terme trans*, plutôt que d'autres comme transidentité ou transgenre, en raison de la diversité des identifications qu'il recoupe et en raison de son origine militante.

³³ Sophie Labelle, *À bas le cis-tème !*, Montréal, Éditions SGL, 2015.

³⁴ Sam Bourcier, *Queer Zones, politique des identités sexuelles et des savoirs*, op. cit., p. 135.

Judith Butler est, avec Michel Foucault, Monique Wittig et Teresa de Lauretis, une autre pierre angulaire de la théorie queer. Elle publie *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité*³⁵ en 1990. Pour Butler, le genre est une production performative : le genre est une construction sociale faite d'actes normés, de gestes répétés, de codifications socialement acceptées. Selon Butler, si un genre est construit et normé, alors on peut dans une certaine mesure (mais non en toute liberté) en détourner les règles à des degrés plus ou moins théâtraux. La fiction du « moi » linéaire et stable qui constituerait le sujet est dénoncée. *Trouble dans le genre* devient d'une importance capitale pour les militant·es queers et c'est leur appropriation de Butler qui a fait entrer cet ouvrage dans la cadre de la théorie queer. Butler elle-même s'inscrit dans le féminisme. Ce n'est pas incompatible, puisque la théorie queer envisage les différentes oppressions comme inséparables et répondant à une même domination masculine, blanche, hétéronormative et capitaliste. Nous pouvons rappeler ici qu'une des premières figures du militantisme queer est Marsha P. Johnson. Trans*, travailleuse du sexe, précaire et racisée, Marsha P. Johnson est représentative de l'intersectionnalité du militantisme queer. Les théoricien·nes et activistes du black feminism et des queer people of color sont indispensables pour penser les pratiques queers. Des écrits comme *Ain't I a Woman. Black women and feminism*³⁶ ou *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*³⁷ marquent la nécessité de combattre simultanément les différentes oppressions et de les penser ensemble. La traduction très tardive, en français, de *Ain't I a Woman*³⁸ ou la non-traduction d'auteures comme Gloria Anzaldúa et Norma Alarcón, toute deux représentatives du féminisme chicana, en dit long sur la non prise en compte, en France tout particulièrement, des théoricien·nes et militant·es féministes et queers racisé·es. Cette prise en compte tardive traduit le blanchiment de la théorie queer, dont on a surtout retenu des auteur·es blanc·hes. Aujourd'hui, des universitaires comme Paula Bacchetta ou des militantes comme Amandine Gay permettent enfin de visibiliser l'intersectionnalité des luttes queers et de la critique décoloniale en France.

Les pratiques queers ont en commun de faire du corps une arme politique et de militer contre les différentes formes d'oppressions et de normalisation des corps et des identités. Le Grupo de Trabajo Queer de Madrid (dit GTQ, « Groupe de Travail Queer »), constitué de personnes militantes, déclare ainsi que :

« ce que nous dénonçons est un régime hétérosexuel qui anéantit toute forme de sexe/genre/désir ne s'ajustant pas à vos impossibles critères normatifs. [...] La libération du désir ne pourra advenir que lorsque se sera écroulée votre identité hétéro. Nous ne combattons pas contre vous sinon contre votre "normalité"³⁹ ».

³⁵ Judith Butler, *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La découverte, 2010 [1990],

³⁶ Bell Hooks, *Ain't I a Woman. Black women and feminism*, New York, South End Press, 1981.

³⁷ Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1987.

³⁸ Bell Hooks, *Ne suis-je pas une femme ? Femmes noires et féminisme*, Paris, Cambourakis, 2015 [1981].

³⁹ *Lo que denunciamos es un régimen heterosexual que aterroriza cualquier otra forma de sexo/género/deseo que no se ajuste a sus imposibles criterios normativos: porque deseamos la liberación del deseo, que solo se podrá realizar cuando se haya desmoronado vuestra identidad hetero. No estamos combatiendo contra vosotros, sino contra vuestra "normalidad". Grupo de Trabajo Queer, El eje del mal es heterosexual : Figuras, movimientos y prácticas feministas queer*, Madrid, Traficantes de

Nous pouvons insister sur le fort ancrage militant de la théorie queer, qui précède son entrée à l'université. La théorie queer est avant tout constituée de savoirs militants produits en dehors de l'université. En pensant ensemble les auteur·es et les groupes cité·es, les pratiques queers apparaissent comme une résistance à la norme, un outil de pensée critique. Les pratiques queers subvertissent en premier lieu les normes sexuelles et de genre, mais ne s'y limitent pas. Le militantisme queer est une résistance aux injonctions normatives et aux oppressions. Il organise sa résistance par et depuis les marges.

2/ Quoi de neuf, docteur ? • À propos de la méthodologie, de la problématique et des enjeux de ce doctorat

On pourrait donc trouver ce point commun à l'histoire des arts et à la pornographie : elles sont faites par des hommes cisgenres hétérosexuels, pour des hommes cisgenres hétérosexuels. Tout comme le post-porn subvertit la pornographie *mainstream*, une autre histoire des arts est possible.

a) Ceci n'est pas une fiction • Le choix d'une méthodologie queer et la prise en compte de savoirs différents

Afin de repenser le rapport à l'histoire des arts, une méthodologie queer a été choisie pour ce doctorat. Cette méthodologie implique de repenser le rapport aux archives, aux savoirs et aux productions visuelles. Les productions artistiques queers sont aussi des archives du militantisme queer. Il faut repenser notre rapport aux archives pour établir une nouvelle relation au savoir⁴⁰. Les archives queers se racontent entre réalité et fiction. Ce que l'on en dit, ce que l'on en fait, ce que l'on en retient, joue pour une part aussi importante que le document en lui-même. L'archive comporte des non-dits et des silences avec lesquels il faut jouer, elle n'est toujours qu'une vérité partielle dont il faut prendre en compte les lacunes. Il faut également faire attention au présent des archives, à leur traitement. Dans cette thèse, en suivant cette idée de méthodologie queer, les analyses des productions artistiques prennent en compte les aspects stylistiques et formels uniquement pour mettre en relief les enjeux de la représentation. Il n'est en revanche pas question d'étudier ici la forme pour la forme ni la place des productions au sein de l'évolution de l'histoire des arts. Ce que dit Sam Bourcier à propos de l'écriture de l'histoire est valable pour l'histoire des arts. Il faut :

Sueños, 2005, p. 20. Le GTQ (Grupo de Trabajo Queer) est né à Madrid (vers 2002/2003 – actif jusque vers 2006). Le centre social féministe Eskalera Karakola organise en 2003 des groupes de débats intitulés *Retóricas de Género*, qui donnèrent lieu au Grupo de Trabajo Queer. Le GTQ réalise diverses actions contre le capitalisme rose, les marques de genre sur les papiers d'identité, défend le changement d'état civil libre et gratuit. Il s'inscrit dans l'horizon des groupes espagnols queers des années 2000, comme Medeak, Post-Op, O.R.G.I.A, ou encore Corpus Delicti.

⁴⁰ À ce propos, cf. Sam Bourcier, « Savoirs, pouvoirs, résistance et contreproductions », in *Queer Zones, politique des identités sexuelles et des savoirs*, op. cit., pp. 140-143.

« s’arc-bouter contre les grands récits linéaires faits de “transitions” et de “progressions” vers un avenir plus radieux (de l’oppression à la libération par exemple) pour leur opposer, historiographiquement, le repérage des ruptures et des discontinuités, des confrontations et des exclusions⁴¹ ».

L’histoire des arts repose également sur des récits linéaires. La succession des styles artistiques permet de raconter une histoire des arts progressant vers la libération des sujets de représentations et des matériaux. La notion de chef-d’œuvre artistique et d’artiste majeur permet d’une part de consacrer chaque style et d’autre part d’établir les transitions entre les différents styles. L’hétéronormativité de l’histoire des arts trouve sa quintessence dans l’image du génie masculin, une figure qui hante toutes les pratiques artistiques depuis l’Antiquité. Cette écriture hégémonique de l’histoire des arts correspond par exemple à la vision canonique d’Ernst Gombrich. Le génie masculin est également le paradigme de la croyance en l’universalité de l’art. Cette universalité se retrouve dans les *Vies* de Vasari (1550), comme dans *Le Musée imaginaire* de Malraux (1947). Cet universalisme témoigne le plus souvent de la domination de l’homme blanc hétérosexuel. Une analyse queer des productions artistiques doit adopter une position critique face à cette écriture de l’histoire des arts. Fabienne Dumont et Séverine Sofio l’ont écrit en des mots très justes :

« Choisir d’ignorer la variable du genre telle qu’elle peut “jouer” dans la production, l’évaluation et l’analyse des œuvres, au nom du fait que le “génie n’a pas de sexe”, c’est, d’une part, refuser ce qu’on pourrait qualifier de “politiques antidiscriminatoires” dans le domaine de l’art (instauration de cours consacrés aux artistes femmes ou au genre en histoire de l’art, “quotas” dans les expositions...) et risquer de maintenir le système (le “canon”) en l’état, mais c’est surtout, d’autre part, oublier qu’on ne crée pas “hors du monde”. Le genre, compris comme l’ensemble des valeurs et des normes intériorisées par les individus et structurées par l’idée d’une différence et d’une hiérarchie entre “masculin” et “féminin”, traverse en effet la création artistique (c’est-à-dire tant les modalités de la production artistique – types de formation, choix professionnels et esthétiques, etc. – que les productions elles-mêmes), comme il traverse toute pratique sociale⁴². »

Les génies de la Renaissance sont aujourd’hui les stars du marché de l’art, comme Jeff Koons ou Daniel Buren. Pour contrer cela, ce sont souvent les pratiques artistiques plutôt que les œuvres qui sont analysées ici. Nous précisons dans ce paragraphe l’emploi qui sera fait, dans cette thèse, des termes d’œuvre d’art et de pratique artistique : l’œuvre d’art est une notion dont les limites sont devenues de plus en plus floues avec l’avènement de l’art contemporain et l’évolution des pratiques artistiques, qui vont jusqu’à se confondre avec le banal et le quotidien. Débattre de la notion d’œuvre d’art nécessiterait une autre thèse à part entière. Sa définition varie selon le

⁴¹ *Ibid.*, p. 155.

⁴² Fabienne Dumont et Séverine Sofio, « Esquisse d’une épistémologie de la théorisation féministe en art », *Cahiers du Genre*, n° 43, 2007, p. 37.

domaine depuis lequel on l'étudie : pour le droit de la propriété intellectuelle, c'est la dimension d'originalité qui définit une œuvre. Dans sa définition *a minima*, l'œuvre est une production humaine. Dans sa définition classique, elle est un objet esthétique. Dans sa définition plus contemporaine notamment depuis Marcel Duchamp, elle est une production performative : est défini comme œuvre ce qui est reconnu comme tel par un milieu déterminé dans une époque donnée. Une œuvre d'art n'est donc plus définie par ses qualités intrinsèques, mais par une autorité extérieure. Dès lors, l'œuvre peut se faire immatérielle et se confondre avec d'autres domaines (la vie et le militantisme, par exemple). L'œuvre peut n'être qu'un seul des qualificatifs d'un même document : une affiche peut être considérée comme un outil militant dans une manifestation, mais également comme une œuvre si elle est exposée dans un musée d'art contemporain ou comme une archive si elle fait partie d'un fonds de conservation. Les pratiques queers mêlent particulièrement les dimensions artistiques et militantes au sein d'une même production. Nous parlerons de production artistique ou de pratique artistique lorsqu'il s'agira d'étudier une production possédant une dimension artistique, mais que cette production n'est pas reconnue par le monde de l'art ou que nous l'analyserons en dehors du monde de l'art. Nous parlerons d'œuvre lorsqu'une production sera analysée en tant qu'œuvre d'art reconnue en tant que telle par le monde de l'art et qu'elle y est exposée (marché de l'art, critiques et institutions).

Analyser les pratiques artistiques plutôt que les œuvres permet donc de concentrer l'attention sur le processus et les enjeux de la pratique artistique plutôt que sur l'objet fini. Cela permet également de prendre en compte les intentions, les enjeux et les positions propres à chaque pratique. En accord avec Jack Halberstam, nous pouvons dire qu'une analyse queer est une analyse transversale :

« Pour élaborer ce que j'appellerais "une méthodologie queer", j'ai utilisé un mélange de critiques de textes, ethnographie, études historiques, recherches d'archives et production de taxonomies. J'appelle cette méthodologie "queer" parce qu'elle tente d'être suffisamment flexible pour répondre aux différentes localisations d'informations sur la masculinité féminine et parce que, en même temps, cela suppose une certaine déloyauté par rapport aux méthodes académiques conventionnelles⁴³. »

Les sources utilisées sont donc variées. Les réflexions de ce doctorat sont en particulier le résultat des entretiens réalisés avec des artistes et militant-es des scènes féministes et queers françaises et espagnoles. Ces entretiens permettent de mettre à égalité le savoir universitaire et le savoir militant. Ce sont des discours indissociables d'une pratique militante. Les sources proviennent également en grande partie d'internet, qui est le plus grand espace de développement et de transmission des savoirs queers. En écho à la multiplicité des sources, les nombreuses citations sont là comme un squelette qui articule les réflexions. Il s'agit de mettre en contact et sans les hiérarchiser des savoirs différents. Le but est de résoudre la dichotomie entre la théorie queer et

⁴³ *Deploying what I would call a "queer methodology", I have used some combination of textual criticism, ethnography, historical survey, archival research, and the production of taxonomies. I call this methodology "queer" because it attempts to remain supple enough to respond to the various locations of information on Female Masculinity and betrays a certain disloyalty to conventional disciplinary methods.* Jack Halberstam, *Female Masculinity*, Durham, Duke University Press, 2006 [1998], pp. 9-10.

l'université, une dichotomie que Paco Vidarte qualifie de « monstre bicéphale⁴⁴ ». L'agencement des savoirs dans ce doctorat est parfois plus narratif, parfois plus analytique, mais assume sa part de récit et dénonce la fiction de la « vérité » des écrits universitaires. Il s'agit de proposer des réflexions ouvertes et subjectives pour être un :

« outil à la fois théorique, politique et stratégique pour sortir de toute fiction d'une unicité identitaire et d'une linéarité temporelle, pour faire place à la fragmentation, à la multiplicité et aux temporalités discordantes⁴⁵ ».

b) Praxis queer ? • L'indissociabilité de l'action et des moyens de l'action dans les pratiques queers

Le titre, *Praxis queer*, insiste sur le lien indissociable entre les discours et les pratiques. Il insiste également sur l'importance d'une analyse commune du processus et du résultat. La praxis est ici une action servant un résultat pratique. Cette définition est basée sur celle de Paul B. Preciado :

« Aujourd'hui, une grande partie de la sexualité peut être analysée comme une activité qui correspond au type de *praxis* de travail pour laquelle, en utilisant la fameuse expression de Marx, "Le produit est inséparable de l'acte de produire"⁴⁶. »

La « praxis queer » est une formule qui se retrouve dans plusieurs ouvrages. Dans la citation précédente, issue de *Testo Junkie*, Paul B. Preciado se réfère à la praxis selon Karl Marx. Preciado se base également sur la lecture que fait Paolo Virno de la praxis dans *Grammaire de la multitude*⁴⁷. La lecture croisée de Marx et de Virno permet à Preciado une analyse du travail sexuel envisagé comme praxis⁴⁸. Cependant, Preciado utilise cette idée de praxis non pour définir la résistance aux politiques de la sexualité, mais pour définir la pharmacopornographie. Preciado dans le *Manifeste contra-sexuel*⁴⁹ évoquait pourtant bien une praxis queer en citant David Halperin. Ce dernier parle de la « praxis queer⁵⁰ » en se référant aux sexualités queers et à leur potentiel de perturbation et de transformation. Sam Bourcier, de son côté, parle « de la théorie et de la praxis queer⁵¹ ». N'expliquant rien de plus sur cette formulation, il est seulement possible d'en déduire que cela se

⁴⁴ *Monstruo bicéfalo*. David Córdoba et al., *Teoría queer, políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, op. cit., p. 78.

⁴⁵ Élisabeth Lebovici et Giovanna Zapperi, « Découvertes excitantes, emplois et contre-emplois du féminisme dans les expositions », *Multitudes*, n° 31, 2007, p. 199.

⁴⁶ *Hoy, buena parte de la sexualidad se puede analizar como una actividad que corresponde al tipo de praxis laboral en la que, utilizando la famosa expresión de Marx, "el producto es inseparable del acto de producir"*. Paul B. Preciado, *Testo yonqui*, Madrid, Espasa, 2008, p. 209. La référence au texte en langue originale est ici gardée et préférée à la traduction. La citation française, en effet, transforme le texte pour accentuer sur la définition du pharmacopornopouvoir alors que le texte original se concentre sur la sexualité. À titre informatif, le passage correspondant dans l'édition française se retrouve ici : Paul B. Preciado *Testo junkie*, op. cit., p. 261.

⁴⁷ Paolo Virno, *Grammaire de la multitude. Pour une analyse des formes de vie contemporaine*, Paris, Conjonctures et l'éclat, 2002.

⁴⁸ Cf. Paul B. Preciado, *Testo junkie*, op. cit., pp. 261-262.

⁴⁹ Paul B. Preciado, *Manifeste contra-sexuel*, Paris, Balland, 2000.

⁵⁰ David Halperin, *Saint Foucault*, Paris, EPEL, 2000 [1995], p. 98 et p. 108.

⁵¹ Sam Bourcier, *Queer Zones, politique des identités sexuelles et des savoirs*, op. cit., p. 150 et p. 154.

réfère à la mise en application de la théorie et aux processus de transformation que met en œuvre la théorie queer. Avec cette formulation, la praxis se situe comme pour David Halperin du côté des résistances queers. La praxis apporte l'idée d'un processus à l'œuvre, accentue la notion de pratique, d'un résultat inséparable de la façon d'y arriver. La notion de processus est d'autant plus importante que le militantisme queer est une posture d'opposition aux systèmes de domination. La praxis permet de développer des pratiques qui n'ont pas d'autre but que leur accomplissement. L'idée d'un processus en redéfinition constante et se positionnant par rapport à une norme fait alors également écho à la vision de Michaël Warner pour qui le militantisme queer est une :

« résistance aux régimes du normal⁵² ».

Le militantisme queer regroupe, selon cette idée, un ensemble de pratiques qui s'opposent aux injonctions normatives. Il s'agit d'une démarche, d'une position de résistance depuis les marges. Les pratiques évoluent par rapport à l'évolution de la norme. L'idée d'une praxis queer permet donc de se centrer sur les pratiques, l'action, le processus, autant que sur la finalité de l'action. Il s'agit de penser le geste vecteur de transformation. Cette position de résistance implique de rester visible, de se représenter⁵³. Bourcier parle alors d' :

« un autre aspect fondamental de la théorie et de la praxis queer : les politiques de la représentation⁵⁴ ».

La praxis permet de penser les processus à l'œuvre dans les politiques de la représentation et non pas uniquement l'image finale. C'est en quelque sorte prendre le contre-pied de la notion d'œuvre d'art en tant qu'objet. Les corps queers qui se construisent et se représentent sont à l'opposé de la vision de l'art classique, cette vision d'un corps sculptural et figé. À l'inverse, les corps queers sont évolutifs, hybrides et agissants. Le corps queer est un corps politique. La praxis queer permet de penser le corps comme un site de créations, de résistances, de savoirs situés. C'est un lieu où il est possible de déconstruire les injonctions normatives pour créer des identités et des représentations.

c) C'est quoi le plan ? • Un raisonnement développé verticalement et horizontalement : une nécessité pour analyser l'imbrication des pratiques

Les pratiques et identités queers donnent lieu à des représentations. À ce titre, les pratiques artistiques queers participent aux politiques de visibilité des identités. Les pratiques queers sont nombreuses et leurs liens avec le domaine artistique sont complexes. Certaines, comme les pratiques drags, peuvent prendre des formes très théâtrales. D'autres, comme les autoportraits, sont une résistance aux normes de l'identité. Certaines pratiques militantes sont publiquement

⁵² *Resistance to regimes of the normal*. Michael Warner (dir.), *Fear of a Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2004 [1993], p. XXVI.

⁵³ « L'objectif du sujet de la théorie et de la praxis queer est de rester "out" (dehors) quand il est "in" (dedans) ». Sam Bourcier, *Queer Zones, politique des identités sexuelles et des savoirs*, op. cit., p. 154.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 150.

visibles, d'autres relèvent de l'anodin et du quotidien. La représentation permet souvent de mêler ces différentes dimensions. C'est notamment le cas pour Claude Cahun, dont les autoportraits sont à la fois un jeu théâtral et une façon d'affirmer plusieurs identités de genre. Les représentations de Claude Cahun brouillent les limites entre performance artistique et performativité du genre, ce qui est récurrent dans les pratiques artistiques queers. Pour articuler ensemble ces différentes pratiques, la question posée est : entre genres performatifs et performance des genres, comment s'incarnent les pratiques queers ?

La notion d'incarnation insiste sur le fait que le corps est l'élément principal de ces pratiques artistiques queers. Il s'agit de comprendre comment ces pratiques s'incarnent dans les corps queers, de comprendre comment les pratiques s'inscrivent sur les corps. Le corps est ici à la fois un corps discursif, traversé de normes qui l'excèdent, et un corps matériau que l'on peut se réapproprier pour en faire un outil de résistance.

Afin d'aborder les pratiques queers dans leur ensemble, trois angles d'approches ont été définis. Le premier angle propose une approche des enjeux artistiques. Le deuxième analyse la dimension militante des pratiques queers. Le troisième angle replace ces pratiques et leurs enjeux dans le quotidien. Ces approches fonctionnent comme trois perspectives différentes d'un même tableau et constituent les trois parties de la thèse. Ces trois parties sont déclinées en quatre mêmes thèmes : la construction de l'identité, l'incarnation des pratiques, la dimension politique des pratiques artistiques et la mise en mémoire de ces pratiques.

La première partie, ou première perspective, analyse l'importance du vocabulaire et des taxonomies queers pour développer des représentations artistiques. Ces représentations questionnent les liens entre performance artistique et performativité du genre. Le corps envisagé comme un lieu permet de comprendre comment les représentations artistiques queers permettent de résister aux normes de l'identité. Les liens entre invention et représentation de soi sont explorés. Les représentations artistiques soulèvent également la question du rôle de l'esthétique et du style dans le militantisme queer. Enfin, cette première partie s'intéresse aux processus de mise en mémoire de la performance.

La deuxième perspective est centrée sur la politisation et la revendication de soi. Elle questionne l'exercice du pouvoir à même le corps et la violence que ce pouvoir engendre. Le militantisme queer est analysé au regard d'autres formes contemporaines de militantisme, en particulier l'artivisme et le cyberactivisme. Internet et les nouvelles technologies ont pris une grande importance pour le militantisme queer, ce qui permet d'établir un rapport différent au savoir et aux archives.

La troisième perspective se penche sur l'esthétique de l'existence et sur la façon dont les pratiques queers se retrouvent dans des actes quotidiens. Cela met à jour un paradoxe : alors que certaines pratiques intimes⁵⁵ sont surexposées notamment sur internet, d'autres continuent d'être

⁵⁵ Les notions d'intime et d'intimité sont employées dans le sens de ce qui est habituellement caché à une observation externe et qui relève de la gestion de son corps, de ses relations ou de son identité. Le caractère caché de l'intime l'associe au tabou. Tout comme le personnel, l'intime est politique. Ce qui relève de l'intime ou non est socialement défini par des normes et des dispositifs de régulation similaires à ceux relevés par

tabous. Les pratiques artistiques sont adaptées à la représentation de l'intime et permettent de comprendre comment les pratiques queers s'incarnent dans le quotidien. Les pratiques quotidiennes soulèvent des questions de micropolitiques de l'identité et permettent de faire des liens entre les militantismes queers, anticapitalistes et écologiques. Enfin, les modifications et artialisations du corps permettent de réactualiser la figure du cyborg, notamment en lien avec le hacktivism. C'est une énonciation de soi qui passe par la prothèse comme par le numérique. Des outils comme Facebook permettent alors de revisiter l'autoportrait.

Une citation explique bien les liens entre tous ces aspects :

« Ils sont tous connectés. Ils sont tous en rapport avec ce que nous faisons avec nos corps⁵⁶. »

Ce rapport au corps permet d'explorer les pratiques queers dans leur intégralité.

Les liens intrinsèques entre les problématiques seront démontrés grâce au corpus. Celui-ci se compose d'artistes et de collectifs, de façon à visibiliser le caractère militant des pratiques queers et de façon à ne pas séparer l'artistique du politique. Ce corpus est contemporain, il se compose d'artistes vivant·es et de collectifs dont les activités se situent entre le début des années 2000 et aujourd'hui. Des connexions sont faites avec des collectifs et des artistes antérieur·es, qui pourront être éclairant·es ou éclairé·es par une autre lumière. Ce corpus est franco-espagnol. Ces deux pays frontaliers ont des scènes queers très différentes alors même que de nombreuses théoricien·nes ou artistes militant·es, comme Quimera Rosa, Paul B. Preciado ou Sam Bourcier, établissent des connexions entre les deux pays. Les artistes reconnu·es en tant que tel·les, comme Cindy Sherman ou Claude Cahun, permettent d'établir un dialogue avec les pratiques actuelles, que ce soient les actions du collectif QueerFarmaüM ou les productions de Post-Op.

Les entretiens avec les militant·es ont été réalisés en allant directement les rencontrer. Ce corpus d'entretiens est non-exhaustif pour plusieurs raisons. Il faut en évoquer au moins trois : le manque de possibilités financières et matérielles, le temps imparti du doctorat et la disponibilité et la volonté des militant·es de me rencontrer. Ces entretiens forment une trame et permettent d'aborder les différents enjeux développés dans cette thèse, qui sont à mon sens les principaux enjeux du militantisme féministe et queer franco-espagnol actuel. Les entretiens abordent donc les questions du lien entre la théorie et la pratique, de l'esthétique et de l'importance des pratiques artistiques dans le militantisme, des micropolitiques et du personnel, du cyborg et de l'utilisation des nouvelles technologies et enfin de la place du corps. Le plan découle des réponses développées par les militant·es. Ainsi, ce sont leurs enjeux qui sont mis en relief et analysés dans cette thèse. De cette façon, ce travail qui s'inscrit dans le cadre de la théorie queer universitaire reste entièrement dépendant du savoir militant et des productions militantes.

Foucault dans *l'Histoire de la sexualité*. Nous verrons comment les queers repolitisent l'intime et remettent en cause le caractère caché associé à l'intime.

⁵⁶ *They're all connected. They're all about what we do with our bodies.* Caryl Finn, in Fabio Cleto et al., *Camp : Queer Aesthetics and the Performing Subject: a Reader*. Ann Arbor (États-Unis), The University of Michigan Press, 2002 [1999], p. 454. Citation se référant aux militantismes des mouvements LGBT, féministes, queers et de lutte contre le Sida.

Le choix des groupes interrogés dépend aussi de ma propre approche du militantisme queer. Ces groupes présentent de nombreuses différences, particulièrement entre la France et l'Espagne. Néanmoins, ces groupes ont comme dénominateur de vouloir lutter contre la normalisation des identités en les politisant, dans une perspective croisée sexe/genre/sexualité et classe/race/genre. Au-delà du terme revendiqué (queer, transpédégouine, féministe ou transféministe) et des actions menées par ces groupes (manifestations de rue, performance artistique ou dans l'espace public), c'est donc la résistance par le corps et l'identité aux normes occidentales hétérocispatriciales qui donne sa logique au corpus. Les entretiens, les œuvres et les documents qui permettent d'appuyer les propos développés figurent dans le volume des annexes. Les nombreuses images viennent ainsi compléter les analyses sur les représentations des identités et des pratiques queers. C'est la raison pour laquelle elles figurent dans un volume à part, de façon à ce qu'il puisse y avoir une lecture simultanée de l'écrit et de l'image sans avoir besoin de faire des allers-retours entre les pages du texte. Cette présence de l'image permet également de mieux comprendre l'importance et la présence du corps dans les pratiques queers. Ces images, de manière plus évidente, représentent également la dimension artistique des pratiques queers. C'est là le sujet de la première partie.

I – Des corps sous perf'

- Les pratiques queers analysées dans une perspective artistique

1/ Être ou ne pas être queer ? • L'identité théâtrale, entre invention de soi et représentation de soi

a) Au nom des corps • Définir un langage minoritaire pour sortir des normes

Le bruit du silence • L'importance du langage pour la construction des identités queers

« Dans un monde où le langage et la nomination des choses sont pouvoir, le silence est oppression et violence⁵⁷. »

Adrienne Rich souligne ici un point important : une chose, si on ne la nomme pas, n'existe pas. L'invisibilisation de certaines identités, comme les identités queers, participe d'un processus d'infériorisation de certaines identités au profit d'autres identités quant à elles dominantes. Le langage donne une existence, il permet de résister aux processus de domination. Ne pas nommer une identité l'empêche d'exister, de même que de ne pas la représenter. Une identité qui n'a ni mot ni image pour être désignée ne pourra pas s'affirmer ou se construire. C'est le principe de l'invisibilisation des identités minoritaires. C'est le *don't ask don't tell* de l'armée américaine. C'est le placard dont Eve Kosofsky Sedgwick fera l'épistémologie. Lorsqu'elles ne sont pas invisibilisées, ces identités sont pathologisées et leurs représentations sont construites par la majorité. La médecine du XIXe siècle invente la figure de l'homosexuel pour mieux la réguler⁵⁸. C'est sa qualification en tant que marginal ou malade qui amène le pédé, la gouine, les trans*, au silence. Les discours servent à réguler les comportements et les identités. L'homosexualité se « traite » et se « soigne », au même titre que la prostitution ou la folie. Le corps légal et le corps médical ont le pouvoir de nommer, et par là même de qualifier, le corps de la marge. Lorsqu'il ne peut être totalement invisibilisé, il sera doté de toutes les qualités lui permettant de dénigrer un sujet :

« Le langage jouit du pouvoir de créer ce qui est “socialement réel”⁵⁹. »

⁵⁷ *In a world where language and naming are power, silence is oppression, is violence.* Adrienne Rich, *On Lies, Secrets and Silence. Selected Prose, 1966-1978*, New York, W. W. Norton & Company, 1979, p. 204.

⁵⁸ L'invention de l'homosexuel et les incidences en matière de marginalisation sont des questions qui ont bien sûr été développées par Michel Foucault, *Histoire de la sexualité T1, la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 2009 [1976].

⁵⁹ Judith Butler, *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité, op. cit.*, p. 228.

Pour en revenir au terme « queer », celui-ci n'a pas toujours été une insulte. C'est au XIX^e siècle que sa définition change : quoi que le mot a toujours eu une dimension péjorative, il signifiait jusqu'ici essentiellement l'inverse de respectable :

« Ce n'est qu'au XIX^e siècle que le terme queer est documenté pour la première fois dans le sens d'homosexuel, ou sodomite⁶⁰. »

L'insulte « queer » témoigne de la puissance normalisatrice du langage. Le langage dit ce qui est acceptable et ce qui doit être rejeté. Deleuze et Guattari soulignent également la dimension politique du langage, au sein duquel se jouent des rapports de domination et de marginalisation. Le langage sert :

« un modèle politique par lequel la langue est pour son compte homogénéisée, centralisée, langue de pouvoir, majeur ou dominante⁶¹. »

Sortir du placard et affirmer une identité minoritaire permet de construire un discours politique propre. Le retournement du stigmaté, le fait de revendiquer l'insulte, est un déplacement des frontières de la langue et du langage. La personne que l'on insulte de pédé, de gouine ou de queer en contexte anglophone est celle dont l'expression de genre ne correspond pas au système binaire. Celle pour qui « ça se voit » et qui le porte sur son corps. Pour Erving Goffman, le stigmaté est l'écart entre un individu et les attentes normatives. Le stigmaté est avant tout corporel, c'est une marque indélébile sur la peau. La médecine fait se confondre le genre et le corps pour mieux pathologiser l'homosexualité⁶². Les expressions de genre différentes sont une déviance par rapport à la norme. La confusion entre l'orientation sexuelle, l'identité de genre et le sexe permet d'essentialiser les identités et de pathologiser les minorités sexuelles. La médecine donne à la définition de l'homosexuel des attributs corporels :

« L'homosexuel du XIX^e siècle est devenu un personnage : un passé, une histoire et une enfance, un caractère, une forme de vie ; une morphologie aussi, avec une anatomie indiscrette⁶³. »

⁶⁰ No es hasta el siglo XIX cuando el termino se documenta por vez primera usado en el sentido « homosexual » o sodomita ». David Córdoba et al., *Teoría queer, políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, op. cit., p. 166. La citation vient de l'article « *Teoría Rarita* » (*ibid.*, pp. 165-177), où Alfonso Ceballos Muñoz analyse plus particulièrement les changements de sens du mot queer, d'après les travaux d'Eve Kosofsky Sedgwick (*Tendencias*, Londres, Routledge, 1994), de Rictor Norton (*The Myth of the Modern Homosexual. Queer History and the Search for Cultural Unity*, Londres, Cassell, 1997) et Robert Burns (« *“Queer doings” : attitude towards homosexuality in the 19th century Canada* », *Body Politic, Our Image*, n°6, 1976, pp. 4-7).

⁶¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, op. cit., Paris, Éditions de Minuit, 2009 [1980], p. 127.

⁶² Le terme « inverti » désigne à l'époque une inversion des sexes : l'homosexualité est analysée comme une inversion du sexe. L'homme homosexuel se sentirait de sexe féminin, ce qui expliquerait ses attitudes féminines. C'est une pathologie du sexe que la médecine peut soigner. Toutes ces notions et ce vocabulaire, en particulier la référence au sexe comme indice de la construction de l'identité et du désir, sont aujourd'hui complètement dépassés par les militant·es queers.

⁶³ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité T1, la volonté de savoir*, op. cit., p. 59.

Le corps est au centre du langage en particulier médical sur les identités queers, comme le décrit Foucault. Un ensemble de discours stigmatisent les corps queers bien après le XIXe siècle. Le militantisme queer s'attache alors à construire d'autres discours, non plus « le discours » provenant du pouvoir et de la majorité, mais des discours minoritaires, des micro-récits, des savoirs subversifs. Le retournement du stigmaté est le début d'un discours subjectif. Le début de la construction du sujet minoritaire et de sa politisation. C'est le moment où le langage permet de résister aux discours infériorisants. Cette affirmation de soi peut être décrite comme :

« la production d'un discours à la première personne qui ne prend plus pour référence la définition de l'identité homosexuelle imposée depuis les instances légitimes du pouvoir, mais qui articule un discours propre qui se légitime en marge de, ou bien plutôt par opposition à ces instances⁶⁴. »

Il est important de souligner à nouveau ici que la base du militantisme queer consiste en une réappropriation de l'insulte en fierté. C'est un acte de langage, pour visibiliser les identités marginalisées et remettre en cause les normes de l'identité. Le langage est également le point de départ des réflexions de Judith Butler, puisque la performativité des genres telle qu'elle l'expose dans *Trouble dans le genre* s'inspire des actes de langage d'Austin. Judith Butler dans *Ces corps qui comptent* analyse également les « limites discursives du sexe » (puisque'il s'agit-là du sous-titre). Parler d'un sexe discursif suppose que le discours participe à la construction des sexes. Butler s'est également intéressée, dans *Le pouvoir des mots*, à montrer comment le langage peut blesser, mais aussi comment il peut permettre de résister. Butler dit aussi que :

« le discours construit le sujet⁶⁵ ».

Le discours précède donc le sujet. L'ensemble de ses normes excède le sujet. Face à cela, la stratégie queer est un « discours “en retour” »⁶⁶ qui est alors le début d'une construction politique de l'identité. Virginia Woolf réclamait *Une chambre à soi* (1929) comme un espace nécessaire pour développer une écriture valorisant les expériences des femmes, pour pouvoir les représenter dans la littérature autrement qu'à travers le regard masculin. De la même façon, construire des savoirs minoritaires est une nécessité pour établir des identités non normatives. Un langage différent permet de se représenter différemment et de sortir des systèmes normatifs.

Le langage, en tant que capacité d'exprimer la pensée et de communiquer des idées, est constitué d'un assemblage de signes qui peuvent être oraux, graphiques ou encore gestuels. Les

⁶⁴ La producción de un discurso en primera persona, que ya no toma como referencia la definición de la identidad homosexual impuesta desde las instancias legítimas del poder, sino que articula un discurso propio que se legitima al margen de, o más bien por oposición a dichas instancias. David Córdoba et al., *Teoría queer, políticas bolleras, maricas, trans, mestizajes*, op. cit., p. 39.

⁶⁵ Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009 [1993], p. 22. Elle y analyse le sexe en tant que catégorie normative et étudie les discours qui construisent notre approche du sexe et de la différence sexuelle. Nous reviendrons sur son approche du sexe en tant que lieu d'une puissance d'agir.

⁶⁶ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité T1, la volonté de savoir*, op. cit., p. 134.

images possèdent leur langage visuel⁶⁷. La réappropriation du langage y compris visuel permet de construire des représentations qui permettent de désigner les corps minoritaires et de les représenter. Le Grupo de Trabajo Queer de Madrid souligne également cela, en déclarant précisément que :

« nos corps sont des discours⁶⁸ ».

Ces réflexions sont importantes, car la réappropriation du langage est à la base du militantisme queer (pour ce qui est du retournement de l'insulte) et des pratiques artistiques queers (pour ce qui est de la construction des images). Les corps sont le support des discours militants. Les discours en retour et les représentations permettent de penser les pratiques queers. La critique des catégories de l'identité, puisque ces catégories sont restrictives et discriminantes, est au centre des pratiques queers. Il s'agit d'établir :

« un rapport hypercritique à l'identité et aux politiques de l'identité, qu'elles soient homo/hétérosexuelles, nationales, de genre, de classe, de race⁶⁹ ».

Il s'agit donc d'inventer et de visibiliser des pratiques qui déconstruisent les injonctions à correspondre aux identités normatives. Cette visibilisation des corps queers par l'image en tant que langage visuel recoupe plusieurs enjeux :

« déconstruction des catégories de l'identité, analyse de la constitution du corps à la frontière entre matérialité et langage, critique du paradigme normatif hétérosexuel et des dispositifs d'inclusion/exclusion, critique du pouvoir et du biopouvoir sont les axes de réflexion de cette pensée⁷⁰ ».

De nouveaux mots existent pour qualifier les corps et les existences. Élaborer des discours minoritaires est une base qui permet de donner des outils critiques, des outils de résistances. Le corps queer est constitué de discours et de pratiques. Comme le dit Paul B. Preciado :

« le genre est l'effet d'un système de signification englobant modes de production et décodage de signes visuels et textuels politiquement régulés. Le sujet, à la fois producteur et interprète de ces signes, est constamment impliqué dans un processus corporel de signification, de représentation et d'autoreprésentation⁷¹ ».

En réaction, les identités queers et en résistances s'énoncent, infiltrant le langage et les images. De nouveaux termes découlent de la réappropriation de l'insulte pour désigner les identités en

⁶⁷ En histoire des arts, on parle en effet de langage visuel pour décrire les éléments structurels d'une image. Par exemple, en cherchant la similitude avec le réel, la perspective de la Renaissance développe un nouveau langage visuel. Dans un autre domaine, la cartographie est également un langage visuel.

⁶⁸ *Nuestros cuerpos son discursos*. Grupo de Trabajo Queer, *El eje del mal es heterosexual : Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*, op. cit., p. 17.

⁶⁹ Sam Bourcier, « Queer move/ments », *Mouvements*, n° 20, 2002, p. 37.

⁷⁰ Rachele Borghi, « De l'espace genré à l'espace "queerisé". Quelques réflexions sur le concept de performance et sur son usage en géographie », *Espaces et sociétés*, n° 33, juin 2012, p. 112.

⁷¹ Paul B. Preciado, *Testo junkie*, op. cit., p. 98.

résistance. Il en découle également de nouvelles représentations qui résistent à la normalisation des identités.

Quoi ma gueule ? • Le rôle des taxonomies dans les politiques de la visibilité queers

Ces nouvelles dénominations qui apparaissent désignent les identités queers, par exemple les folles, les butch, les *bears*, les *genderfuck*, les *agenres*, entre bien d'autres possibilités. Cette cohorte de mots semble répondre à la remarque d'Eve Kosofsky Sedgwick :

« Il est étonnant de voir combien nous manquons d'outils conceptuels⁷². »

Ces termes sont des outils conceptuels pour échapper au carcan des identités normatives. Le Grupo de Trabajo Queer de Madrid insiste sur l'importance de penser son identité pour la visibilité politiquement. Le GTQ met en relief les liens entre l'infériorisation par l'insulte et l'invention de termes qui découlent de la réappropriation de l'insulte :

« L'impérialisme hétérosexuel et capitaliste a cet effet paradoxal de créer des sujets nécessairement assujettis, de simultanément réprimer et produire des identités, erreurs fictives qui demandent à se nommer pour se dénombrer⁷³. »

Le fait de dénombrer les identités de genre permet d'en éclater la binarité en une myriade de fragments. C'est en ce sens que Judith Butler parle de la prolifération des identités de genre, cette prolifération permettant d'en déstabiliser les normes. Ce raisonnement considère que démultiplier les identités permettra de faire s'effondrer les normes de l'identité. Cela continue d'être inséparable du corps :

« Les mots performatifs trouvent leur force dans leur relation avec un corps⁷⁴. »

Le genre est un outil nécessaire mais trop restrictif pour permettre de penser les identités queers dans leur ensemble. Le dénombrement permet d'éviter une définition hégémonique des identités queers, pour que celles-ci restent des formes ouvertes. Ainsi Jack Halberstam, dès les premières lignes d'introduction de *Female Masculinity*, remet en cause la masculinité hégémonique en introduisant le concept de masculinités féminines. Dans la version espagnole de l'ouvrage, sous le titre *Masculinidad femenina*, le traducteur Javier Sáez⁷⁵ définit en note de bas de page les termes propres aux subcultures gouines : *fem*, *butch*, *tomboy*, par exemple. Plus encore, afin qu'une réappropriation en langue espagnole soit possible, le GTQ dont fait partie le traducteur prend

⁷² Eve Kosofsky Sedgwick, *Épistémologie du placard*, Paris, Amsterdam, 2008 [1990], p. 43.

⁷³ *El imperialismo heterosexual y capitalista produce el efecto paradójico de crear sujetos necesariamente sujetados, de reprimir y producir a la vez identidades, errores ficticios que requieren nombrarse para denominarse*. Grupo de Trabajo Queer, *El eje del mal es heterosexual : Figuras, movimientos y prácticas feministas queer*, op. cit., p. 17.

⁷⁴ David Vercauteren, *Micropolitiques des groupes*, Lyon, Éditions HB, 2007, p. 60.

⁷⁵ Javier Sáez, en plus d'être professeur de sociologie notamment à l'université Complutense de Madrid, est un activiste et théoricien queer espagnol. Il est notamment directeur de la revue en ligne *Hartzza* (cf. Javier Sáez [dir.], *Hartzza* [revue en ligne], 2006 [consultée le 21/02/2017]. URL : <http://www.hartzza.com/>) et a fait partie des premiers groupes queers en Espagne comme La Radical Gai.

soin d'ajouter un « glossaire gouine hispano-américain⁷⁶ ». Le livre est en lui-même une analyse du discours sur les masculinités féminines et notamment les discours visuels (cinéma, performance drag king). Jack Halberstam, reprenant la formule d'Eve Kosofsky Sedgwick, parle de « *nonce taxonomies*⁷⁷ ». Cette formulation désigne les termes inventés et utilisés par les queers pour se qualifier. Il s'agit de se constituer comme sujet et de résister à l'enfermement des identités. Le site internet *Wet Archive* en parle en ces termes :

« Les injures et les images stigmatisantes peuvent être réappropriées et retravaillées. L'expression "nonce taxonomies", introduite par la théoricienne queer Eve Kosofsky Sedgwick, décrit et performe ce double acte consistant à occuper des noms et des images limitatives et nuisibles, tout en déployant stratégiquement le pouvoir de classification des images créées. Le terme *nonce* fait référence à quelque chose qui a été dit ou fait pour un but particulier ou à une certaine occasion, mais il s'agit également d'un ancien terme argotique pour désigner un déviant sexuel. En faisant recirculer une image-nom ayant le pouvoir de blesser, la phrase désigne les pratiques quotidiennes par lesquelles nous inventons à partir de ce qui nous marque, pour faire place à des manières d'être et de faire qui dépassent la classification binaire⁷⁸. »

Paul B. Preciado parle de son côté de « multitudes queer⁷⁹ ». Pour Preciado, il s'agit alors moins d'évoquer des termes particuliers que de désigner la prolifération et la force de contestation des identités queers. En employant le concept de multitude, Preciado inscrit les identités queers dans un héritage politique. La multitude insiste sur la force politique que représente l'ensemble des singularités et permet de ne pas figer les identités. Plus qu'un simple dénombrement de taxonomies, la multitude queer de Preciado agence les identités queers comme un corps politique pluriel, opposé au peuple indivis. Le concept de multitudes queer permet de se des-identifier des modèles circulant dans nos sociétés, au profit d'identifications stratégiques. Paul B. Preciado définit cela comme étant la politique des anormaux. « Anormaux » désigne premièrement les identités non hétéronormées, ne répondant pas aux normes sexuelles et de genre. Ce terme chez Preciado désigne plus généralement les identités qui proposent des

⁷⁶ *Glosario bollero hispanoamericano*. In Jack Halberstam, *Masculinidad femenina*, Madrid, Egales, 2008, p. 323. Le glossaire reprend effectivement des termes d'Espagne et d'Amérique latine, ne se résumant donc pas au territoire espagnol.

⁷⁷ Jack Halberstam, *Female Masculinity*, *op. cit.*, p. 8.

⁷⁸ *Words of injury and stigmatizing images can be appropriated and reworked. The phrase "nonce taxonomies," introduced by queer theorist Eve Kosofsky Sedgwick, both describes and performs this double act of occupying names and images that limit and harm while also deploying the strategic image-making power of classification. While the term nonce refers to something said or done for a particular purpose or on a certain occasion, it is also an old slang term for a sexual deviant. In recirculating an image-name with the power to wound, the phrase names the everyday ways in which we invent with what marks us to make room for ways of being and doing that exceed binary classification.* River Bullock, Jill Casid, Jessica Cooley et Lex Lancaster, « *Nonce Taxonomies, Bodies and Acts beyond Name* » [page internet, 2015. Consultée le 13/09/2018], *Wet Archive* [site internet, 2015], URL : <https://wetarchive.wordpress.com/28-2/nonce-taxonomies/>. *Wet Archive* était une exposition sur les pratiques photographiques qui se référait entre autres à l'épistémologie du placard de Sedgwick et qui s'est tenue du 24 janvier au 5 avril 2015, au Chazen Museum of Art à Madison, Wisconsin, États-Unis.

⁷⁹ Paul B. Preciado, « Multitudes queer. Notes pour une politique des "anormaux" », *Multitudes*, n° 12, 2003, pp. 17-25.

alternatives aux injonctions normatives de l'identité. Nous pouvons énumérer les gouines, les pédés, les trans*, les travailleur·ses du sexe, les queer people of color, les sorcières, les punks, les queens, les kings, comme faisant partie de ce qu'il appelle « multitudes queer ». Si Preciado lui-même continue d'utiliser le terme (nous le retrouvons notamment dans la préface de *Transfeminismos* en 2013 : « Ils disent identité. Nous disons multitude⁸⁰ »), il aura pointé du doigt les limites de cette formule. Preciado explique que le terme de multitude, comme celui de queer, s'est vu trop institutionnalisé pour contenir l'ensemble des savoirs situés liés aux genres, corps et sexualités. Il précise que pour échapper à l'institutionnalisation (et derrière elle, à la renormalisation des identités) :

« il est nécessaire de maintenir la fragmentation de l'énonciation en devenir⁸¹ ».

C'est cette fragmentation qui est intéressante dans les taxonomies, qui doivent être utilisées stratégiquement pour maintenir cette fragmentation, cette prolifération des sujets et leur politisation. Le dénombrement des identités est une réponse à l'hégémonie hétéropatriarcale. La revendication de ces taxonomies et leur visibilité sont des outils politiques certains. Les répercussions de cette visibilité des identités se constatent notamment sur Facebook : depuis 2014, ce réseau social propose à ses utilisateurs un choix entre 52 nuances de genre. Sam Bourcier en propose une définition. Le fait de retrouver une liste de termes issus du militantisme queer sur un réseau social d'une telle ampleur questionne. Facebook en effet est critiquable, notamment en ce qui concerne l'exploitation des données personnelles à des fins commerciales et la surveillance des individus. De plus, Facebook occupe une position de pouvoir, position depuis laquelle il assimile et normalise ce qui était à la base une réaction politique queer et une production de contre-catégories (les taxonomies queers s'opposent à la classification médicale et aux insultes normalisatrices). Retrouver les taxonomies queers sur un tel site interroge sur les risques d'institutionnalisation, de normalisation et de dépolitisation qui peuvent en découler. Retenons malgré cela, à propos de la liste des 52 nuances de genre, que :

« si elle n'est pas parfaite, elle a le mérite d'être cumulative et de faire sauter le modèle de la différence sexuelle au profit d'un panorama revu et abondé par les cultures et la pensée queer⁸² ».

Les taxonomies sont toujours d'actualité au sein du militantisme queer. En Espagne, c'est le concept de transfémisme qui est développé en alternative au mot « queer », mais en lien avec celui-ci. Le livre *Transfeminismos : Epistemes, fricciones y flujos*⁸³ (titre que l'on peut traduire par

⁸⁰ *Dicen identidad. Decimos multitud.* Paul B. Preciado, in Miriam Solá et Elena Urko, *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos*, Tafalla (Espagne), Txalaparta, 2013, p. 10.

⁸¹ Paul B Preciado, « Savoirs_vampires@war », *Multitudes*, n° 20, 2005, p. 153.

⁸² Sam Bourcier, « Le dictionnaire des 52 nuances de genre de Facebook » [article en ligne, 17/02/2014, consulté le 18/02/2015], *Slate* [revue en ligne, 2008], URL : <http://www.slate.fr/culture/83605/52-genre-Facebook-definition>].

⁸³ Cf. Miriam Solá et Elena Urko, *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos*, *op. cit.* Non traduit. Coordonné par Miriam Solá et Elena Urko, on y trouve (quelle coïncidence) des textes du collectif O.R.G.I.A. Nous reviendrons ailleurs sur le concept de transfémisme.

« Transféminismes : épistémès, frictions et flux ») propose de théoriser le transféminisme en tant qu'outil politique, sans tomber dans une définition fermée. Le livre est :

« une anthologie de textes pour nous rapprocher de ce que pourraient être les bases d'un mouvement. En ce sens, le livre émerge d'une contradiction [...], l'impossibilité d'une théorie achevée sur le transféminisme et la possibilité affirmative de sa politique⁸⁴ ».

Il s'agit de résister à la pression définitionnelle tout en se constituant en tant que force politique. Pour éviter le travers des définitions fermées, cet ouvrage ne contient pas de glossaire (contrairement à la traduction de *Female Masculinity*). On y trouve en revanche une « ligne du temps » réalisée par Diego Genderhacker⁸⁵. Elle permet de connecter le concept de transféminisme avec d'autres branches du militantisme queer, comme les revendications trans* ou le post-porn. La couverture⁸⁶ de l'ouvrage évoque les taxonomies queers. Il y figure des Playmobil subvertis de façon à ce qu'ils représentent des féminités hors-normes : punk, gothique, gouine, trans*, drag kings. Même si leur nombre n'est que de cinq, leur échelonnement en profondeur sur trois niveaux suggère une démultiplication allant au-delà de ce qui est figuré sur la couverture. Les taxonomies ne sont pas que des mots, elles sont aussi des représentations et elles se retrouvent dans les pratiques artistiques par le biais de nombreux portraits qui participent à la visibilité politique des identités. Par exemple, Lucas Platero, dans son livre non traduit *Lesbianas, discursos y representaciones* (« Lesbiennes, discours et représentations »), mène une réflexion sur la multiplicité des sujets lesbiens et les discours qui les traversent⁸⁷. La couverture du livre⁸⁸ représente seize vignettes, dans lesquelles sont esquissés des visages dessinés par de simples traits noirs sans ombres ni reliefs. Ces vignettes évoquent les photomatons. Sous chaque vignette se trouve une étiquette avec une insulte désignant les lesbiennes. Les visages ne présentent pas de traits caractéristiques. L'absence de regard et d'expression empêche de considérer ces dessins comme de véritables portraits, tandis que l'étiquette résume leur identité à une sexualité. C'est un contraste ironique, entre un visage invisibilisé et une vignette surexposant la dimension sexuelle de l'identité. Les mots sont des insultes qui désignent les différentes lesbiennes. C'est là encore un exercice taxonomique. En français, ces désignations seraient : gouine, tribade, saphique, perverse, hommasse, pécheresse, camionneuse, goudou, invertie, garçon manqué, frotteuse, mauvaise, virago. La dernière vignette représente un visage plus neutre accompagné de points de suspension

⁸⁴ *Una antología de textos para acercarnos a lo que podrían ser las bases de un movimiento. Y en este sentido, ese libro emerge de una contradicción [...], la imposibilidad de una teoría acabada sobre el transfeminismo y la posibilidad afirmativa de su política. Ibid., p. 15.*

⁸⁵ Ana Marchante Huesos aka Diego Marchante aka Diego Genderhacker est un artiste et militant trans*. Il est titulaire d'un doctorat sur l'histoire des luttes queers en Espagne, intitulé *Transbutch. Luchas fronterizas de género entre el arte y la política*, sous la direction de María Lopez Ruido. Estudios avanzados en producciones artísticas – diseño e imagen, université de Barcelone, soutenue le 5 février 2016. Il est également proche de la scène post-porn.

⁸⁶ Esteban Montorio, *Sans titre (Transfeminismos)*, 2013. Volume II, figure 5.

⁸⁷ « Qui sont les lesbiennes ? Que disent les lesbiennes d'elles-mêmes et que disent les autres sur elles ? ». *¿Quiénes son las lesbianas? ¿Qué dicen las lesbianas sobre sí mismas y qué dicen los demás sobre ellas?* Lucas Platero (dir.), *Lesbianas, discursos y representaciones*, Madrid, Melusina, 2008, p. 19.

⁸⁸ Collectif O.R.G.I.A., *Sans titre (Lesbianas, discursos y representaciones)*, 2008. Volume II, figure 6.

sur son étiquette. Cela sous-entend que la liste est non-exhaustive et demande à être continuée. Ces insultes sont une illustration du retournement du stigmate et de la diversité des identités et des sous-cultures au sein de la catégorie « lesbienne » provenant du groupe dominant. L'illustration est réalisée par le collectif queer espagnol O.R.G.I.A.⁸⁹

Dans cet ouvrage, Angie Simonis Sanpedro développe la notion de « contre-stéréotype⁹⁰ », une notion qui prend pour point de départ la réappropriation de l'insulte et du stigmate et qui est à rapprocher des taxonomies. Elle constate que l'exclusion des minorités passe entre autres par une stéréotypie en provenance du groupe dominant. Halberstam établit un constat similaire dans *Female Masculinity*, en démontrant la façon dont les arts filmiques et la littérature ont en particulier développé des images discriminantes de « la lesbienne », dont le stéréotype est un personnage masculin, violent et généralement mauvais. Angie Simonis Sanpedro relève que la stratégie de résistance à ces stéréotypes discriminants est celle du contre-stéréotype. Il s'agit, face à un stéréotype discriminant, de lancer un autre stéréotype positif et valorisant. Ce nouveau stéréotype est construit par le groupe discriminé. Le contre-stéréotype est une manière de se réapproprier son identité. Toujours selon Simonis Sanpedro, les contre-stéréotypes ont l'avantage d'être un moule plus malléable. Ils permettent la déconstruction du premier stéréotype par la construction d'un second, acceptant des transformations à venir. Les limites de cette idée sont à souligner : nous ne cessons pas d'être en prise avec les stéréotypes, même déconstruits. Le stéréotype est une caricature de la réalité. Il faut se demander jusqu'à quel point un stéréotype, même valorisant, est capable ou non de politiser avec justesse une identité. Le risque avec l'aspect caricatural des contre-stéréotypes est de voir à nouveau se former des identités normatives. Malgré les risques que cette stratégie comporte, elle est de fait pratiquée par les groupes queers et ce type de représentation semble demeurer nécessaire à la revendication politique du sujet. Les contre-stéréotypes font partie des représentations queers et ont le mérite d'être un outil militant. Il s'agit de créer de nouveaux modèles ayant pour but d'ouvrir les identités de genre. C'est un moyen de se nommer et de se représenter par la création d'un répertoire d'images auxquelles s'identifier.

Ainsi se nommer et se représenter sont des stratégies de résistance, qui permettent au sujet de se constituer politiquement. La variété des sujets queers montre bien les possibilités d'altération des normes de genre. L'exemple des articles en ligne du collectif Barbi(e)turix⁹¹, qui donnèrent lieu en 2013 à un livre papier intitulé *Lesbiennes dans tous leurs états*⁹², permet de concrétiser ces propos. Différentes identités « types » y sont décrites et numérotées, sous le titre de « Typologie # » suivi du numéro et d'une dénomination. Par exemple « Typologie # 7 : La militante ». Les habitudes culturelles, les comportements, les caractères de chaque « type » de lesbienne y sont

⁸⁹ O.R.G.I.A est l'acronyme de *Organización Reversible de Géneros Intermedios y Artísticos* (Organisation Réversible de Genres Intermédiaires et Artistiques). Ce collectif actif à Valence (Espagne) depuis 2001 est un collectif artistique explorant les questions de genres, sexes et sexualités.

⁹⁰ Angie Simonis Sanpedro, in Lucas Platero (dir.), *Lesbianas, discursos y representaciones*, op. cit., p. 237.

⁹¹ Barbi(e)turix est un collectif parisien créé en 2004 dont les actions portent sur les cultures lesbiennes : articles internet, fanzines et soirées. BBX, *Barbi(e)turix* [site internet], 2008 [consulté le 06/06/2018], URL : <http://www.barbieturix.com/>.

⁹² Barbi(e)turix, *Lesbiennes dans tous leurs états*, Paris, Des ailes sur un tracteur, 2013.

décrits sur un ton humoristique. Chaque portrait est introduit par la phrase : « Aujourd'hui découvrons le profil type de... ». Il s'agit bien d'un exercice de catégorisation et de définition d'identités non hétéronormées. Cet exercice a le mérite de décliner différentes identités possibles et de rendre visible la pluralité des réalités qui existent derrière le terme « lesbienne ». C'est le regard hétéronormé porté sur l'identité lesbienne qui est contesté. Par ailleurs, le ton employé est ironique et caricatural. C'est un moyen d'introduire une distanciation qui permet au sujet de se penser et s'autoreprésenter. Ces représentations sont des résistances, des contre-discours.

Il est intéressant de mettre en parallèle l'exercice de typologie et « l'étude du vivant », qui rappelle les cours de sciences et vie de la terre ou le cabinet de curiosité : les insectes sont comme ceci, les mammifères comme cela et les lesbiennes ainsi. Barbi(e)turix n'a peut-être pas consciemment fait ce parallèle. Néanmoins, il ressort de la comparaison une certaine ironie. Jouer ainsi avec les étiquettes et les cases permet d'ironiser sur la classification du vivant par les biologistes, des populations par les ethnographes et les sociologues, et sur la classification des maladies par la médecine. Ces méthodes de classification s'appuient sur des méthodes « scientifiques » pour naturaliser et essentialiser les différences, ce qui a pour répercussion la pathologisation des identités homosexuelles et trans*. L'humour utilisé par Barbi(e)turix est également un moyen d'introduire un peu de la distanciation nécessaire au sujet pour se penser, se nommer et se représenter. C'est une autocritique des normes internes aux identités lesbiennes. Jérémy Patinier dans un article intitulé « Typologie de la drag queen⁹³ » s'est prêté à un exercice équivalent concernant cette fois les déclinaisons possibles de la drag queen. L'article papier est complété par sa publication en ligne, où des vidéos illustrent son propos. Nous retrouvons ici un lien avec le discours visuel. L'exercice taxonomique se fait à la fois théoriquement à l'écrit et par des pratiques de représentation. En l'occurrence, les vidéos associées au texte permettent de faire le lien avec la performance artistique.

Les limites de ces exemples sont à souligner. L'exercice taxonomique reste valide politiquement, car il permet la visibilisation d'identités non hégémoniques. Il est, de fait, régulièrement pratiqué par les militant·es queers. Ce raisonnement suppose que plus les identités seront nommées et nombreuses, plus elles seront détaillées, diversifiées, stéréotypées, représentées, et plus les normes se dilueront. En quelque sorte, la démultiplication des typologies entraînera la dilution des normes. Cependant, les taxonomies ne sont pas nécessairement critiques face à la normalisation des identités. L'exercice de Barbi(e)turix permet la construction d'un corpus d'identités permettant de fluidifier l'image normative et négative de « la lesbienne ». Il ne s'articule en revanche ni avec une analyse des rapports de pouvoir ni avec une déconstruction du fonctionnement normatif des identités. C'est là la limite des exercices taxonomiques. Nous pouvons également nous demander jusqu'à quel point Halberstam, en développant ses taxonomies, cherche à subvertir la méthodologie scientifique classique et jusqu'à quel point il cherche à inscrire son travail dans une légitimité scientifique en reprenant pour son compte ces

⁹³ Jérémy Patinier, « Typologie de la drag queen », *Miroir/Miroirs la revue des corps contemporains*, n° 2, 2014, pp. 81-85.

méthodes et en les appliquant aux identités queers⁹⁴. Relevons également que dans cette « prolifération postmoderne des identités queer⁹⁵ », le corps reste relativement absent. Les discours ont pourtant des effets sur les corps (cela renvoie de nouveau à Judith Butler). Questionnant cette absence du corps, Sam Bourcier a intitulé l'un de ses chapitres :

« le trouble avec “le genre”... Qui loupe le corps⁹⁶ ».

L'identité se pense avec le corps et inversement. Le corps est d'une grande importance dans les politiques queers. Les représentations, avant de figurer des identités ou des pratiques, figurent des corps. Les corps sont représentés dans toute leur masse, leur forme, leur présence. Le corps est porteur de gestes et de sens. C'est un corps en actes et en discours. Jérémy Patinier crée ainsi *Miroir/Miroirs*, une revue qu'il sous-titre « revue des corps contemporains ». Soulignons déjà l'importance de la notion de « corps contemporains », ce à quoi il ajoute :

« ces corps qui sont aussi des identités, des subjectivités⁹⁷ ».

Mettre le corps au premier plan permet de développer l'idée que l'identité queer n'est pas tant un « qui », mais un « quoi », un agissement. J'agis, donc je suis et je suis un corps, pourrait-on dire, en rupture avec le sujet cartésien. Placer le corps et l'agir au centre permet une analyse des images non plus seulement en termes de représentation du genre, mais aussi en termes de performativité des corps (et il s'agit bien de force performative du corps, non du genre). L'art corporel propose une approche non définitionnelle du corps, où celui-ci est un outil de création et d'expression. L'art corporel permet à l'artiste d'utiliser son corps comme matériau et support de l'œuvre. Le corps ne trouve pas de définition fixe dans ce domaine, car les frontières en sont souples : s'il possède une base de chair, le corps en art peut inclure des discours ou des objets notamment des prothèses. Plus qu'un objet ou une entité, le corps est un vecteur (d'identité, d'action, de discours, du genre, de la sexualité). Il peut également être utilisé comme un outil de subversion. Cette importance du corps permet de comprendre l'utilité des représentations dans les subversions performatives des genres. C'est avec cette importance des corps et de l'agir que l'on peut se décentrer de « l'identité à tout prix » et proposer une perception des pratiques queers en tant que principe d'opposition, en tant que résistance aux injonctions normatives :

« L'identité (homo)sexuelle peut désormais se constituer non en substance mais de manière oppositionnelle, non pas à partir de ce qu'elle est mais en tenant compte d'où elle est, ainsi que de la manière dont elle opère. Ceux qui occupent sciemment un tel lieu marginal, qui

⁹⁴ *Female Masculinity* se divise en plusieurs chapitres dédiés à l'étude et la classification d'identités lesbiennes ou queer. La classification se fait en fonction d'un spectre de masculinité (androgyn, butch, stone butch...). L'ouvrage a le mérite de visibiliser des subcultures lesbiennes et d'analyser leur dévalorisation et pathologisation systématique dans les productions culturelles (film, livres). Mais il y aurait pu y avoir un regard plus critique sur la méthodologie employée et l'objectification associée à ces méthodologies.

⁹⁵ *Postmodern proliferation of queer identities*. Jack Halberstam, *Female Masculinity*, op. cit., p. 146.

⁹⁶ Sam Bourcier, *Queer Zones 3, identités, cultures, politiques*, op. cit., p. 217.

⁹⁷ Jérémy Patinier, « Préambule. Les corps contemporains », *Miroir/Miroirs la revue des corps contemporains*, n° 2, 2014, p. 7.

assument une identité dé-essentialisée et de pure position sont à proprement parler queers et non gays⁹⁸. »

Ainsi les politiques queers et l'art corporel partagent au moins un point commun, celui de proposer un corps agissant, de l'envisager comme un outil de luttes et de création.

De l'insulte comme acte de langage, nous continuons de glisser vers le corps en actes et les représentations artistiques. Ces notions sont utilisées pour décrire la danse contemporaine. Gina Pane développe dans ses performances un langage corporel et pense les objets issus de ses performances comme des pièces qui perdureront dans le temps et qui fonctionnent comme un langage :

« Gina Pane imagine des objets visuels dotés d'une valeur autonome, dont la "grammaire" visuelle fut pensée⁹⁹. »

D'autres artistes envisagent également un vocabulaire de gestes, postures, positions, mouvements. Là encore, cela permet de s'intéresser aux discours élaborés par les représentations corporelles. Ces remarques s'appliquent à la performance artistique. Ce n'est alors pas une coïncidence que de trouver sur le site d'Eisa Jocson la phrase :

« *Macho dancing*, avec son vocabulaire de geste spécifique et sa présence physique¹⁰⁰. »

*Macho Dancer*¹⁰¹ est une œuvre chorégraphique réalisée en avril 2013 par Eisa Jocson, danseuse et chorégraphe philippine. *Macho Dancer* a été présenté en 2015 au festival Explicit¹⁰². Pour cette danse de 45 minutes environ, Eisa Jocson explore le Macho Dancing, une danse exclusivement masculine. Le Macho Dancing est un phénomène particulier aux night-clubs philippins, c'est une danse sensuelle et excitative réalisée par des hommes pour des hommes, quoiqu'une partie du public soit parfois féminin. En tant que femme interprétant un rôle de macho, la danseuse interprète un rôle social plus puissant, c'est une prise de pouvoir par les gestes et accessoires. Dans le même temps, le macho en question est dans la position marginale d'un danseur gay, ce qui court-circuite la prise de pouvoir. Le genre est bien masculin, incarné par une danseuse au corps androgyne : Eisa Jocson n'a pas beaucoup de hanches, pas beaucoup de poitrine et des muscles très nets. Elle a en outre travaillé son corps pour que, à l'occasion de cette performance,

⁹⁸ David Halperin, *Saint = Foucault, Towards a Gay Hagiography*, trad. fr. de Sam Bourcier in *Queer Zones, politique des identités sexuelles et des savoirs*, op. cit., p. 137.

⁹⁹ Anne Tronche, in Janig Bégoc, Nathalie Boulouch et Elvan Zabunyan, *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 10.

¹⁰⁰ *Macho Dancing, with its specific movement vocabulary and physicality*. Eisa Jocson, *Eisa Jocson* [site internet], 2013 [consulté le 29 mai 2015], URL : <https://eisajocson.wordpress.com>.

¹⁰¹ Eisa Jockson, *Macho Dancer* (photographies issues de performance), 2013. Volume II, figures 7a et 7b.

¹⁰² Festival d'expressions plurielles du sexuel, organisé par la compagnie française À contre poil du sens du 22 au 24 mai 2015, pour le centre dramatique national de Montpellier Humain trop Humain, dirigé par Rodrigo Garcia. La programmation traitait les représentations du sexuel dans les *porn studies*, le post-porn, les contre-cultures sexuelles. Cf. Compagnie À contre poil du sens, *Explicit, festival d'expressions plurielles du sexuel* [site internet], 2015 [consulté le 25 février 2017], URL : <http://festival-explicit.fr/wpexplicit/porn-box/>.

des caractéristiques plus masculines ressortent¹⁰³. Mais le « macho » ne peut affirmer la puissance qu'il cherche à incarner. Les musiques qui accompagnent la performance vont dans ce sens, *Total Eclipse of the Heart* de Bonnie Tyler n'est pas la plus virile des chansons et elle côtoie cependant un morceau du groupe Metallica. Le Macho Man échappe aux attentes de la masculinité virile, d'autant qu'elle est portée par une femme. Ce n'est guère plus viril que le Macho Man des Village People. Ce qui est intéressant est alors la façon dont se construit cette Macho Danse.

Une exposition autour de cette performance a eu lieu au Vargas Museum à Diliman (Philippines), du 17 février au 8 mars 2014. Eisa Jocson y exposait tant ses recherches sur le Macho Dancing, recherches restituées sur son site internet, que les croquis et accessoires de sa performance. Le cahier de notes, *Basic Macho Dance Manual*¹⁰⁴, était exposé page par page. Les croquis réalisés représentent les poses de la Macho Dance et esquissent le vocabulaire qui est développé dans la danse : le corps est déployé pour prendre de la place, elle porte des bottes fétichistes et viriles, sa poitrine dénudée se juxtapose à un caleçon moulant dans lequel se dessine un pénis conséquent. Les jambes sont écartées, les bottes claquent bruyamment sur le sol, elle roule des épaules, mâche exagérément un chewing-gum tout au long de la représentation. Dans le même temps, le côté surjoué de cette masculinité renvoie à une pratique marginale et pédé, tout comme la sensualité de certains autres mouvements : roulements de bassin, figuration au sol de positions sexuelles dans une attitude passive. On retrouve sur la couverture de son manuel de danse cette mise en abîme, d'une femme interprétant un pédé dansant une virilité non conforme : sur les croquis, les muscles disproportionnés rappellent l'esthétique des superhéros de comics américains, esthétique incarnant une certaine idée de la virilité occidentale. Les cheveux noirs et longs et le visage fin rappellent en revanche le genre assigné de l'artiste par-delà la virilité du genre. Le visage, particulièrement la noirceur des cheveux dessinés d'un trait rappelant les mangas, semble être un rappel des origines de l'artiste, en opposition au canon occidental du macho. Enfin, dans le dessin des muscles et des os à la façon d'une planche anatomique, dans le doublement du corps et particulièrement des bras et de leur position, on peut y voir une référence ironique à l'homme de Vitruve. Les canons de la renaissance présentaient alors une masculinité bien différente de l'actuelle : en témoignent la surabondance de muscles dans les œuvres de Michel-Ange (artiste qui, au XXe siècle, sera utilisé pour construire une esthétique gay) ou les nombreuses figurations d'hommes en contrapposto. Enfin, soulignons que sur les dessins d'Eisa Jocson, le corps et le genre restent interdépendants, puisque c'est précisément le genre joué (le macho) qui est représenté dans toute sa corporéité tandis que le corps de l'artiste apparaît dans un non-genre figuré par de simples traits. C'est, pour en revenir, ce vocabulaire décliné dans le manuel qui est ensuite performé sur scène par l'artiste.

¹⁰³ Cf. Clare Croft, *Queer Dance*, New York, Oxford University Press, 2017, p. 17. Clare Croft y analyse également la façon dont cette œuvre déconstruit le regard à la fois homosexuel et hétérosexuel, masculin et féminin, qui est posé sur son corps.

¹⁰⁴ Eisa Jocson, *Basic Macho Dance Manual*, 2014, propriété de l'artiste. Volume II, figure 8.

Parle à mon cul, ma tête est malade • Quelques réflexions sur les liens entre théorie et pratiques queers

Pour finir cette première approche autour de l'insulte, du langage et des représentations, nous pouvons nous interroger sur l'emploi actuel du mot « queer » lui-même et sur les liens et les écarts entre la théorie et le militantisme. Aux yeux de Paco Vidarte, docteur en philosophie et études queers, aucune institution ne peut être queer. Selon lui, c'est un jeu pour l'élite universitaire, sans considération pour les pratiques quotidiennes et militantes. Il dit également que :

« le queer est l'antithèse de l'université, le non-universalisable¹⁰⁵ ».

L'université neutraliserait la force du militantisme queer, sa valeur subversive, tentant d'en faire un objet stable. Pourtant, les queers se trouvent aussi dans l'institution. La marge queer ne se résume pas à la périphérie. Les réflexions de Paco Vidarte problématisent l'enjeu de la théorie queer à l'université. Celle-ci est en effet l'inverse d'un savoir universitaire stable et établi. Paul B. Preciado réalise aussi qu'au fur et à mesure qu'il s'internationalise, le mot perd de sa force et génère :

« toute une série de discours normalisants aussi bien médiatiques (pinkinisation des identités) qu'académiques qui vont s'annexer l'épithète queer pour le prendre dans leurs propres effets de savoir-pouvoir¹⁰⁶ ».

La force d'action de la théorie queer se trouve alors anesthésiée. De son côté Sam Bourcier, dans *Queer Zone 3*, déplore plutôt le blocage français envers les études culturelles et plus encore envers la théorie queer. Des considérations applicables à l'histoire des arts, qui a du mal à perdre sa vision universalisante et dépolitisée. La forme changeante du militantisme queer le rend compliqué à définir. Aussi :

« il y a plus à gagner en abordant le terme “queer” au travers de la chaîne de réappropriations qu'il suscite plutôt que par le biais définitionnel¹⁰⁷ ».

En disant cela, Sam Bourcier pense avant tout à l'épistémologie des savoirs queers, aux problèmes de traduction et d'identification. En effet, si la réappropriation de l'insulte « queer » est à la base de ce militantisme et si la théorie queer explore bien ce principe d'opposition et de critique des normes, les personnes militantes elles-mêmes sont souvent plus réticentes à se définir comme telles. Le militantisme queer apparaît comme une sortie des impasses féministes, ou comme une opposition à certains de ses aspects. De la même façon, pour l'artiste David Trullo se définir comme queer est une sortie de l'hégémonie normative des politiques LGBT :

« Le mot queer me plaît parce qu'il vaut mieux se définir comme queer que comme gay [...] Mon travail possède une dimension sexuelle qui a beaucoup en commun avec les gays, mais

¹⁰⁵ *Lo queer es la antitesis de la universidad, lo no universalizable*. David Córdoba et al., *Teoría queer, políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, op. cit., p. 77.

¹⁰⁶ Paul B. Preciado, « Savoirs_vampires@war », op. cit., p. 153.

¹⁰⁷ Sam Bourcier, *Queer Zones, politique des identités sexuelles et des savoirs*, op. cit., p. 151.

le queer est plus ample. Ce qui me plaît c'est qu'il n'y a pas besoin d'être gay pour être queer¹⁰⁸. »

Plus que d'identités queers, on peut parler de positionnements queers. David Trullo différencie ici l'identité queer de l'homosexualité. En effet, les identités queers pensent les pratiques sexuelles et leur fluidité plutôt qu'une orientation sexuelle. L'orientation sexuelle se résume souvent à une binarité homo/hétéro empêchant de penser d'autres sexualités (par exemple la pansexualité) et résumant l'identité sexuelle à une préférence génitale plutôt que de penser les pratiques et de les politiser. Cette idée apparaît dans les œuvres de David Trullo, qui questionne la binarité de la sexualité au travers de corps au genre non conforme.

David Trullo n'est pas un spécialiste de la théorie queer, mais il en a tout de même les bases. La connaissance de la théorie apparaît importante pour les militant·es et la rupture dont parle Paco Vidarte n'est pas si évidente. Pour le collectif français Djendeur Terroristas, dont une partie des militant·es sont des universitaires, c'est assez clair :

« Dans le collectif, on est plusieurs, avec des individualités différentes. Certaines évidemment sont très portées sur ces questions du cadre théorique, mais pas toutes [...] – on fait beaucoup de références quand même¹⁰⁹. »

Qu'on l'adopte ou non, le terme « queer » fait débat. Le collectif MartinE, que nous avons créé en 2014 à Montpellier, se présente comme queer et féministe et nous avons passé de longues heures à définir et à débattre de ce que signifiait pour nous « queer ». Ce collectif se présente comme queer, alors qu'en 2009 sur cette même ville le collectif Pink Freak'X se revendiquait du militantisme TransGouinePédé et ne se reconnaissait pas dans ce terme. La variété des emplois du mot « queer », Lucien Fradin du collectif XXY en a bien conscience :

« On dit qu'on travaille sur l'identité, notamment sur l'identité de genre. On n'a jamais dit "queer", après on est deux gouines et deux pédés, mais on a tendance plus à placer "LGBT et féministes" que queer pour l'instant. C'est aussi parce que j'ai ce sentiment que le mot "queer" en France est utilisé de manières tellement différentes par plein de gens différents, entre Émilie Jovet et Bourcier, que c'est de savoir comment tu te situes et quelle place tu prends là-dedans qui n'est vraiment pas claire en fait¹¹⁰. »

¹⁰⁸ Entretien réalisé avec David Trullo, Madrid, 17 avril 2015. Volume II, Volume II, annexe I. David Trullo est un artiste espagnol multimédia qui se définit comme queer. Il explore les identités sexuelles et de genre, notamment en revisitant l'iconographie classique de l'histoire des arts. On peut voir la biographie détaillée de son parcours et de ses expositions ici : David Trullo, « CV » [page internet, 2006, consultée le 23/02/2017], *David Trullo Artworks* [site internet, 2005], URL : <http://www.davidtrullo.com/cv.html>.

¹⁰⁹ Entretien réalisé avec le collectif Djendeur Terroristas, Paris, 16 novembre 2014. Volume II, annexe II. Actif en 2014 et 2015, il s'agissait d'un collectif queer non mixte dont les militantes interrogeaient les liens entre les normes et les rapports de domination notamment dans la représentation.

¹¹⁰ Entretien réalisé avec Lucien Fradin du collectif XXY, Lille, 25 septembre 2014. Volume II, annexe III. Lucien Fradin a milité auprès du collectif Lillois UrbanPorn avant de rejoindre la plateforme artistique XXY, active de 2012 à fin 2017. Plateforme artistique professionnelle de spectacle vivant, le collectif XXY questionne à travers ses spectacles, performances, ou actions pédagogiques, les notions de norme et de genre à travers une approche interdisciplinaire pour révéler une intimité individuelle et subjective.

Lucien Fradin a découvert la théorie queer par des recherches personnelles. Il a ensuite développé des pratiques artistiques qui incluent ses réflexions sur le militantisme et les identités queers. La citation ci-dessus montre que la polysémie du mot rend l'identification difficile tant le terme recouvre des pratiques différentes et des sens différents. Si l'identification personnelle à une identité queer semble complexe, il n'en va pas de même des pratiques, qui sont beaucoup plus clairement qualifiées comme queers par les militant-es. Ainsi en contexte espagnol, on trouve une même difficulté à s'identifier au terme queer, mais les personnes rencontrées s'accordent à dire que leur militantisme fait partie de ce qui est désigné comme du militantisme queer. À Madrid, l'Asamblea Transmaricabollo de Sol¹¹¹ (littéralement, l'assemblée transpédégouine de la place Sol) est née du mouvement des Indignés du 15 mai 2011. Un fort ancrage politique d'extrême gauche, pour une assemblée qui se revendique donc, comme son nom l'indique, du militantisme transpédégouine. Leurs actions accordent une grande importance aux croisements des luttes, ils marchent aux côtés des travailleur-ses du sexe, des sans-papiers et des sans domicile fixe, comme de l'ensemble des précaires de manière plus générale. S'ils se disent transpédégouines, c'est en opposition de nouveau à l'hégémonie et l'homogénéisation d'une partie du mouvement LGBT actuel. Les trans*, les pédés, les gouines de l'Asamblea Transmaricabollo de Sol s'opposent aux cadres normatifs des politiques des identités de genre et des sexualités. L'assemblée madrilène reconnaît que dans les actes, derrière les mots, cela revient au militantisme queer.

Sur la scène queer catalane, la question de la réappropriation du terme « queer » trouve une déclinaison particulière. Son origine anglaise et la difficulté à en percevoir la force ont fait que si le mot est connu, il a été délaissé. Les militant-es emploient beaucoup plus facilement le mot « transféminismes » (*transfeminismos* en espagnol). Le terme est le plus souvent employé au pluriel. En 2013, la publication de l'ouvrage *Transfeminismos : Epistemes, fricciones y flujos* entérine et popularise l'utilisation de ce terme chez les militant-es de la scène queer catalane¹¹². Les auteur-es sont majoritairement des activistes queers et post-porn. On trouve dans l'ouvrage un texte de Quimera Rosa, pour qui l'arrivée du terme *transfeminismos* répond à une évolution des pratiques, plus centrées sur le corps agissant que sur l'identité. Le terme cherche à en finir avec les débats internes à la théorie queer :

« Beaucoup sont en train d'arrêter de parler d'identités queers et l'on parle de transféminismes justement pour éviter ce type de questions, je crois. C'est comme dire : nous

¹¹¹ Asamblea Transmaricabollo de Sol, *Asamblea Transmaricabollo de Sol* [blog internet], 4 juin 2011 [consulté le 06/06/2018], URL : <http://asambleatransmaricabollodesol.blogspot.com/>.

¹¹² Le terme n'a cependant pas été inventé en Espagne. En 2001, Emi Koyama publie en ligne le *Transfeminism Manifesto*. Le terme anglais désigne alors la relecture du féminisme au regard de l'activisme trans*. En Espagne, le terme *transféminisme* se situe également à l'intersection des mouvements trans* et du féminisme. Il est cependant plus attaché à la signification première du préfixe trans- dans le sens de dépassement. *Transfeminismos* désigne ce qui est au-delà du féminisme, ce qui transversalise le féminisme.

venons du féminisme, nous connaissons la scène queer et tout ça, mais ça peut être mélangé à quelque chose qui ne soit pas aussi identitaire, ou aussi défini¹¹³. »

L'introduction du livre pose les enjeux de l'ouvrage. Il s'agit de repenser les pratiques et savoirs féministes, sans les dissocier, en s'éloignant du savoir académique pour se rapprocher d'un savoir situé, minoritaire, en accentuant les pratiques intersectionnelles. Il s'agit de penser un féminisme matérialiste nourri des combats queers sur la non binarité et la fluidité des identités. Le préfixe « trans- » permet de proposer un féminisme transversal, ne faisant pas référence à des modifications du « sexe biologique », mais à des résistances sexuelles, corporelles et de genre. Le livre cherche à « fuir une définition fermée du transféminisme¹¹⁴ », mais en liste néanmoins les enjeux :

« la re-création et la reconstruction de savoirs subversifs, de connaissances situées, d'expériences et mémoires politiques qui vont au-delà des savoirs institutionnels et qui sont au service de cel-leux qui luttent dans les interstices du féminisme. À mi-chemin entre la théorie et la pratique, entre l'art et la politique, le militantisme ou l'académisme, [...] rompant ainsi la séparation entre le sujet qui pense et le sujet qui agit. Cartographier l'émergence d'une série de discours, de productions culturelles et de pratiques politiques en lien avec le féminisme, le mouvement lesbien, les luttes trans qui occupent activement les dernières années du mouvement féministe dans le contexte espagnol¹¹⁵ ».

Les transféminismes espagnols cherchent donc à s'éloigner du savoir académique et à penser ensemble la production de savoirs et les actes militants. C'est l'idée de praxis qui se retrouve ici, celle d'un savoir envisagé non comme un objet, mais comme une pratique et un vecteur de transformations sociales. La théorie et la pratique s'alimentent mutuellement, ce qui permet d'envisager la production de théorie en tant que pratique. Le mot « praxis » n'est pas employé tel quel par les artistes et activistes. En revanche, l'influence mutuelle des pratiques sur la théorie et inversement est évidente. C'est ce que relève Quimera Rosa :

« – Je ne fais pas tant de distinction entre théorie et pratique. Ça ne m'intéresse pas non plus de faire beaucoup de théorie, mais oui je me nourris de tout un tas de théories qui m'intéressent. Du coup, je ne vois pas tant cette division... »

– Conceptualiser est une pratique aussi, c'est un travail concret. Le travail que nous faisons n'existerait pas sans un travail conceptuel antérieur. Le nôtre comme celui d'autres personnes. On pense conceptuellement les performances avant de les faire.

¹¹³ Entretien réalisé avec Quimera Rosa, à Nantes, le 15 octobre 2014. Volume II, annexe IV. Quimera Rosa est un duo d'artistes activistes post-porn, composé de Kina (France) et Cecilia Puglia (Argentine), actif depuis 2008. Leur travail de performance se développe autour de leurs propres corps, utilisés comme instruments sonores post-genres.

¹¹⁴ *Huir de una definición cerrada del transfeminismo*. Miriam Solá et Elena Urko, *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos*, op. cit. p. 15.

¹¹⁵ *La recreación y la reconstrucción de saberes subversivos, de conocimientos situados, de experiencias y memorias políticas que vayan más allá de los saberes institucionales y al servicio de quienes luchan en los intersticios del feminismo. A medio camino entre la teoría y la práctica, el arte y la política, la militancia o la academia, [...] rompiendo así la separación entre sujeto que piensa y sujeto que actúa. Cartografiar la emergencia de una serie de discursos, producciones culturales y prácticas políticas ligadas al feminismo, al movimiento lesbiano y a las luchas trans que habitan activamente los últimos años de movimientos feministas en el contexto del Estado español*. Ibid., p. 16.

– Du coup on pense à une performance puis on la réalise, ou on développe une performance avec des actions et ensuite, à partir de là, on pense à des choses conceptuelles¹¹⁶. »

C'est le même fonctionnement que celui de Lucien Fradin, qui s'est d'abord intéressé à la littérature queer avant d'inclure ses réflexions dans ses œuvres. Il en va de même pour les Djendeur Terroristas, qui se servent des idées théoriques pour générer des pratiques artistiques. Il ne s'agit pas d'illustrer la théorie, mais d'en décliner les idées, de se les réapproprier et de les mettre en images, au service d'un message propre.

Pour David Trullo en revanche, le lien entre pratique et théorie est plus diffus. Son processus de création n'intègre pas directement les idées théoriques, qu'il connaît, son point de départ étant plutôt le vécu. Il ne parle alors pas de praxis, mais de bouillon de culture pour désigner ces liens entre la théorie et la pratique :

« C'est une rétroalimentation : je fais quelque chose, ou produis une œuvre, et ensuite je lis un texte qui a peut-être à voir avec ce que j'ai fait, mais qui n'en est pas l'origine. C'est plus comme une sorte de bouillon de culture dans lequel tout se fabrique en même temps. Bien sûr, j'ai lu Judith Butler. Mais ce n'est pas une question de bases théoriques. Par exemple, dans mon cas, mon travail n'a pas de base conceptuelle. Il a à voir avec mon expérience personnelle. Après je sors des idées de ce que je lis¹¹⁷. »

Cette indistinction entre théorie et militantisme agite les débats queers : des auteur·es comme Paco Vidarte pensent la théorie queer et le militantisme queer comme incompatibles avec l'université. Pourtant, force est de constater que le militantisme queer se nourrit aussi de théorie, même si cela se fait depuis les marges de l'université. Un discours sous-jacent dans le milieu militant consiste à dire de l'université qu'elle rend le savoir élitiste et que, par son langage scientifique, elle confisque le savoir militant. Les textes de Judith Butler sont souvent pointés du doigt pour leur langage complexe et incompréhensible. Pourtant, dans tous les groupes rencontrés, rares sont les personnes qui n'ont pas de formation universitaire ou qui n'ont pas lu ces textes. La dichotomie qui apparaît dans certains milieux militants entre savoir universitaire et savoir militant est donc manichéenne et binaire, puisque la plupart des militant·es sont aussi des universitaires, même s'ils restent critiques face à cette institution. La théorie apparaît comme un élément constitutif du militantisme queer. La production de discours est de fait un des éléments du militantisme queer. Puisque les militant·es connaissent la théorie, il semble plus juste de considérer la théorie comme une pratique. La théorie est une pratique militante qui dépasse largement le cadre de l'université et qui se construit le plus souvent en dehors de celle-ci. La théorie universitaire enrichit les savoirs militants, qui ne s'y limitent pas. C'est également en ce sens qu'on peut parler de praxis queer. La théorie, insistons sur ce point, ne peut être lue sans l'arrière-plan des pratiques militantes de ses auteur·es : lire Monique Wittig devient absurde si on oublie que la

¹¹⁶ Entretien réalisé avec Quimera Rosa, Nantes, 15 octobre 2014. Volume II, annexe IV.

¹¹⁷ Entretien réalisé avec David Trullo, Madrid, 17 avril 2015. Volume II, annexe I.

théoricienne de *La Pensée straight* (1992) fut aussi la poète du *Corps lesbien* (1973) et militante du Mouvement de libération des femmes (MLF) ainsi que des Gouines rouges (groupe de lesbiennes radicales). Le savoir queer apparaît bien comme faisant partie du processus de changement social auquel il aspire :

« Les discours de ces activistes et collectifs apparaissent reflétés dans des productions culturelles¹¹⁸. »

Les productions culturelles en question reprennent l'enjeu de la visibilité des identités. Cet enjeu, présent dès les prémices du militantisme queer, reste d'actualité. Il faut donner à voir, représenter le corps devenu corps politique :

« La représentation queer va au-delà du purement artistique ou esthétique, ouvrant de nouveaux espaces de contestation, provocation et visibilité¹¹⁹. »

Les politiques de la représentation queers font partie des stratégies de l'identité queers au même titre que la production de savoirs théoriques. La théorie se nourrit des représentations et de leurs analyses. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la citation ci-dessus. Dire que la représentation queer va au-delà de l'artistique, c'est considérer les pratiques artistiques à la fois pour leur dimension artistique et pour leur dimension sociopolitique. Les représentations queers sont des vecteurs de résistances aux normes corporelles, sexuelles et de genre. Elles sont au carrefour des pratiques artistiques et de la revendication militante. Ces remarques s'appliquaient déjà au féminisme, pour qui l'art est également une action en plusieurs directions : la création, la représentation et la revendication des identités. C'est cette volonté de politisation qui fait que, au sein du militantisme queer, les pratiques y compris artistiques sont étroitement liées à la théorie. Il s'agit d'une réelle influence mutuelle. Si les pratiques artistiques sont sujettes à des discours théoriques, les discours donnent lieu à des pratiques artistiques. Les artistes et militant·es se nourrissent de la théorie, autant qu'iel·les enrichissent cette théorie :

« Les images s'alimentent des discours théoriques, et elles leur servent à s'affirmer et se diffuser¹²⁰. »

L'art et la théorie formaient déjà une praxis pour les féministes, avant l'arrivée du militantisme queer. Un exemple parlant à ce sujet est celui de Judy Chicago, qui fonde en 1970 le premier programme d'éducation artistique féministe, au Fresno State College (Californie, États-Unis). Il s'agissait tant de défier le patriarcat en promouvant l'autoreprésentation de soi par les femmes que de revaloriser les expériences du corps féminin. Le programme devait aider les étudiantes à se construire une identité forte. Un grand environnement artistique, construit collectivement, fut

¹¹⁸ *Los discursos de estas activistas y colectivos aparecen reflejados en producciones culturales.* Lucas Platero (dir.), *Lesbianas, discursos y representaciones*, op. cit., p. 26.

¹¹⁹ *La representación queer va mas allá de lo meramente artístico o estético, abriendo nuevos espacios de contestación, provocación, y visibilidad.* Grupo de Trabajo Queer, *El eje del mal es heterosexual : Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*, op. cit., p. 30.

¹²⁰ *Las imágenes se alimentan de los discursos teóricos, les sirven a estos para afirmarse y propagarse.* Elina Norandi, in Lucas Platero (dir.), *Lesbianas, discursos y representaciones*, op. cit., p. 305.

réalisé en 1972. Intitulé *Womanhouse*¹²¹, ce lieu incarne l'indissociabilité de la théorie et de la pratique artistique. La *Womanhouse* était destinée à accueillir les productions des élèves, notamment des installations, des environnements et des performances. Les œuvres s'intéressaient aux violences faites aux femmes, au conditionnement du corps de la femme par l'intérieur domestique, ou encore à la construction du féminin et du masculin. Par exemple, Sandy Orgel créa l'installation *Linen Closet*¹²². L'œuvre représente un mannequin de femme dans une armoire à linge, dont le corps est traversé par les étagères et les draps. Il s'agit de dénoncer la condition de femme au foyer et de montrer la nécessité de sortir de l'enfermement des tâches domestiques pour lutter publiquement contre l'infériorisation de la condition de femme. De son côté, Judy Chicago propose *Menstruation Bathroom*¹²³, une salle de bain dont les éléments sont recouverts d'un voile de tulle semblable à celui des tampons menstruels et dont la poubelle déborde de protections en apparence imbibées de sang. Il s'agit pour cette œuvre de sortir le sang menstruel du tabou, un tabou largement imposé par le regard masculin auquel il faut « cacher » ses règles. L'ensemble des œuvres accueillies par la *Womanhouse* sont rassemblées sur le site *Womanhouse.net*¹²⁴. Celui-ci fait office d'archives numériques du lieu et des œuvres. Il permet également de rassembler les travaux de recherches sur la *Womanhouse*. Ainsi ces œuvres génèrent de la théorie, artistique ou sociale, toujours féministe. Bref, penser ensemble la production artistique et la construction des identités permet de jouer :

« le jeu constant entre pratiques artistiques et pratiques sociales¹²⁵ ».

Les pratiques artistiques font intégralement partie des stratégies de l'identité queers. La représentation est à la fois un moment de la construction de l'identité et un moment de la théorisation et de la politisation des identités queers. La théorisation, dans le même temps, est une pratique militante. L'approche artistique nécessite de mettre au centre le corps sempiternellement présent et les pratiques. Aux discours théoriques sur la performativité du genre de Judith Butler semblent répondre certaines performances artistiques.

¹²¹ Cf. le documentaire audiovisuel de Johanna Demetrakas, *Womanhouse*, 1974, 47:00. Des extraits de la vidéo visibles en ligne : Johanna Demetrakas, *Womanhouse*, Youtube, 3:30, 29/04/2013 [consultée le 20/02/2017], URL : https://www.youtube.com/watch?v=RvxjDpv3L_o.

¹²² Sandy Orgel, *Linen Closet*, 1972. Volume II, figure 9.

¹²³ Judy Chicago, *Menstruation Bathroom*, 1972. Volume II, figure 10.

¹²⁴ Suzy Spence & Sascha Behrendt, *Womanhouse.net* [site internet], 2009 [consulté le 31/03/2017], URL : <http://www.womanhouse.net>.

¹²⁵ Fabienne Dumont et Séverine Sofio, « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art », *op. cit.*, p. 30.

b) De la perf' en veux-tu en voilà • Tensions et échanges entre la performance et la performativité

Actes de langage et langues de velours • La performativité du genre et sa subversion queer

Les représentations, y compris celles prenant la forme de performances artistiques, sont donc à la fois un moment de la construction de l'identité et un moment de la théorisation et de la politisation des identités queers. Le jeu constant entre la théorie et la pratique, qui s'alimentent mutuellement, participe à la construction du savoir et la théorie queer se construit au moment même où elle se met en pratique. Il n'y a pas de théorie queer qui précède les pratiques et les pratiques sont une élaboration du savoir queer. Les pratiques en question relèvent très souvent de la performance. Des liens se tissent alors entre performance artistique et performativité du genre.

Dans la sphère de la théorie queer gravite le concept de performativité du genre, formulé par Judith Butler dans *Trouble dans le genre* (1990), à partir des énoncés performatifs pensés par John Langshaw Austin dans *Quand dire, c'est faire*¹²⁶ (1962). Austin entend ainsi désigner des phrases qui ne servent pas à dire quelque chose, comme nommer ou décrire, mais qui font quelque chose. L'énoncé performatif constitue l'action à laquelle il se réfère (par exemple, quand un président de séance prononce « la séance est ouverte »). Judith Butler applique cette notion de performativité à la construction des genres. Ceux-ci n'expriment donc pas une intériorité, une vérité, ou une nature. Les genres sont une construction sociale qui ne se réalise qu'au travers de leurs pratiques régulatrices :

« Le genre se révèle performatif, c'est-à-dire qu'il constitue l'identité qu'il est censé être. Ainsi, le genre est toujours un faire, mais non le fait d'un sujet qui précéderait le faire¹²⁷. »

Butler replace la performativité dans une analyse des rapports de pouvoir : les normes sont les effets d'un discours et ce même discours peut viser à retirer au sujet sa capacité d'agir sur les normes, son *agency* :

« Que le genre ou le sexe soit donné (ou déterminé) ou un choix libre dépend d'un discours qui, comme on le verra, vise à poser certaines limites à l'analyse ou à garder certains dogmes de l'humanisme comme postulats de base pour toute analyse en termes de genre¹²⁸. »

La subversion reste cependant possible. Face à la performativité, la performance permet de redonner au sujet sa capacité d'agir sur une norme donnée et de lui résister. Entre déterminisme et capacité d'agir, les normes de genre peuvent être subverties et transgressées :

« Cette stratégie de subversion performative est l'élément central des politiques queers¹²⁹. »

¹²⁶ John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

¹²⁷ Judith Butler, *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité*, op. cit., p. 96.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 72.

¹²⁹ *Esta estrategia de subversión performativa es el elemento central de las políticas queer*. David Córdoba et al., *Teoría queer, políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, op. cit., p. 22.

Soulignons cependant que si des résistances sont possibles, cela ne signifie pas que l'individu est libre de choisir son identité de genre. La liberté face aux normes de genre est relative. Butler précise bien que les genres sont une assignation et que la performativité n'est pas un jeu théâtral¹³⁰. La performativité est un ensemble de convenances sociales, se répétant et se confortant entre elles. La performativité est le résultat d'une longue répétition de pratiques régulatrices et normalisatrices :

« En premier lieu, il ne faut pas comprendre la performativité comme un "acte" singulier ou délibéré, mais, plutôt, comme la pratique réitérative et citationnelle par laquelle le discours produit les effets qu'il nomme¹³¹. »

C'est précisément parce que les genres sont constitués de répétitions et de citations que leurs normes peuvent être subverties. Des citations impropres, des imitations incorrectes, permettent de contester les normes. C'est ce que Butler décrit au travers de la drag queen. La drag queen montre que la performance artistique permet de subvertir la performativité du genre et ses normes. C'est notamment là que s'opère un glissement entre performativité au sens butlérien et performance au sens théâtral. La performance théâtralisée des genres joue sur le registre de la parodie pour dénoncer les injonctions de genre normatives. Jérôme Carrié explique bien les oscillations entre normes imposées au sujet et capacité d'agir sur ces normes, de jouer avec pour se représenter autrement. Cela permet également de visibiliser ces identités en résistance. Jérôme Carrié parle de la « mascarade des attributs sexués¹³² » pour désigner la performance artistique des genres. Cette mascarade permet de questionner la construction sociale des genres et d'en révéler la nature imitative et construite. Au travers des propos de Jérôme Carrié apparaît ce glissement entre performativité butlérienne et performance théâtralisée des genres : pour lui, la représentation est un outil permettant de contester les normes genrées. Effectivement, la représentation est un domaine où il est possible tout à la fois de consolider et de subvertir les identités normatives : les publicités et autres sortes d'images médiatiques viennent généralement renforcer les normes sexuelles et de genre. Ces images font partie de la réitération des normes genrées, une réitération nécessaire à assurer la force du performatif. À l'inverse, d'autres représentations figurent des identités contestant la binarité des genres ou se situant en dehors de celle-ci. Visibiliser ces représentations permet d'altérer les normes de l'identité. Pour Patricia Brignone, les liens entre les actes de langage et la subversion par la performance artistique sont évidents :

« L'enjeu de l'énoncé performatif tel que l'a formulé Austin ne constitue ici, bien évidemment, qu'un prétexte ; le motif à investir un champ artistique sous-tendu par des approches verbales mises en actes¹³³. »

¹³⁰ Cf. Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, op. cit., p. 12.

¹³¹ *Ibid.*, p. 16.

¹³² Jérôme Carrié, « Du jeu à la norme : l'art du travestissement », *Empan*, 2007, n° 65, p. 15.

¹³³ Stéphanie Airaud et Patricia Brignone (dir.), *Du dire au faire*, Vitry-sur-Seine, Éditions du MAC/VAL, 2012, p. 9.

La performativité est ici relayée au rang des prétextes, un outil conceptuel permettant de penser la création. C'est ici une autre façon de penser la performativité, par le biais des pratiques artistiques. Judith Butler a en effet privilégié une approche linguistique de la performativité, l'adaptant aux processus d'expression des genres. En revanche, elle ne la met pas en parallèle avec d'autres provenances du terme. La provenance artistique de la notion de performance est pourtant tout aussi importante et construite. En art, on parle de pratique performative et de performance. La pratique de la performance formulée en tant que telle remonte au Black Mountain College (1933 - 1957). C'est avant les énoncés performatifs d'Austin en 1955. Comme le fait remarquer Roselee Goldberg, spécialiste de l'histoire de l'art de la performance :

« le terme “performatif”, par exemple, tel qu'il est utilisé pour décrire la confrontation sans intermédiaires du spectateur et de l'interprète dans le domaine artistique se retrouve employé en architecture, sémiotique, anthropologie et dans le cadre des *gender studies*¹³⁴ ».

Il ne s'agit pas de dire ceci pour rétablir une quelconque vérité chronologique, mais pour souligner la relative étroitesse d'emploi de la performativité par Butler. La polysémie du performatif permet de le relier à des champs d'action différents. Félix Guattari souligne que les actes de langage n'ont été cantonnés à la linguistique que par les linguistes eux-mêmes. Il déclare, en parlant des linguistes et des actes de langage, que :

« eux aussi ont cru devoir cantonner la portée de leur découverte au seul registre de leur spécialité¹³⁵ ».

Peut-être était-ce pour ne pas résumer l'identité à une mascarade que Butler a occulté cette utilisation artistique de la performance. Quelle qu'en soit la raison, les liens existent bel et bien entre performativité du genre et performance artistique. À la suite de la lecture de *Trouble dans le genre*, c'est d'ailleurs l'interprétation du genre comme mascarade, comme acte joué et faux mais aussi artistique, qui a fait débat. C'est ce débat sur le genre envisagé comme mascarade qui a amené Judith Butler à y répondre par *Défaire le genre*¹³⁶. Son premier ouvrage, *Trouble dans le genre*, s'inspire pourtant et précisément de « La féminité en tant que mascarade¹³⁷ » de Joan Rivière. Dans cet article, Joan Rivière perçoit la féminité comme un rôle à jouer. Analyser le genre comme une mascarade permet d'en mettre en relief les normes pour mieux les comprendre en termes de pouvoir et de domination. Sam Bourcier, dans *Queer Zone 3*, perçoit *Défaire le genre* comme un démantèlement de cette *agency* qui fait partie intégrante du sujet queer, un déni de la force politique du mouvement queer :

¹³⁴ Roselee Goldberg, *La performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, 2001 [1988], p. 226.

¹³⁵ Félix Guattari, « Du postmoderne au postmédia », *Multitudes*, n° 34, 2008, p. 132.

¹³⁶ Judith Butler, *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2012 [2004].

¹³⁷ Joan Rivière, « La féminité en tant que mascarade » [1929] in Marie-Christine Hamon, *Féminité mascarade : études psychanalytiques réunies par Marie-Christine Hamon*, Paris, Seuil, 1994, pp. 197-213.

« La seconde Butler et bien des aspects des agendas et des politiques queers nous invitent à ce que j'appellerais des politiques du *disempowerment* qui doivent être vigoureusement critiquées¹³⁸. »

Judith Butler semble vouloir s'éloigner des pratiques performatives artistiques, d'où proviennent pourtant les représentations queers. Ces représentations sont essentielles à la praxis queer et nécessaires à la création des savoirs situés queers.

Les artistes féministes sont pourtant les premières à avoir utilisé les actes de langages à des fins artistiques, pour contester la domination masculine¹³⁹. La performance de Carolee Schneemann de 1975 intitulée *Interior Scroll*¹⁴⁰ en est un exemple. Dans cette performance, Carolee Schneemann est nue debout sur une table. Elle se couvre de boue, prend des poses ritualisées, en lisant des extraits de son livre *Cézanne, She Was A Great Painter* (1976). Puis elle tire de son vagin un rouleau de papier qu'elle dévide et lit à voix haute. Il s'agit pour les féministes américaines de l'époque de s'affirmer en tant que sujet, de se réapproprier leur corps objectifié et de s'énoncer par son intermédiaire. En plaçant un texte dans son vagin, Schneemann entend dire que l'imagination et la créativité spécifique des femmes résident dans leur corps. On retrouve ici les actes de langage : c'est le discours qui permet au corps de se faire sujet. Le texte qu'elle déroule et lit à voix haute est le suivant :

« Je pensais au vagin dans bien des sens – physiquement, conceptuellement, en tant que forme sculpturale, en tant que référent architectural, source de connaissance sacrée, d'extase, canal de naissance, transformation. J'ai vu le vagin comme une chambre translucide dont le serpent était un modèle externe : animé par son passage du visible à l'invisible, comme une spirale annelée formée par le désir et générateur de mystères, des attributs du pouvoir sexuel à la fois mâle et femelle. Cette source de connaissance intérieure serait symbolisée comme l'index premier unifiant l'esprit et la chair dans l'adoration de la déesse¹⁴¹. »

On trouve dans ce texte les appuis théoriques du féminisme, ici avec des références au jardin d'Eden : sacralisation du vagin en tant que puissance féminine et image du serpent. Le vagin devient le siège d'une connaissance intérieure unissant la chair et l'esprit, soit l'union du corps et de la théorie. C'est bien ici un corps clamant un discours, les mots sont lus sortant d'un vagin s'affirmant. Ce n'est pas qu'une déclaration, cet acte permet de devenir un sujet actant. C'est une performance de soi par le corps qui va au-delà du rôle attitré de la femme. On peut également y

¹³⁸ Sam Bourcier, *Queer Zones 3, identités, cultures, politiques, op. cit.*, p. 293.

¹³⁹ Rappelons que le sous-titre de *Trouble dans le genre* est *Le féminisme ou la subversion de l'identité*. Ce qui rend d'autant plus étonnante la volonté de Butler de s'éloigner de toute analyse artistique de la performance, alors même que la performance artistique a été un élément essentiel de la construction du féminisme.

¹⁴⁰ Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, 1975. Volume II, figure 11.

¹⁴¹ *I thought of the vagina in many ways- physically, conceptually, as a sculptural form, an architectural referent, the sources of sacred knowledge, ecstasy, birth passage, transformation. I saw the vagina as a translucent chamber of which the serpent was an outward model: enlivened by its passage from the visible to the invisible, a spiraled coil ringed with the shape of desire and generative mysteries, attributes of both female and male sexual power. This source of interior knowledge would be symbolized as the primary index unifying spirit and flesh in Goddess worship.* Carolee Schneemann, « *Works* » [page internet, 2001, consultée le 17/02/2017], Carolee Schneemann [site internet, 2001], URL : <http://www.caroleeschneemann.com/works.html>.

voir une performance de la théorie par la mise en actes du corps, le corps dans toute sa présence et sa matérialité. Carolee Schneemann :

« affirme la déclaration d'un discours intellectuel alors même qu'elle pose nue : elle est à la fois une femme intellectuelle [...] et son corps incarné¹⁴² ».

La performance *Interior Scroll* est donc à mettre en lien avec la place du corps et du langage au sein de la performance. Carolee Schneemann s'affirme par un acte de langage autant que par un acte artistique et questionne la domination masculine. Cette performance peut être reliée aux questionnements de Janig Bégoc. Celle-ci s'interroge d'une part sur Gina Pane dont les performances sont « un moyen de communication non linguistique »¹⁴³ et d'autre part sur ce besoin de créer un vocabulaire, corporel ou langagier, par lequel s'affirmer. Pour Janig Bégoc, les performances de Gina Pane et son besoin de communiquer par les actes mettent en exergue :

« un problème complexe : celui de la place du langage au sein de l'art corporel¹⁴⁴ ».

Alors, performance ou performatif ? • Le dépassement des normes de genre performatives par la performance artistique

La performativité butlérienne permet de comprendre la construction des genres et les rapports de domination qui s'instaurent à travers les normes de genre. La performance artistique permet de subvertir ces normes. Nous pouvons à présent développer la façon dont les artistes proposent des subversions des normes performatives par le biais de performances artistiques. En effet, le corps est un médium de contestation de la performativité des genres. Ce corps mis en scène est le matériau premier de l'art corporel. Il est à la fois le support de l'œuvre, sa matière, sa technique et l'œuvre elle-même. Les performances de l'art corporel permettent au sujet de s'énoncer en dehors de ce qui est attendu de lui en termes de normes sociales. Elles permettent au sujet de devenir ce qu'il représente, de devenir ce qu'il joue le temps de la performance. Les performances artistiques permettent de sortir des codes attendus par la performativité. La différence entre les deux termes réside dans la volonté du sujet à formuler un langage propre. Pour Judith Butler :

« La performance, en tant qu'acte limité par des contraintes, se distingue de la performativité en cela que cette dernière consiste en une réitération des normes qui précèdent, contraignent et excèdent celui qui les met en œuvre, et ne peut donc pas, en ce sens, être prise pour un produit de sa "volonté" ou pour un "choix"¹⁴⁵. »

¹⁴² *Claim to speaking intellectual discourse even as she pose nude : she is both intellectual [...] and embodied woman.* Amelia Jones, *Body Art, Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, p. 162. Il y a ici le problème de *embodied* dont la traduction par « incarné » ne reflète pas le sens d'« incorporé », « dans le corps », que prend le mot en anglais. Ce sens se rapproche de la corporéité entendue comme ce qui est un corps matériel, et non de l'héritage chrétien de l'Incarnation.

¹⁴³ Gina Pane, in Janig Bégoc et al., *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, op. cit., p. 203.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 203.

¹⁴⁵ Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, op. cit., p. 236.

Ce serait donc la conscience de soi, la capacité du sujet à agir, acter, décider, qui différencierait la performance de la performativité. Là où la performativité implique des normes sociales excédant le sujet et dont celui-ci n'aurait pas conscience, la performance oppose une conscience de soi et un pouvoir d'action qui permettent au sujet d'advenir. Judith Butler, avec cette citation issue de *Ces corps qui comptent*, est en effet ici bien loin de *Trouble dans le genre*, qui promettait dès son sous-titre *La subversion de l'identité* par la force du performatif. En suivant sa logique, c'est alors précisément dans la performance que les normes performatives qui régulent les genres et les corps peuvent être subverties. C'est par la performance que tant les féministes que les queers (dès les premiers *kiss-in* et *die-in* d'Act Up dans les années 1960) purent se visibiliser. Paul B. Preciado pose alors une question qui concerne la performance :

« Son interprétation en termes de genre a-t-elle modifié la dimension artistique de la notion de performance¹⁴⁶ ? »

Ce qui implique de comprendre la provenance artistique de la performance. Car si la performativité s'explique par Butler et Austin, son origine est aussi à chercher dans le théâtre et les avant-gardes. C'est cette notion qui influença d'abord les féministes. C'est ensuite seulement que la branche performative de Butler fut popularisée dans le domaine des *gender studies*, restant imperméable aux pratiques artistiques. Au-delà d'une racine étymologique, performativité du genre et performance artistique ont des caractéristiques communes : elles mettent l'accent sur des processus, sur des actes, des gestes, et non sur un objet à atteindre ou représenter. Ces processus passent par le corps et sa dimension identitaire.

Une rapide mise en perspective de la performance s'impose alors. La performance est conceptualisée dans les années 1970. Roselee Goldberg, spécialiste du sujet, note cependant que la performance est une dimension traversant tout l'art des avant-gardes. Les fêtes dadaïstes au début du XXe siècle précèdent de beaucoup les actions féministes qui se verront qualifiées de performances dans les années 1970. Les expériences du Black Mountain College (1933 -1957), son éducation transversale qui encourage la gestion collective et s'intéresse à la vie quotidienne, sont également capitales dans le développement et la définition de la performance artistique. La consécration de la performance et des happenings arrive avec Allan Kaprow dans les années 1960, notamment avec *18 Happenings in 6 Parts*, présenté à New York en 1959 à la galerie Reuben. Cela ne doit pas occulter l'importance de la danse contemporaine, en particulier des danseuses, dans le développement de la performance : Loïe Fuller, dans les années 1890 avec la *Danse serpentine* (1892), et Anna Halprin, dès les années 1950, sont des danseuses au croisement de la danse et de la performance. Les performances féministes arrivent dès les années 1960. La scène culturelle des années 1990 est alors marquée par la consécration de la performance. Roselee Goldberg désigne cette décennie comme l'apogée d'une reconnaissance institutionnelle de la performance. Elle met en exergue le fait que la performance que l'on retrouve aujourd'hui dans les vernissages n'a plus grand-chose à voir avec celle qui guida les avant-gardes, nourrie de contestations, de ruptures et

¹⁴⁶ *Ha modificado esta interpretación en términos de género la dimensión artística de la noción de performance?* Paul B. Preciado, « *Género y performance: 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans* », *Zehar*, n° 54, 2004, p. 21.

d'expérimentations. Les « performeur-ses rock stars », à l'image des Sex Pistols ou de Laurie Anderson, ont laissé place à l'artiste « superstar du marché ». Roselee Goldberg souligne la perte de la dimension subversive qui était jusqu'alors essentielle dans la performance. À cette tendance, il faut au contraire soustraire les performances réalisées dès les années 1960 dans la lignée du féminisme. Ce qui englobe un ensemble de créations très différentes les unes des autres, réalisées par des artistes utilisant le corps ou sa représentation pour soutenir un discours engagé et militant (que le propos soit féministe, politique, ou autre). L'articulation entre art et politique dans les performances féministes est notamment démontrée par Géraldine Gourbe et Charlotte Prévot, dans leur article « performativité de genre = performance² » publié dans *La performance entre archives et pratiques contemporaines*. Elles expliquent que la performance a accompagné en continu la pratique des artistes féministes. Les auteures exposent le rapport que ces artistes établissent à leur propre corps. Il s'agit d'un corps sujet actant, en opposition au corps signe et objet qui traverse les représentations de l'histoire des arts. Cette réappropriation de soi est un engagement artistique qui donne corps au slogan féministe « le personnel est politique ». La performance, comme moyen de libre expression de soi, amène les auteures à déclarer qu'il s'agit du « médium propre au féminisme¹⁴⁷ ». Pour Janig Bégoc :

« La performance est l'une des formes artistiques qui a accompagné de façon continue la pratique des artistes femmes et a permis avec radicalité de poser sans entrave le rapport qu'elles établissaient avec leur propre corps en le dissociant d'une histoire de la représentation qui l'assujettissait au rôle d'objet¹⁴⁸. »

Roselee Goldberg situe ces performances engagées dans un ensemble plus vaste qui fait suite à l'art féministe et qui s'inscrit dans le contexte des grands bouleversements sociaux de l'époque :

« L'art vivant est un espace pour exprimer des idées identitaires complexes¹⁴⁹. »

Les minorités et les artistes se posent en effet la question de l'identité nationale et du multiculturalisme, de l'identité des groupes marginalisés, queers, travailleur-ses du sexe, travestis-es, ou personnes souffrant de maladie chronique notamment les personnes séropositives. Des artistes comme Bob Flanagan ou Guillermo Gómez-Peña sont parfaitement représentatif-ves du propos de Goldberg.

Goldberg relève également qu'en performance artistique, la focalisation sur le corps permet de questionner le réel, l'institution, les rapports ou les contextes sociaux. C'est une des réponses possibles à la question de Paul B. Preciado : l'interprétation de la performance en termes de genre focalise l'analyse sur le corps et la production du genre sur le corps. Il en va de même pour la performance artistique. L'importance d'une analyse des rapports de pouvoir au travers de l'analyse des normes de la performativité des genres accentue également l'analyse des rapports de

¹⁴⁷ Géraldine Gourbe & Charlotte Prévot, in Janig Bégoc et al., *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, op. cit., p. 79.

¹⁴⁸ Janig Bégoc et al., *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, op. cit., p. 16.

¹⁴⁹ Roselee Goldberg, *La performance du futurisme à nos jours*, op. cit., p. 212.

pouvoir au travers des œuvres d'art. Cette analyse genrée et politique des œuvres est très visible dans tous les ouvrages d'Amelia Jones : celle-ci est historienne de l'art spécialisée en art féministe et art corporel. Ses analyses déconstruisent systématiquement les rapports genrés dans les œuvres d'art et la façon dont les artistes, par les représentations et la performance, déconstruisent ces rapports et ces normes. La performance artistique comme la performativité du genre sont envisagées par la théorie queer comme des procédés d'interrogations, une pratique critique. La lecture de Judith Butler amène à s'attarder sur le geste artistique en tant qu'outil d'analyse politique, d'autant que le vocabulaire utilisé par Butler pour décrire la performativité du genre est le même que celui utilisé par l'histoire des arts pour la performance. Ainsi Judith Butler parle :

« des actes, des gestes et accomplissements [*enactments*] [qui], sont des fabrications élaborées et soutenues par des signes corporels et autres moyens discursifs¹⁵⁰ ».

En contexte artistique, le geste est synonyme de geste créateur, celui de l'homme tout-puissant se hissant au niveau d'un dieu créateur. Avec l'arrivée des féministes, les gestes, en tant qu'éléments constitutifs de la performance, deviennent un outil d'interrogation sur les corps et ses normes. La performance féministe marque le début de la fin d'une histoire des arts phallogocentrique reposant sur l'universalisme et la dépolitisation/décontextualisation du génie masculin. L'arrivée du militantisme queer apporte des analyses moins centrées sur le genre féminin et plus ouvertes sur la non binarité des genres et des sexualités, en interaction avec d'autres rapports de pouvoir¹⁵¹. Le geste en tant qu'élément d'analyse permet d'accentuer les liens entre performance artistique et performance des genres. Il fait partie des moyens discursifs dont parle Butler. Le geste est aussi un élément essentiel de la danse et de son langage corporel. Danse contemporaine et postmoderne, performance, féminisme et militantisme queer sont en lien. La performance se développe en parallèle de la danse postmoderne, dont les préceuses sont des femmes, Isadora Duncan et Loïe Fuller en tête comme dit précédemment. Le Judson Dance Theater, groupe pionnier de la danse postmoderne, se forme autour d'Anna Halprin. On y trouve Trisha Brown et Yvonne Rainer, des figures majeures de la danse contemporaine aujourd'hui reconnues. Elles s'intéressent au corps, dans ses gestes quotidiens et sa matérialité, un corps féminin en rupture avec les canons du moment qui sont alors ceux des corps éthérés, s'effaçant, pensés par des hommes cisgenres hétérosexuels :

« Plusieurs des inventeur·ices et chorégraphes majeure·es de la danse moderne étaient des femmes. [...] Le répertoire moderne consiste d'ailleurs en de nombreuses pièces mettant en scène des femmes fortes, des mythes et des histoires adoptant le point de vue des femmes. Le plus important, c'est que la danse moderne a totalement transformé les types de mouvements à voir sur scène, abandonnant la pureté de la ligne et la négation du poids dans

¹⁵⁰ Judith Butler, *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité*, op. cit., p. 259.

¹⁵¹ Voir à ce sujet l'ensemble des analyses d'Amelia Jones. Voir également les ouvrages de Juan Vicente Aliaga.

le ballet classique, et introduisant des mouvements angulaires, pelviens, mettant l'accent sur le poids du corps et sur sa relation au sol¹⁵². »

Le Judson Dance Theater est un groupe actif de 1962 à 1964 et situé à Greenwich Village à New York. Ce groupe se développe en parallèle de la montée des mouvements féministes, queers et anti-racistes. Les émeutes de Stonewall ont lieu en 1969, un an auparavant avaient lieu les mouvements de Mai 68 en France, 1967 était l'année du *Summer of Love*. La danse postmoderne prend en importance, les performances féministes suivent. Dans les années 1980 à Harlem arrive le *voguing*¹⁵³, une danse initiée par des gays et trans* latino-américains et afro-américains new-yorkais qui organisent des compétitions au cours desquelles sont reproduites et parodiées les classes sociales et les genres, par exemple en prenant les poses d'étudiant·es ou celles des mannequines de mode blanches et américaines comme celles du magazine *Vogue*. Ces performances fonctionnent comme un retournement du stigmaté, le danseur, ou vogueur, marqué par l'exclusion du fait de sa race/classe/genre/sexualité parodie le temps d'un concours les normes des identités dominantes. Ce sont de nouveaux codes de langage corporel, des codes chorégraphiques permettant de penser les taxonomies. Cela permet également au sujet de se penser et se représenter. Les propos d'Amelia Jones sur l'art corporel sont ici particulièrement appropriés, preuve que ces deux domaines sont par ailleurs semblables :

« L'impulsion de l'art corporel est spécifiquement antiformaliste. [...] Des œuvres qui impliquent la mise en acte du corps de l'artiste dans toutes ces particularités sexuelles, raciales ou autres¹⁵⁴. »

Le *voguing* se situe précisément à l'intersection de la performance queer et de la performativité des genres, avec l'arrière-plan des performances féministes et des identités minoritaires grandissantes. Cet éclairage, sur fond sociopolitique engageant les différentes identités des performeur·ses, est bien distinct de la soi-disant toute-puissance des *dripping* performatifs de Pollock. Le *voguing* est bien plus proche de l'état d'esprit antiformaliste et ironique de Dada, de Fluxus ou de l'actionnisme viennois. Le cabaret Dada est devenu le Night-Club de Guillaume Dustan. C'est une autre histoire des avant-gardes qui se dessine, un devenir minoritaire de la performance en quelque sorte. Amelia Jones parle très exactement d'une « avant-garde moderniste alternative¹⁵⁵ ».

¹⁵² *Many of the major innovators and choreographers in modern dance have been women [...] The modern repertoire also consists of many pieces which deal with strong women, and with myths and stories from women's point of view. Most important, modern dance has totally transformed the types of movement seen on the stage, abandoning the purity of line and denial of weight of the classic ballet, and introducing angularity, pelvic movement, emphasis on the body's weight and its relationship to the ground.* Janet Wolff, in Amelia Jones, *The Feminism and Visual Culture Reader*, Routledge, Londres, 2008 [2003], p. 423.

¹⁵³ Cf. Jennie Livingston, *Paris Is Burning*, Jennie Livingston (prod.), Miramax Films distribution, 78:00, 1991 [vidéo mise en ligne : *Paris Is Burning*, YouTube, 20/11/2013, consultée le 24/09/2016, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=hedJer7I1vI>].

¹⁵⁴ *Body art is specifically antiformalist in impulse [...]. Works that involve the artist's enactment of her or his body in all of its sexual, racial, and other particularities.* Amelia Jones, *Body Art, Performing the Subject*, op. cit., p. 5.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 59.

Voilà pour une brève relecture de la performance, qui se définit donc, dans un sens large et ouvert, comme la mise en acte du corps :

« Réalisée à une date précise et dans un lieu déterminé, selon une durée limitée, en présence d'un public restreint et parfois sans public, la performance correspond en effet à une situation temporelle, spatiale et émotionnelle de communication¹⁵⁶. »

La performance artistique, c'est donc le corps de l'artiste à un moment, à un endroit. Avec ou sans public, avec ou sans annonce préalable, avec ou sans enregistrement, avec ou sans accessoires, sans limites de nombre de personnes engagées dans la performance, sans limites de lieu, sans limites de temps, subversive ou non. La performance se définit *a minima* par le corps *hic et nunc*. C'est le corps qui est au centre. S'il est pris dans ses interactions avec les dimensions sexuelles, sociales et politiques de l'individu, alors la performance est bien un acte subversif :

« Le corps lui-même peut être le thème de la danse, et une bonne partie de la danse postmoderne est concernée par le genre et les politiques sexuelles [...]. Avec de telles pratiques, le corps peut en effet fournir un espace pour une culture politique radicale¹⁵⁷. »

La performance est une expérience plutôt qu'une représentation. L'œuvre est constituée par son processus. Il est à présent facile de mettre en tension performance et performativité. Tout d'abord grâce à un vocabulaire commun : qu'il s'agisse d'art corporel ou de construction de genre, les auteur-es parlent d'actes et de gestes, d'imitation, de parodie¹⁵⁸. Pour Amelia Jones, les liens semblent plus qu'évidents et elle parle de :

« la performativité postmoderne (et sa pratique corrélative, l'art corporel)¹⁵⁹ ».

Nous pouvons en revenir à la différenciation établie par Judith Butler, selon laquelle la performativité excède l'individu, au contraire de la performance. On pourrait alors ajouter que ce corps *hic et nunc* doit être un corps en conscience. Si la performativité du genre est une inconscience, alors, pour en rejouer les règles, il faut avoir conscience des normes qui traversent le corps. Le corps conscient de lui-même, de ses positions de forces ou d'oppressions, peut alors agir sur le déplacement des règles genrées. Il faut savoir comment le corps en arrive là, comment se joue le masculin et le féminin, pour qu'il soit alors possible de s'insérer dans les failles du système des genres comme dans tout système normatif de régulation des corps. C'est la conscience du geste qui importe, de la même manière qu'il faut être en conscience pour créer une œuvre. C'est également en ce sens que l'on peut comprendre les propos d'Alan Kaprow lorsqu'il parle d'attitude :

¹⁵⁶ Janig Bégoc *et al.*, *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁵⁷ *The body itself may be the theme of the dance, and a good deal of postmodern dance is concerned with gender and sexual politics [...] in such a practice, the body can indeed provide a site for a radical culture politics.* Janet Wolff, in Amelia Jones, *The Feminism and Visual Culture Reader*, *op. cit.*, p. 424.

¹⁵⁸ Ces mots traversent tout *Trouble dans le genre*, en particulier à propos de la structure imitative du genre. Cf. Judith Butler, *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité*, *op. cit.*, p. 259.

¹⁵⁹ *The postmodern performative (and its correlative practice, body art).* Amelia Jones, *Body Art, Performing the Subject*, *op. cit.*, p. 86.

« La performance est une attitude qui relève de l'implication dans n'importe quelle action à quelque niveau que ce soit¹⁶⁰. »

La performance fait dès lors partie intégrante de la construction de l'identité, la conscience de soi étant aussi importante dans la construction de l'identité que des normes en excès. Cette idée de conscience de soi est reprise par Pamela Robertson, dans un article intitulé « Qu'est-ce qui rend la féministe *camp*¹⁶¹ » ? Elle dit, en prenant l'exemple des lesbiennes *fem* qui surjouent la féminité tant attendue chez la femme, que la parodie de genre :

« théâtralise par une conscience de soi la mascarade qu'est la construction des identités de genre¹⁶² ».

C'est dans la notion de performance que se retrouve alors l'*agency*, cette capacité d'agir, d'être en actes et de faire acte, une notion qui fait partie des politiques féministes et queers. L'œuvre *Anatomy of a Pin-Up Photo*¹⁶³ d'Annie Sprinkle évoque ces liens entre performance de soi consciente et performativité du genre. Annie Sprinkle est actrice porno avant de passer derrière la caméra pour proposer une image de la femme-sujet en actes et non de la femme-objet passive. Lorsqu'elle s'habille en pin up pour l'image, elle montre qu'elle maîtrise tous les ressorts de la féminité. Elle sait la construire et en joue consciemment. Les légendes ironiques rajoutées à la main viennent révéler la féminité en tant que mascarade. Elle dévoile les « trucs et astuces » d'une pin up réussie et des efforts physiques qu'il en coûte. Annie Sprinkle démantèle les mécanismes de la performativité du genre, en premier lieu ceux de la performativité d'un genre féminin hypersexué comme le suggèrent les vêtements légers, la bouche en cul de poule ou encore la main sur le sexe. Elle montre par l'image et les mots que la performativité du genre repose sur des codes associés à la femme : le rouge à lèvres, le corset pour avoir une taille paraissant plus fine, les talons aiguilles. Ce n'est pas « voici la femme », mais bien « voici les codes immédiatement associés à une femme à force de répétitions ». En jouant sur l'humour, Annie Sprinkle déconstruit également le désir masculin pour lequel la pin up est faite. Les sous-titres indiquent ce que l'image seule ne montre pas. C'est ce qui vient casser cette performativité : le corset l'empêche de respirer, elle ne met jamais de gants longs sauf pour poser en pin up, les talons lui font extrêmement mal au pied, elle a des hémorroïdes. Annie Sprinkle utilise l'ironie pour distancier de l'image la personne qui la regarde et pour montrer à quel point il n'y a rien de « naturel » dans cette féminité. Elle joue ce rôle consciemment et elle s'en amuse. Ce n'est pas une performativité qui la dépasse ou l'excède. Le fait d'enregistrer, de photographier et de faire image, d'y ajouter un discours, montre que c'est bien là une performance que l'artiste exécute.

¹⁶⁰ Allan Kaprow, *L'art et la vie confondus*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1996 [1993], p. 209.

¹⁶¹ *What makes the feminist camp?* Pamela Robertson, in Fabio Cleto et al., *Camp : Queer Aesthetics and the Performing Subject: a Reader*, op. cit., pp. 266 - 282.

¹⁶² *Self-consciously theatricalizes masquerade's construction of gender identities.* Ibid., p. 274.

¹⁶³ Annie Sprinkle, *Anatomy of a Pin Up Photo*, 1971. Volume II, figure 12.

La performativité et après ? • Vers une mascarade queer en tant qu'outil de subversion des normes et d'invention de soi

Ces réflexions sur la performance artistique au regard de la performativité de genre permettent d'ouvrir sur les possibilités de résistance queers. Ces résistances sont plus proches de la performance que de la performativité. La performance est un outil de subversion des normes de genre. Cet outil nécessite d'avoir conscience de la construction normative genrée des identités et des systèmes de pouvoir que cela suppose.

Lorsqu'on interroge les militant·es queers, il s'avère que leurs pratiques se situent du côté de la performance et que la performativité n'explique pas tout. Pour Lucien Fradin du collectif XXY, lorsqu'on aborde la question de la performance, il répond d'abord par la place du corps et de son engagement dans la performance artistique. De la même façon, les Djendeur Terroristas parlent facilement de performances et très peu de la performativité. Les Quimera Rosa insistent sur des processus corporels ayant à voir avec la prothèse ou le cyborg, des processus qui dépassent le cadre du performatif.

En effet, dès lors qu'on laisse de côté l'injonction performative, on voit apparaître la performance et la théâtralité des genres. La figure de la drag queen est un faux paradigme de la performativité du genre. Un faux paradigme, car l'idée de mascarade ou de théâtralité, si elle permet de rapprocher pratiques queers et pratiques artistiques en mettant l'accent sur la performance en tant qu'outil de subversion, ne doit pas se limiter à la dimension spectaculaire de la drag queen, ni à l'idée d'un rôle sans intériorité ou d'une liberté de choix sans contraintes. Butler synthétise très bien cette ambivalence, entre déterminisme social du genre et capacité du sujet à agir sur les normes genrées :

« Comment peut-on formuler un projet qui préserve l'idée que les pratiques de genre peuvent être des lieux de puissance d'agir critique [*critical agency*] ? Comment tirer une puissance d'un genre construit à travers des relations de pouvoir et, plus précisément, à travers des contraintes normatives qui non seulement produisent divers êtres corporels, mais les régulent ? Si le genre n'est pas un artifice que l'on pourrait assumer ou enlever à volonté, s'il n'est pas, par conséquent, l'effet d'un choix, comment comprendre le statut constitutif et contraignant des normes de genre sans pour autant tomber dans le piège du déterminisme culturel¹⁶⁴ ? »

En articulant la performativité, la performance et la théâtralité, nous pouvons analyser la conscience que l'individu a de ses capacités, entre possibilités et limites, à agir sur son propre genre, son propre corps. Articuler ces trois points permet d'analyser cette puissance d'agir critique au sein des pratiques queers. La théâtralité est essentielle à cela car, même si elle fut décriée, elle reste un outil d'analyse fort :

¹⁶⁴ Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, op. cit., p. 12.

« “Drag” et “performance” sont devenus depuis peu des mots clefs dans la théorie contemporaine du genre et sont utilisés, en général, pour décrire la théâtralité de *toutes* les identités de genre¹⁶⁵. »

En écrivant cela, Jack Halberstam ne parle pas seulement des drag queens, mais aussi des drag kings et des butch. Pour David Trullo, ce glissement de la performativité à la performance est extrêmement sensé :

« En un sens, il est logique que la théorie queer en arrive aux pratiques performatives. Ça me paraît logique parce que cela appelle à faire et à travailler le corps. [...] Le performatif en art contemporain, en art visuel, vient de cette théorie de la performativité du genre. Mais il vient aussi, ce sont comme deux fleuves, de la pratique en tant que telle de la performance, qui n’a pas nécessairement à voir avec le queer. Ces deux choses, disons qu’elles se rencontrent. La culture queer donne des performances parce que c’est sa façon naturelle de s’exprimer¹⁶⁶. »

Ainsi, la performance apporte une mise en scène du corps. Il s’agit de se penser, de se créer, au-delà des règles de la performativité. Il s’agit de sortir de la répétition des normes. La performance artistique d’aujourd’hui vient d’une part des happenings et d’autre part de la tradition des performances féministes. Les performances féministes mettent souvent le corps à l’épreuve, le poussant dans d’extrêmes retranchements. David Trullo est assez critique face à cela :

« Je m’intéresse plus à ce qui relève du théâtral dans la performance, quand elle est plus représentative et plus directe. La partie doloriste ne m’intéresse en rien. Ce que fait le queer, c’est repenser ces systèmes de performances, celles de Marina Abramovic, qui souffre beaucoup¹⁶⁷. »

David Trullo fait ici référence à l’utilisation de la douleur comme d’un élément formel. C’est une utilisation de la douleur mise en scène que l’on retrouve effectivement chez des artistes comme Marina Abramovic et Gina Pane. Cette branche de la performance qui conceptualise la douleur est pour lui moins pertinente que la théâtralisation des identités au travers de la performance. Pour lui, la mascarade est plus efficace que la chair qui souffre, lorsqu’il s’agit de déconstruire les normes de l’identité, lorsqu’il s’agit de se construire en tant que sujet.

Il convient de dire que cette idée n’est pas celle de tout le monde. Si elle est par exemple partagée par Lucía Egaña ou Lucien Fradin, qui sont également dans une démarche artistique, elle ne l’est pas par les QueerFarnaüm qui militent « comme iel·les sont ». QueerFarnaüm est un collectif Nantais, qui ne mêle pas de pratique artistique à la pratique militante. Ses membres ne veulent pas rentrer dans l’idée d’un rôle. Ils raccrochent la performance à la fausseté d’une représentation théâtrale. Cette théâtralité de l’identité dont parlent David Trullo et Lucien Fradin ne doit cependant pas être comprise comme un rôle que l’on vient endosser. D’ailleurs, la

¹⁶⁵ “Drag” and “performance” have recently become key words within contemporary gender theory, and they are generally used to describe the theatricality of all gender identity. Jack Halberstam, *Female Masculinity*, op. cit., p. 236.

¹⁶⁶ Entretien réalisé avec David Trullo, Madrid, 17 avril 2015. Volume II, annexe I.

¹⁶⁷ *Ibid.*

performance telle qu'elle se développe aux États-Unis ou chez les féministes n'a rien à voir avec un rôle que l'on endosse et elle s'éloigne fortement du théâtre et de ses codes des représentations figées (scène, représentation frontale, public passif). La performance a à voir avec la mise en scène de soi et la politisation de l'identité. La théâtralité renvoie à l'invention de soi et à la mise en scène, parfois spectaculaire, de l'identité. Elle est une partie de l'identité qui vient s'exprimer :

« Je ne suis jamais en train d'inventer un personnage qui ne soit pas moi. Je ne crée pas des personnages complètement schizophrènes, il y a toujours une part de moi à l'intérieur¹⁶⁸. »

Que la dimension théâtrale de l'identité soit excessive ou discrète, elle permet aussi une distanciation par rapport à soi, par rapport à son environnement, de la même façon que Bertolt Brecht introduit par sa dramaturgie une distanciation avec la personne qui regarde afin d'éveiller chez elle son sens critique. La mise en scène de soi devient alors une puissance d'agir critique tout à fait compatible avec la politisation des identités. Il s'agit pour le sujet de penser des pratiques non normatives, en marge du système dominant et oppressif sexe/genre. Comme Juan Vicente Aliaga le fait remarquer :

« il y a plusieurs variantes de la performativité. Certaines sont basées sur le langage, d'autres sont théâtralement orientées¹⁶⁹ ».

Il s'agit d'utiliser la théâtralité comme un outil pour réssiter aux normes de genres et aux normes de l'identité. Cela ne veut pas dire que toute l'identité est théâtrale. En revanche et contrairement à ce que dit David Trullo, nous pouvons revenir sur le rôle et les enjeux de la douleur dans la performance féministe.

L'utilisation de la douleur par les artistes féministes leur permet de sortir de l'objectification et de s'affirmer comme sujets. La douleur renvoie au corporel, à la chair. Elle est un élément également utilisé par certain·es artistes queers, comme Quimera Rosa ou Bob Flanagan. La douleur artialisée utilise le corps pour échapper aux normes du sujet et pour penser d'autres possibilités que celles imposées par les normes performatives. En somme, cela permet au sujet de s'incarner, de devenir un corps-sujet. Nous proposons ici un triangle entre performativité, théâtralité et incarnation, pour mieux penser les pratiques queers. Cette notion d'incarnation que nous développons ici se retrouve dans les textes analysant la place du corps dans les performances artistiques :

« Le moi est inexorablement incarné, nous dit l'art corporel¹⁷⁰. »

Amelia Jones utilise ce terme de façon récurrente. Nous utilisons donc ici « incarnation » pour traduire *embodiment*, un terme qui désigne le fait de rendre corporel, de donner corps à quelque

¹⁶⁸ Entretien réalisé avec Lucien Fradin du collectif XXY, Lille, 25 septembre 2014. Volume II, annexe III.

¹⁶⁹ *Hay muchas versiones de la performatividad. Algunas están basadas sobre el lenguaje, otras están teatralmente orientadas.* Judith Butler, « *Interrogando el mundo* », entretien réalisé par Juan Vicente Aliaga, *Exitbook*, n° 9, 2008. Relevons que cette citation vient elle aussi souligner les rapports qu'entretiennent la performativité du genre, dont le fonctionnement est semblable aux actes de langage, et la performance artistique.

¹⁷⁰ *The self is inexorably embodied, body art tells us.* Amelia Jones, *Body Art, Performing the Subject*, op. cit., p. 34.

chose. L'anglais différencie l'incarnation de l'Incarnation biblique, lorsqu'en français il n'y a qu'un seul mot. Dans les deux cas, l'étymologie est la même : celle du mot latin *incarnatio*, l'action de prendre corps. Proposer un concept d'incarnation en français permet d'insister sur les processus à l'œuvre dans le corps. En leur posant la question pour savoir ce qu'iel-les pensaient de ce terme, les Quimera Rosa y ont immédiatement vu ces mêmes liens :

« Kina : c'est un peu ce concept anglais d'*embodiment*, non ? Ce que nous faisons a à voir avec ça.

Ce : oui, la définition me plaît bien que ce soit un terme très chargé historiquement. Mais ça peut aussi être son point fort, de le renverser¹⁷¹. »

Le concept d'incarnation est le moyen de centrer l'analyse de l'image non uniquement sur la production des genres, mais aussi sur la construction des corps queers. Ce mot permet de s'attarder sur les processus corporels et les pratiques autant que sur les genres. Il s'agit de mettre en avant les incorporités, qui restent le matériau principal des artistes queers et le support du genre lui-même. Le concept d'incarnation permet d'étudier les liens entre les identités, les pratiques et les représentations queers. Pour Amelia Jones, cela permet d'analyser les pratiques féministes et queers dans l'art corporel. La construction du sujet passe pour elle par l'incarnation, qui est une expérience décentrée de la subjectivité. C'est une :

« nouvelle expérience de la subjectivité comme *incarnée* plutôt que transcendante, comme *in process*¹⁷² ».

Il faut aussi noter que cette attention portée au corps correspond au moment où se diffusent les *gender studies*, dans les années 1990. C'est à cette période que les artistes contemporain·es semblent opérer une sorte de « retour au corps » sous l'influence des artistes féministes et queers. Ces artistes apportent des réflexions nouvelles sur le corps et celui-ci semble être un médium de nouveau crédible pour les artistes contemporain·es en général¹⁷³. Nous pouvons illustrer notre propos par au moins un exemple d'artiste résumant les liens du langage à l'incarnation : il s'agit de Claude Cahun (Nantes, 1894 – Jersey, 1954). Proche à ses débuts du symbolisme, Claude Cahun évolue aux côtés des surréalistes, connaît Man Ray et André Breton. Claude Cahun développe cependant une œuvre à part, faite de photographies, de collages et d'écrits. Claude Cahun y questionne son identité de genre. Il est intéressant de relever ici que plusieurs de ses autoportraits questionnant son identité de genre sont réalisés à partir de 1915, c'est-à-dire avant que Marcel Duchamp ne se fasse photographier par Man Ray en Rose Sélavy en 1921. L'œuvre de Cahun est oubliée et sera redécouverte dans les années 1990, notamment avec l'essai de François Leperlier intitulé *Claude Cahun, l'écart et la métamorphose*¹⁷⁴ et avec l'exposition *Claude Cahun photographe* (musée

¹⁷¹ Entretien réalisé avec Quimera Rosa, Nantes, 15 octobre 2014. Volume II, annexe IV.

¹⁷² *New experience of subjectivity as embodied rather than transcendental, as in process*. Amelia Jones, *Body Art, Performing the Subject*, op. cit., p. 197.

¹⁷³ Cf. Sally O'Reilly, *Le corps dans l'art contemporain*, Paris, Thames & Hudson, 2010 [2009], p. 7. C'est également une des réponses possibles à la question de Preciado sur l'influence de la perception de la performance en termes de genre sur la performance artistique (cf. p. 66, note 146).

¹⁷⁴ François Leperlier, *Claude Cahun, l'écart et la métamorphose*, Paris, Jean Michel Place, 1992.

d'art moderne de la ville de Paris, juin-septembre 1995). Il faut attendre l'exposition *Claude Cahun* en 2011 au Jeu de Paume¹⁷⁵, dont les commissaires furent François Leperlier et Juan Vicente Aliaga, pour que l'œuvre de Claude Cahun trouve sa popularité.

Son nom de naissance est Lucie Schwob. Son œuvre est réalisée avant même que Joan Rivière n'écrive « La féminité en tant que mascarade » en 1929. Claude Cahun interroge donc très tôt l'identité de genre. La lecture de ses œuvres à la lumière de la fin du XXe siècle rend Cahun emblématique des pratiques de travestissement et des performances de genre. Tout au long de sa vie, Claude Cahun va en effet performer son identité par le masque et le travestissement. L'artiste s'énonce par la performance de soi, les autoportraits photographiques en sont le résultat. Les autoportraits démultiplient ses identités de genre, démantelant la continuité de l'identité. La « mise en scène de soi qui caractérise sa vie¹⁷⁶ » est un processus performatif ininterrompu. Cette performance de toute une vie commence par un travestissement littéraire. Écrivant avant de performer ou de photographier, Claude Cahun commence à publier dans le journal quotidien de son père, *Le Phare de la Loire*. La première action décisive sera de changer de nom : Lucy Schwob devient Daniel ou encore Douglas, avant de se fixer vers 1917 pour Claude Cahun. Le prénom a l'intérêt d'être neutre, pouvant être porté par une femme comme par un homme. Le nom de famille est celui de sa grand-mère paternelle et de son grand-oncle, Léon Cahun, également écrivain. Dès lors, Claude Cahun entre dans le travestissement textuel. Ce processus littéraire consiste, pour une personne assignée femme, à prendre un nom masculin afin de trouver une liberté d'expression qui lui est interdite (Georges Sand en est l'exemple le plus célèbre). S'identifiant au procédé d'écriture, Claude Cahun commence son invention de soi. En changeant de prénom, Cahun performe la réalité et devient concrètement, pour toutes les personnes qui l'entourent, Claude Cahun.

La notion d'*in progress* traverse l'œuvre de Claude Cahun : ce qui était à la base le personnage littéraire de « Claude » est devenu la personne, l'artiste qui met en image sa réflexion sur l'identité de genre. Les écrits de Cahun, notamment son autobiographie des *Aveux non avenues*¹⁷⁷, sont la version littéraire des masques qu'elle figure dans ses photographies. Du vocabulaire de mots, Cahun passe au vocabulaire de gestes. Au texte autobiographique répondent les photomontages insérés entre les pages des *Aveux non avenues*. Cédric Schönwald, pour évoquer l'incidence réelle des autoportraits de Claude Cahun et leur concrétisation dans sa vie, parle d'eux comme d'une « instance d'énonciation¹⁷⁸ ». Son *Autoportrait* réalisé vers 1920¹⁷⁹, où Cahun se représente le crâne rasé, en costume d'homme, main sur la hanche, montre bien la dimension masculine de son identité. Cette part de masculin se concrétise autant par le vêtement que par la posture. Elle se concrétise aussi par

¹⁷⁵ *Claude Cahun*. Jeu de Paume, Paris, du 24 mai au 25 septembre 2011.

¹⁷⁶ À propos de Claude Cahun. Frédérique Villemur, « Pensée queer et mélancolie du genre », *Les Cahiers du Genre*, n° 43, 2007, p. 158.

¹⁷⁷ Claude Cahun, *Aveux non avenues*, Paris, Fayard/Mille et une nuits, 2011 [1930].

¹⁷⁸ Cédric Schönwald, « Claude Cahun, amour à Moore », *Art 21*, n° 31, été 2011, p. 10.

¹⁷⁹ Claude Cahun, *Autoportrait*, vers 1920. Volume II, figure 13.

une modification physique : les cheveux rasés. Au vu de l'époque, se raser le crâne est une démarche radicale et violente, en rupture totale avec l'image de la féminité. Il n'est pas possible, sur cette image, de deviner qu'il s'agit biologiquement d'une femme. Mais à l'inverse, dans une série d'autoportraits réalisés vers 1939, Cahun se met en scène dans une féminité très canonique : chevelure lourde et longue, lèvres maquillées. Cahun pose au milieu de feuilles ou de fleurs, dormant ou présentant d'étranges attributs¹⁸⁰ (chouette, raisins, peau de léopard). Dans l'*Autoportrait* de 1920, Cahun pose devant un tissu tendu sur le mur. Cette mise en scène sommaire rappelle les fonds utilisés en photographie, mais marque également la mise en scène de soi. Claude Cahun photographie ses genres dans une dimension théâtrale, ce qui ne l'empêche pas d'incarner chacun des rôles genrés photographiés : Cahun performe une identité où se succèdent les genres, dans une absence de linéarité qui témoigne d'une identité multiple, passant d'un féminin à l'autre, d'un masculin au suivant, au fil d'une gestuelle hétérogène. Ce qui entre en correspondance avec les propos de Fabio Cleto :

« L'acteur n'existe qu'au travers de ses in(de)finies performances de rôles, dont la somme idéale correspond à la performance de son identité, la personnalité est l'égal d'une coexistence de personnages sur la scène de l'être¹⁸¹. »

L'*Autoportrait (en veste à carreaux)*¹⁸² cristallise ces questionnements sur l'identité : la coupe garçonnette de la veste ample gomme toute marque de féminité du corps. Cahun tire sur son col pour cacher ce que son reflet dévoile. Que penser de ce reflet ? – le double différent pourtant semblable¹⁸³. Cahun se cache et se dévoile en même temps. Cahun regarde l'objectif et donc la personne qui contemple l'image, tandis que le regard de son reflet porte hors cadre. Le reflet fait ici office d'un masque, d'un travestissement d'une identité qui se représente perpétuellement : représentation du reflet qui s'énonce, énonciation de la veste et des cheveux courts qui travestissent, travestissement du sujet qui se représente. Les personnages que photographie et qu'incarne Cahun sont aussi ses alter ego. Ils sont à prendre dans leur ensemble et non séparément. Les autoportraits constituent un continuum, ils retracent sa pratique performative et son identité. Jérôme Carrié parle de « performance photographique¹⁸⁴ » et c'est effectivement cela. La photographie est l'image arrêtée, un moment retenu ne faisant sens qu'au sein de l'entièreté de la performance de l'identité de Claude Cahun. Dans cette continuité de l'action se retrouve la performativité butlérienne : les performances photographiques de Claude Cahun utilisent la répétition, la ritualisation et la temporalité pour subvertir les normes de genre. Les photographies de Cahun donnent corps

¹⁸⁰ Claude Cahun, *Autoportrait*, vers 1939. Volume II, figure 14.

¹⁸¹ *The actor exists only through its in(de)finite performing roles, the ideal sum of which correspond to his own performative identity, personality being equal to a co-existence of personae on the stage of Being.* Fabio Cleto et al., *Camp : Queer Aesthetics and the Performing Subject: a Reader*, op. cit., p. 25.

¹⁸² Claude Cahun, *Autoportrait (en veste à carreaux)*, 1928. Volume II, figure 15.

¹⁸³ Au-delà du genre, ces préoccupations renvoient aux mouvements du symbolisme et du surréalisme qui influencent Cahun.

¹⁸⁴ Jérôme Carrié, « Du jeu à la norme : l'art du travestissement », op. cit., p. 14.

et affirment ce qui est vécu bien au-delà de la photographie : il y a ce qui avant la photographie lui a permis d'en arriver là et ce qui va continuer de se dérouler après la pose photographique. Les autoportraits de Cahun sous-entendent un développement, une démarche, dont elle choisit de fixer une certaine image :

« Il est donc important de souligner l'effet de *sédimentation* qu'implique la temporalité de la construction. Ici, ce qu'on appelle des "moments" ne constituent pas des unités de temps distinctes et équivalentes, car le "passé" est l'accumulation et la solidification de tels "moments", au point qu'ils ne peuvent plus être distingués¹⁸⁵. »

Ce sont des œuvres qui appellent le mouvement, ce que prouve bien la sérialité de ses nombreux autoportraits. Ils sont à concevoir comme une galerie, le regard devant aller de l'un à l'autre afin de percevoir les nombreuses facettes de Claude Cahun dans leur globalité et leur diversité. C'est dans la succession d'images que se révèle cette performance perpétuelle des genres. Ces portraits nous amènent à penser la représentation et la photographie dans le temps et non comme un acte unique et isolé. L'idée d'une incarnation par la représentation se dessine. La photographie inscrit dans le temps et dans le réel les performances de Claude Cahun. Ces performances sont des autoportraits qui reflètent son existence et son identité publique. Car c'est bien de cela qu'il s'agit ici : non d'un sympathique travestissement, comme le pied de nez de Marcel Duchamp avec Rose Sélavy, mais bien des pratiques de toute une vie.

c) Quand c'est trop, c'est trop • La réutilisation de l'exubérance kitsch dans la construction d'images *camp*

Sur une scène théâtrale comme dans une scène de rue, les normes de genre imparfaitement se réitèrent. C'est ce que montre la drag queen, dont les performances questionnent les normes de l'identité.

Drag toujours, tu m'intéresses • Une critique du paradigme de la drag queen et sa politisation au prisme des pratiques genderfuck

On ne peut parler de la représentation théâtrale de l'identité, de la mise en scène de soi en dehors des normes genrées, sans parler des drag queens. La drag queen prend le contre-pied de la performativité des genres, en parodiant l'idée d'un modèle original. La performativité du genre repose en effet sur la copie et l'imitation de modèles du masculin et du féminin qui ne possèdent aucun original. La drag queen, en s'attribuant des caractéristiques féminines qu'elle exagère démesurément, vient parodier cette origine introuvable des normes de genre et, ainsi, les conteste.

La drag queen fait des performances et ne reflète pas la performativité. Elle exprime une capacité à agir et à jouer avec les normes de genre. La figure de la drag queen a bien sûr été théorisée par Judith Butler. Celle-ci analyse les performances drag queens comme une subversion

¹⁸⁵ Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, op. cit., p. 24.

des normes performatives par leur imitation incorrectes. La drag queen est une figure récurrente de la culture contemporaine LGBT et queer, mais renvoie cependant plus à ses aspects festifs nocturnes qu'à ses penchants militants. Récemment, le n° 2 de la revue *Miroir/Miroirs* (2014) sur le genderfucking revisite cette figure de la drag queen et tente de la replacer au sein des enjeux militants queers. Dans ce numéro, les articles sur les drag queens témoignent d'un renouveau en France de ces pratiques. Les drag queens n'ont en effet pas marqué le paysage militant ou festif des années 2000 en France, contrairement aux États-Unis, à l'Angleterre, ou tout simplement l'Espagne. Aux États-Unis et dans le monde anglophone, le *Ru Paul Drag Race*, une émission télévisée de concours de drag queens produite depuis 2009, contribue à repopulariser cette culture. En Espagne, la drag queen est également une figure très présente dans le milieu gay¹⁸⁶. C'est un personnage récurrent de la Movida dans les années 1980 et 1990, on la retrouve autant dans le groupe de musique *Alaska y los pegamoides* que dans les performances de McNamara¹⁸⁷ qui oscillent entre le punk et la drag queen. Les films d'Almodóvar sont également parcourus de drag queens comme, pour n'en citer qu'un, *Talons Aiguilles* (1991).

Il n'y a pas d'équivalent à cela en France. Cependant, depuis 2014, on assiste à un retour en force de la drag queen. Paillettes – QUEER SHOW¹⁸⁸ est un collectif queer militant fondé en 2014 à Paris et rassemblant huit personnes drags. Prenant la forme d'un cabaret littéraire queer et excentrique, Paillettes performe des textes militants queers et cherche à donner du plaisir sur scène. Ce groupe mobilise donc à la fois les pratiques drags de la culture queer populaire et des textes théoriques pour questionner la société actuelle. Le milieu drag parisien continue son renouveau sous l'impulsion de Jérémy Patinier, qui en plus de Paillettes – QUEER SHOW était également directeur de la revue *Miroir/Miroirs*. Son nom de drag queen est Mômômômôsièr Jérémy, il prend comme « fille » Enza Fragola, drag queen alors débutante. En 2015, Enza Fragola lance l'Extravaganza, des scènes ouvertes de drag queens à Paris. Le projet se développe autour d'Enza Fragola, pour devenir Maison Chérie en janvier 2017. Il s'agit donc d'une *House*¹⁸⁹, qui regroupe les scènes ouvertes de l'Extravaganza, le fanzine drag *Les fées du Marais*, le Sidragtion (mobilisations drag queen dans les rues de Paris pour récolter des fonds reversés à la lutte contre le VIH) et permet à ses membres de se produire en spectacle. En 2017, Maison Chérie participe au *Superball* à Amsterdam, un concours européen de drag queens¹⁹⁰. En plus du Sidragtion, les

¹⁸⁶ L'auteur Shangay Lily relate bien cette présence des drag queens en Espagne notamment dans *Escuela de glamour*, Barcelone, Plaza & Janés, 2000.

¹⁸⁷ Une des égéries d'Almodóvar.

¹⁸⁸ Collectif Paillettes, *Paillettes – QUEER SHOW* [page publique], Facebook, 2014 [consultée le 26/05/2017], URL : <https://www.Facebook.com/paillettesqueershow/>.

¹⁸⁹ Les drag queens s'organisent en « maison », ou *House*. Les maisons fonctionnent comme une famille de drag queens, avec une Mère à l'origine de la maison et ses filles, qui s'entraident et travaillent ensemble. Cette organisation et cette culture sont notamment retranscrites dans le documentaire de Jennie Livingston, *Paris Is Burning*, *op. cit.*

¹⁹⁰ Au sujet du milieu des drag queens parisiennes, nous pouvons référencer l'article de Jérémy Patinier, « Quand les drag queens arpentent le pavé contre le Sida » [article en ligne, 05/12/2016, consulté le 26/05/2017], *Têtu* [magazine en ligne, 1997], URL : <http://tetu.com/2016/12/05/drag-queens-arpentent-pave-contre-sida/>. On peut également consulter la page Facebook de Maison Chérie, *Maison Chérie* [page publique], Facebook, janvier 2017 [consultée le 26/05/2017], URL : <https://www.Facebook.com/MaisonCherieDrag/>.

membres de Maison Chérie ont publié de courtes vidéos à l'occasion des élections présidentielles françaises de 2017¹⁹¹, pour questionner humoristiquement les politiques françaises en matière de droits des minorités et de lutte contre les discriminations. Le milieu drag parisien ne semble donc pas déconnecté du militantisme queer, alors que les deux ne vont pas toujours de pair. Nous pouvons donc nous questionner sur la pertinence des drag queens au sein des pratiques queers.

Pour Judith Butler :

« en imitant le genre, le drag révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même – ainsi que sa contingence¹⁹² ».

La drag queen vient jouer et performer une féminité surcodée. En tant qu'homme¹⁹³ s'appropriant les normes de genre qui lui sont opposées, la drag queen met en effet en évidence la dimension théâtrale des genres et la possibilité de se réapproprier ces normes. La drag queen n'est pas obligatoirement subversive. C'est une figure dont la radicalité repose sur l'exubérance sans y mêler obligatoirement une réflexion sur les systèmes d'oppression genrés. Comme le souligne Thierry Schaffauser :

« La radicalité des drags queens consiste simplement à rendre visible la performativité du genre. Cela ne veut pas dire que la performance en tant que telle ne reproduit pas des normes sexistes¹⁹⁴. »

C'est-à-dire que la drag queen incarne le fait qu'il soit possible de subvertir la performativité butlérienne, de subvertir les normes du genre assigné à la naissance. La drag queen déplace les normes performatives en s'appropriant les symboles du féminin qui ne lui sont pas destinés. Si la performance de la drag queen est symptomatique de la performativité du genre et de ses possibles subversions, ce n'est pas pour autant que la drag queen va performer un rôle non sexiste, ou non binaire¹⁹⁵. La drag queen, selon la façon dont elle s'énonce, peut très bien se conformer aux normes de genre binaires. Pour Jérémy Patinier, il s'agit là de « drag "fishy" queen¹⁹⁶ ». Jinx Monsoon en est un exemple. Elle est une drag queen américaine jouant sur une féminité toute proche de celle des stars hollywoodiennes. Elle se présente en Marilyn, son univers est proche du

¹⁹¹ Cf. Matthieu Foucher, Leslie Prével et Gaëlle Matata, *Moi président(e)* [vidéos en ligne]. Friction Magazine prod., YouTube, 5 épisodes entre 1:30 et 3:00, 2017 [consultées le 26/05/2017], URL : http://www.youtube.com/playlist?list=PLdP_Q4Xg4o7o4j22OiYnr21bWfdEbO4tK. L'ensemble des liens web des épisodes est réuni dans un article de *Têtu* qui replace bien la série dans sa perspective militante : Julie Baret, « Et si les drags dirigeaient la France ? » [article en ligne, 03/05/2017, consulté le 26/05/2017], *Têtu* [magazine en ligne, 1997], URL : <https://tetu.com/2017/05/03/video-quest-ca-donnerait-drags-dirigeaient-france/>.

¹⁹² Judith Butler, *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité*, *op. cit.*, p. 261.

¹⁹³ Du moins, il s'agit le plus souvent d'un homme. Il existe des femmes drag queens, ce qui ne change pas la logique d'exhubération ironique des normes du féminin.

¹⁹⁴ Thierry Schaffauser, « Drag queen feminism », *Miroir/Miroirs la revue des corps contemporains*, n° 2, 2014, p. 89.

¹⁹⁵ Les personnes non binaires sont les personnes ne s'identifiant pas au modèle social de l'homme ou à celui de la femme. Les personnes non binaires peuvent ne s'identifier à aucun genre ou s'identifier à plusieurs genres.

¹⁹⁶ Jérémy Patinier, « Typologie de la drag queen », *op. cit.*, p. 83.

burlesque, une féminité glamour, rétro et kitsch. Le clip vidéo de sa chanson *Coffee and wine*¹⁹⁷ en témoigne, une vidéo qui se passe entre le canapé de la star avec son chat et les coulisses d'une troupe burlesque. Jinkx Monsoon se représente en femme actrice rappelant la féminité des studios Harcourt. C'est également un personnage futile qui est dépeint, en quête de café, de vin et d'amants. Il n'est donc pas si évident de dire des drag queens qu'elles introduisent un trouble dans le genre. Dans le même temps, il s'agit là d'une féminité précisément surcodée et surjouée. Incarner avec exubérance un personnage binaire n'exclut alors pas d'être critique face aux normes véhiculées. Ainsi, lorsqu'une drag queen pousse à l'extrême une féminité déjà surcodée par le cinéma, c'est une mise en abîme ironique qui apparaît.

L'artiste Yasumasa Morimura (né en 1951 au Japon, vit et travaille en France) procède de la même façon. Cet artiste est connu pour ses travestissements en stars, comme Marilyn Monroe ou Marlène Dietrich, mais également Che Guevara et Einstein¹⁹⁸. Soulignons ici que Morimura procède bien à des travestissements, il cherche à « passer pour ». C'est là une différence majeure entre pratiques drags et travestissement. Là où les pratiques de travestissement recherchent la vraisemblance, les drags recherchent l'exagération. Néanmoins, les travestissements de Morimura partagent de nombreuses affinités avec les pratiques drags, car les personnages féminins mis en scène par l'artiste sont déjà dans une féminité exacerbée, performée et théâtrale. Photographiant ces mises en scène, Morimura les appelle « autoportrait (actrice)/d'après... ». Le titre nous informe qu'il s'agit d'une interprétation à la première personne d'un modèle préexistant qui est lui-même une interprétation d'un rôle : *Self-portrait (Actress) After Marlene Dietrich 1*¹⁹⁹ indique qu'il s'agit de l'autoportrait de l'artiste en train de jouer Marlène Dietrich. Marlène Dietrich, en tant qu'actrice symbole d'une féminité hollywoodienne, est elle-même un rôle, son propre rôle, dont la féminité est très performative, perpétuellement jouée. L'artiste se met en scène grimé en Marlène Dietrich et il adopte sa célèbre position sur un tonneau, telle qu'elle apparaît dans le film *L'Ange bleu* (Josef von Sternberg, 1930) et dans le même décor. La dimension théâtrale des œuvres de Morimura est évidente et ses modèles sont des icônes du cinéma et de la société américaine. En qualifiant d'autoportrait son interprétation d'une modèle qui est elle-même dans une présentation de soi théâtrale, Morimura crée un effet parodique. Cela met en relief la fiction du « moi », du genre, qui n'a de réel que les actes amenant à le (re)créer. Yasumasa Morimura, parce qu'il interprète l'identité de genre d'une autre personne, montre la contingence du genre : ces autoportraits montrent la discontinuité de l'identité et semblent dire qu'il aurait pu en être tout autrement de son identité.

Cependant, Morimura orchestre cette théâtralité uniquement pendant le temps de la photographie. Qualifier ces images d'autoportraits est donc contestable. Morimura interprète une

¹⁹⁷ Jinkx Monsoon, *Coffee & Wine* [vidéo en ligne]. Diego Paul Sánchez (prod.), YouTube, 3:32, 22/04/2014 [consultée le 09/02/2017], URL : <https://www.youtube.com/watch?v=s1sKRL0u3h4>. Volume II, figure 16.

¹⁹⁸ En tant qu'homme se travestissent en une figure iconique masculine, l'artiste montre que le masculin peut lui aussi être joué et interprété.

¹⁹⁹ « Autoportrait (actrice)/d'après Marlène Dietrich ». Yasumasa Morimura, *Self-portrait (Actress) After Marlene Dietrich 1*, 1996. Volume II, figure 17.

autre identité le temps d'un geste artistique, mais ne la prolonge pas comme une part de son identité au quotidien et la performance se referme sur elle-même une fois la photographie faite. Il faut alors regarder de nouveau du côté des drag queens pour comprendre en quoi leurs performances des genres vont souvent au-delà d'un geste simplement artistique et remettent en cause les normes de genre. En effet :

« le drag fait du travestissement une scène sociopolitique et une parodie²⁰⁰ ».

Cette phrase de Maud-Yeuse Thomas concerne à la base les drag kings, mais elle est applicable à toute pratique drag. En sortant de la dichotomie homme/femme, les pratiques drags contestent la binarité des genres. Les pratiques drags, indépendamment du genre de la personne qui performe, sont la mise en scène consciente et exagérée de la contingence des genres. Sur scène ou non, ces performances sont plus ou moins militantes et déplacent plus ou moins les codes des genres. La féminité exacerbée dans le *new burlesque* n'est ainsi pas très éloignée de celle des drag queens. Certaines femmes sont des performeuses drag queens. Jack Halberstam souligne aussi qu'un drag king peut interpréter une féminité gay. S'intéresser à la dimension sociopolitique des parodies de genre permet d'ouvrir l'horizon du drag, tant du point de vue artistique que politique. Les performances drags possèdent alors d'étonnants points communs avec les pratiques genderfuck²⁰¹ :

« Le gender fucking est une parodie des codes du genre, mais aussi des attendus corporels et comportementaux qui s'y rattachent²⁰². »

Le genderfucking, nouveau drag ? Le genderfucking en diffère tout de même : la mise en scène de soi peut rester présente, mais de manière bien moins évidente. De même que la représentation scénique peut être totalement absente. La personne genderfuck se joue tout autant que les drags de la structure imitative du genre et de sa parodie, mais il est moins surcodé et plus axé vers l'hybridation et le dépassement des binarismes et réaffirme ses implications militantes. Entre performance drag et performativité du travestissement, le genderfucking fait un usage détourné des technologies du corps. Ses pratiques remettent l'accent sur le corps et non plus uniquement sur l'habit du travesti ou le costume drag. Les personnes genderfuck ont en commun avec le militantisme queer la revendication d'une fluidité des genres et d'un dépassement de la binarité. Les pratiques genderqueer ou genderfuck se rattachent aux pratiques transgenres, qui se définissent comme celles :

« qui transgressent les frontières habituellement imposées en matière de genre en y incluant les performances du genre²⁰³ ».

²⁰⁰ Maud-Yeuse Thomas, « Ethnologie du travestissement », *Miroir/Miroirs la revue des corps contemporains*, n° 2, 2014, p. 64.

²⁰¹ On trouve des termes similaires à genderfuck, comme « genderqueer » chez Judith Butler, *Défaire le genre*, *op. cit.*, p. 287. Ou « gender blender » chez Sam Bourcier, *Queer Zones, politique des identités sexuelles et des savoirs*, *op. cit.*, p. 124.

²⁰² Arnaud Alessandrin, « Genderfucking ! », *Miroir/Miroirs la revue des corps contemporains*, n° 2, 2014, p. 14.

²⁰³ Sam Bourcier, *Queer Zones, politique des identités sexuelles et des savoirs*, *op. cit.*, p. 130.

Parler des pratiques corporelles *genderfuck* permet, en plus du genre, d'englober la sexualité et de la sortir de la dichotomie homo/hétéro. Les pratiques *genderfuck* déterritorialisent la sexualité, en la sortant par exemple d'une logique où seul le pénis est pénétrant et où de ses préférences sexuelles découlerait une préférence des pratiques (si les gouines aiment le vagin, c'est qu'elles n'aiment pas la pénétration. Si les pédés aiment le pénis, c'est qu'ils aiment être pénétrés. Or il n'y a pas de liens logiques entre ces trois éléments : identité/organes génitaux/pratiques). Les pratiques qui théâtralissent les genres permettent d'introduire un jeu avec toutes ces normes afin de les subvertir. Comme le dit Sam Bourcier, en accord avec Jack Halberstam :

« On gagnerait à concevoir toutes les techniques d'altération du corps (qu'elles soient d'ordre idéologique, chirurgical ou autre) comme autant de technologies du genre et de situer les cas soi-disant exceptionnels de "travestissement" par rapport à des technologies de genre couramment pratiquées voire conseillées comme la chirurgie esthétique²⁰⁴. »

Cette radicalité se retrouve mal dans les drag queens aujourd'hui vulgarisées, comme celles du *RuPaul's Drag Race*. La radicalité de la drag queen est pourtant incontestable et l'arme dont elle use le mieux est sans doute l'ironie.

Camp? Vous avez dit *camp*? • De l'usage de l'autodérision et de l'ironie critique dans les politiques queers

L'ironie, ce trait d'esprit qui consiste à dire le contraire de son opinion pour laisser entendre avec humour ce que l'on pense vraiment, est une arme redoutable de la drag queen dont les hyperboles de la féminité ironisent sur les normes de genre.

Cette ironie n'est pas toujours évidente : Marcel Duchamp performe *Rose Sélavy*²⁰⁵ sous l'œil de Man Ray et se fait photographier avec une tristesse sur le visage qui, de prime abord, n'a rien d'amusant. Pour Frédérique Villemur, *Rose Sélavy* représente l'expression d'une tristesse liée à l'impossibilité « d'habiter » pleinement l'autre genre. Il s'agit selon elle d' :

« une incomplétude, un impossible comblement du désir²⁰⁶ ».

Pour Frédérique Villemur, *Rose Sélavy* avec son regard embué, ses gestes affectés et sa pose figée, symbolise la mélancolie du genre développée par Freud et réanalysée par Judith Butler. Le regard a une place centrale, il marque pour Villemur ce manque d'un sujet perdu, d'un désir impossible. Nous pouvons cependant proposer une autre analyse de cette image, en prenant comme axe de lecture l'ironie dadaïste et la performance drag queen plutôt que la mélancolie. Premièrement, nous pouvons délaïsser le terme de travestissement à propos des performances de Marcel Duchamp en *Rose Sélavy*. En effet, le travestissement est un acte identitaire qui recherche l'illusion et la cohérence d'un genre. Le·a travesti·e est une figure que le XXe siècle

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 131.

²⁰⁵ Man Ray, *Marcel Duchamp en Rose Sélavy*, 1921. Volume II, figure 18.

²⁰⁶ Frédérique Villemur, « Pensée queer et mélancolie du genre », *op. cit.*, p. 156.

pathologise²⁰⁷. Or, Marcel Duchamp ne cherchait pas à changer de genre. Le titre même de l'œuvre insiste sur ce point. Il s'agit de *Marcel Duchamp en Rose Sélavy*. L'illusion d'une cohérence sexe/genre donnée par la photographie est rompue par le titre qui ne laisse aucun doute sur l'identité de la personne photographiée. Un des tirages de cette image, daté de 1924, est signé « *Lovingly, Rose Sélavy alias Marcel Duchamp* ». Cette signature confirme que l'artiste ne laissait aucun doute sur son identité. Ainsi, sans dire de Rose Sélavy que c'est une drag queen, on peut dire qu'elle partage leurs performances de genre²⁰⁸. Dès lors, ce qui apparaît au travers de cette mélancolique comédie, c'est cette structure imitative du genre. C'est ce qui apparaît avec une lecture queer de Rose Sélavy. L'identité queer suppose un agir perpétuel, des pratiques en conflit avec la norme. Ce avec quoi joue Rose Sélavy, c'est la quête d'unicité et de véracité du sujet. Duchamp propose un jeu avec l'identité et la tradition du portrait, qui cherche l'expression d'une intériorité naturelle, profonde, transmise par le regard. La drag queen, en parodiant des codes, garde la conscience (et qui dit conscience, dit distanciation et rapport critique) que ce qui se joue n'est pas « vrai ». La mélancolie de Rose Sélavy est une mise en scène complice de Duchamp et Man Ray. Cette mélancolie est trop évidente, trop visible, pour être sérieuse. Les exagérations des drag queens relèvent de la même logique poussée à l'extrême : il faut en faire trop pour faire s'effondrer la stabilité du genre, pour en faire s'effondrer les normes. L'humour est la preuve la plus flagrante de cette distanciation de la drag queen avec son propre rôle. Cet humour était sans doute celui de Duchamp. Il n'y a pas plus de mélancolie dans Rose Sélavy que dans une pissotière. C'était une blague, ce regard. Pour Chantal Aubry, Marcel Duchamp réduit :

« Rose Sélavy, Éros c'est la vie, à l'état de gag dadaïste certes décapant mais peut-être pas aussi transgressif qu'on a bien voulu le dire²⁰⁹ ».

Et en effet, en remplaçant Rose Sélavy dans l'ensemble des œuvres de Marcel Duchamp, il semble beaucoup plus probable qu'il s'agisse là d'une simple blague plutôt que de l'expression d'un questionnement de l'identité. C'est l'humour qui semble dominer dans cette œuvre. Ce même humour permet de faire une analyse queer des performances des drag queens.

Cette tristesse surjouée se retrouve chez Jinkx Monsoon, déjà évoqué. Sa performance sur la chanson *Creep*²¹⁰ de Radiohead (1973) invoque un univers macabre où elle interprète une clownesse monstrueuse entourée de personnages psychédéliques. La scène se déroule dans un univers évoquant l'inquiétant film *Alice au pays des merveilles* de Tim Burton (2010). Jinkx Monsoon y joue l'animatrice lors d'un anniversaire de petites filles modèles et va saccager la fête notamment en leur servant à manger la litière sale du chat. Le passage rappelle alors également le

²⁰⁷ À ce sujet, voir l'article de Maud-Yeuse Thomas, « Ethnologie du travestissement », *op. cit.*, pp. 53-79. Cette même pathologisation concerne aujourd'hui les personnes trans*. Ces dernières luttent précisément contre leur pathologisation.

²⁰⁸ Frédérique Villemur met en garde dans l'introduction de « Pensée queer et mélancolie du genre » (*op. cit.*) contre les interprétations anachroniques de l'image. Mais elle propose aussi « une queeriosité transhistorique » (*ibid.*, p. 153) que nous mobilisons ici en relisant Rose Sélavy à la lumière de la culture drag queen.

²⁰⁹ Chantal Aubry, « La femme et le travesti », *Miroir/Miroirs la revue des corps contemporains*, n° 2, 2014, p. 72.

²¹⁰ Jinkx Monsoon, *Creep*, 2014. Volume II, figure 19.

dégout qu'inspire Divine dans le film *Pink Flamingo* (John Walters, 1972) en mangeant un excrément de chien. La performance de Jinkx Monsoon cherche à déranger la personne qui regarde, en accord avec les sonorités angoissantes de la chanson et ses paroles dont voici un extrait traduit : « Mais je suis un sale type/je suis un mec bizarre/qu'est-ce que je fous ici ?/je n'appartiens pas à ce monde/ça m'est égal si ça blesse/je veux avoir le contrôle/je veux un corps parfait/je veux une âme parfaite²¹¹ ». La vidéo, en noir et blanc, contribue à cette impression générale de tristesse. Les petites filles finissent pourtant par rire devant les horreurs de la drag queen, comme d'une mauvaise blague, et se mettent à se battre avec le gâteau d'anniversaire. L'atmosphère générale est toujours dérangeante et provoque plutôt un rire nerveux et jaune.

Ainsi la drag queen est une figure clownesque, parfois triste, mais qui fait rire. Elle est drôlement subversive, quoique pas toujours avec bon goût. Elle est en tout cas ironique, elle est intrinsèquement *camp* et en partage les stratégies :

« La théâtralité *camp* serait en effet induite par la conscience de jouer un rôle²¹². »

De nombreux essais en anglais traitent du *camp*, une thématique peu introduite en France. Un des plus célèbres articles sur le sujet est « *Notes on "camp"* » de Susan Sontag²¹³. Le *camp* est, pour sa définition la plus réduite et réductrice, une forme d'humour gay, une posture, une sensibilité. Il convient de redéfinir cette notion dans une perspective plus large, notamment dans ses liens avec le militantisme queer et, plus que la drag queen, avec les parodies du masculin et du féminin. Matei Calinescu explique que l'esprit *camp* est né dans les cercles intellectuels homosexuels et a rapidement gagné l'ensemble des États-Unis pour participer à l'introduction du kitsch dans le domaine du *high art*. En exemple de cet « esprit *camp*²¹⁴ », Calinescu évoque Andy Warhol. Comme lui, le *camp* nourrit :

« un but ironiquement perturbateur²¹⁵. »

Cette ironie peut être prise comme critère pour différencier les artistes : par exemple, Pierre et Gilles comme Gilbert et Georges sont connus comme deux couples d'artistes gays, appartenant à la même époque, pratiquant la photographie. Au-delà de ces ressemblances, n'est-ce pas justement l'ironie qui les distingue ? Sans juger de leurs mérites respectifs, là où Pierre et Gilles sont kitsch, Gilbert et Georges s'affirment *camp*, ironiques et perturbateurs. Cet humour *camp*, c'est alors aussi celui de la Movidia et des personnages tragi-comiques d'Almodóvar. Fabio Cleto insiste sur la drôlerie du *camp* :

²¹¹ *But I'm a creep/I'm a weirdo/What the hell am I doing here?/I don't belong here/I don't care if it hurts/I want to have control/I want a perfect body/I want a perfect soul.*

²¹² *Camp theatricality would indeed be induced by a consciousness of the role-playing activity.* Fabio Cleto et al., *Camp : Queer Aesthetics and the Performing Subject: a Reader*, op. cit., pp. 9-10.

²¹³ Susan Sontag, « *Notes on camp* », *Partisan Revue*, 1964, n° 31, pp. 515-530.

²¹⁴ *Camp spirit.* Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity : Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham NC, Duke University Press, 1987 [1977], p. 231.

²¹⁵ *Ironically disruptive purposes.* *Ibid.*, p. 230.

« En fait, c'est un système d'humour. L'humour *camp* est une méthode pour rire de la position incongrue de quelqu'un au lieu de pleurer²¹⁶. »

Cet humour provient du décalage entre ce qui est attendu du sujet ou d'un objet et la position qu'il occupe. Pour Esther Newton, dont la vision recoupe celle de Fabio Cleto, la démarche *camp* se résume en trois points :

« l'incongruité, la théâtralité, l'humour²¹⁷ ».

Et c'est bien par cette incongruité et cette mise en scène théâtrale de l'incongruité que le *camp* provoque le rire. Cet humour porte alors premièrement sur les décalages de genre, de goût, chez une personne :

« Les juxtapositions du masculin et du féminin sont, bien sûr, l'aspect le plus caractéristique du *camp*, mais tout contraste vraiment incongru peut être *camp*²¹⁸. »

Ce contraste incongru élargit les possibles. Le *camp* ne se limite pas à la drag queen. Fabio Cleto souligne que le *camp* et le positionnement queer partagent une même essence instable, hétérogène, rendant impossible toute définition fermée. Il explique ainsi que la culture queer contemporaine a hérité des structures et des stratégies du *camp*. De nouveau, rappelons-le, le *camp* n'est pas inhérent à la communauté queer. Mais les deux sont définitivement connectés. Fabio Cleto creuse cette question des liens que le *camp* entretient avec les pratiques queers. Le *camp* est un processus d'opposition aux normes, par une rhétorique du contraste humoristique. Le *camp* s'oppose en premier lieu aux normes de genre, mais pas uniquement. Ainsi nous pouvons dire avec Fabio Cleto que :

« il n'y a pas différentes catégories du *camp*. Il n'y en a qu'une. Et elle est queer²¹⁹ ».

Une œuvre récente a donné une belle démonstration de l'état d'esprit du *camp*, il s'agit du film de Steven Soderbergh, *Ma vie avec Liberace* (HBO, 2013). Le film retrace les dix dernières années de vie du pianiste Liberace, un paradigme à lui seul du kitsch et du bling-bling. Dans son article²²⁰ sur le film, Jean-Yves Le Talec fait remarquer que Liberace aura poussé à l'extrême tous les codes de la folle, sans jamais avoir affirmé ouvertement son homosexualité. Le film illustre bien les oscillations entre le sublime et le grotesque qui animent le *camp*. Lorsque Liberace traverse les décors riches et pailletés, d'une opulence atroce, on entend en arrière-plan les aboiements de ses chiens venant polluer la bande-son. On peut voir leurs déjections sur les tapis, dans les couloirs, venant gâcher l'image. Nous sommes en plein dans l'oxymore *camp* :

« c'est bon parce que c'est affreux²²¹ ».

²¹⁶ *In fact, it is a system of humor. Camp humor is a system of laughing at one's incongruous position instead of crying.* Esther Newton, in Fabio Cleto et al., *Camp : Queer Aesthetics and the Performing Subject: a Reader*, op. cit., p. 106.

²¹⁷ Jean-Yves Le Talec, « Du kitsch au camp : le placard spectaculaire de Liberace », *Miroir/Miroirs la revue des corps contemporains*, n° 2, 2014, p. 125.

²¹⁸ *Masculine-feminine juxtapositions are, of course, the most characteristic kind of camp, but any very incongruous contrast can be campy.* Esther Newton in Fabio Cleto et al., *Camp : Queer Aesthetics and the Performing Subject: a Reader*, op. cit., p. 103.

²¹⁹ *There are not different kinds of camp. There is only one. And it's queer.* Fabio Cleto in *ibid.*, p. 17.

²²⁰ Jean-Yves Le Talec, « Du kitsch au camp : le placard spectaculaire de Liberace », op. cit., pp. 117-131.

²²¹ *It's good because it's awful.* Andrew Ross, in Fabio Cleto et al., *Camp : Queer Aesthetics and the Performing Subject: a Reader*, op. cit., p. 321.

Ce jeu entre beau et affreux, vrai et faux, fait écho aux subversions de la performativité des genres, qui imitent et détournent des modèles sans originaux. Il est important de souligner, à nouveau, que nous parlons d'une démarche artistique consciente. Le *camp* est un mensonge auquel personne ne croit. Il se présente comme tel, ne cherchant pas à faire croire à sa beauté. « On soupçonne ce qui est trop beau de ne pas être vrai »²²², relève Genin, tandis que Calinescu parle ouvertement d'« une forme esthétique du mensonge »²²³. Ainsi, au travers de ce mensonge, le *camp* ne dépeint pas un surhomme à la perfection nietzschéenne, mais un antihéros : il symbolise la déroute de l'héroïsme moderne. Ce mensonge est une exubérance, un dépassement des binarités par le trop, le superflu, l'excédent écœurant. C'est cette surabondance désabusée et ultra-codifiée que l'on retrouve, notamment, dans les corps de Tom of Finland²²⁴. Ce dessinateur finlandais figure des corps trop virils pour être crédibles, trop musclés pour être anatomiquement justes et aux sexes aussi érectiles que surréalistes. C'est tellement « trop » que cela fait rire, tout en affirmant une certaine esthétique homosexuelle qui déconstruit par l'exagération la masculinité hétéronormée. C'est parce qu'il nous ment et que nous le savons que le *camp* fait rire. C'est ce goût *camp* pour le non-naturel et l'artifice qui fait le lien avec les pratiques drags jusqu'à devenir un style à part entière. On peut considérer :

« le *camp* en tant que style de performance »²²⁵.

Ce style repose sur l'humour, l'excès, la subversion des normes de genre et des normes de beauté. Nous pouvons alors faire revenir notre réflexion à la figure de la drag queen, son humour *camp* et son sens de la parodie. Pour mieux percevoir les enjeux *camp* de la drag queen, on peut comparer la série de 1981 des *Self-Portrait in Drag*²²⁶ d'Andy Warhol et sa série de portraits *Altered Image*²²⁷, réalisée avec le photographe Christopher Makos, qui vient poursuivre ce travail en 1982. Christopher Makos a fait un passage par l'atelier de Man Ray, tandis qu'Andy Warhol s'inspire largement de l'œuvre de Marcel Duchamp. La série *Self-Portrait in Drag* est un hommage à Rose Sélavy. Pour les *Self-Portrait in Drag*, qui sont des polaroids, Warhol représente un personnage visiblement drag. Warhol réitère les codes de la féminité de façon exagérée : le maquillage est appuyé et empâté, la chevelure est très travaillée. Une des photographies le montre en train de se maquiller, sa pomme d'Adam reste visible, Warhol ne cherche pas à « passer pour » une femme. Les autoportraits en drag sont visiblement une mascarade. C'est une rhétorique de l'humour *camp* que l'on retrouve. En revanche, la série *Altered Image* se compose de photographies en noir et blanc, en plan américain. Warhol prend des poses timides et incarne un personnage androgyne de femme en chemise blanche et cravate, se présentant parfois avec les cheveux courts. Warhol cherche à

²²² Christophe Genin, *Kitsch dans l'âme*, Paris, Vrin, 2010, p. 19.

²²³ *An aesthetic form of lying*. Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity : Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, op. cit., p. 229.

²²⁴ Tom of Finland, *Sans titre*, 1989. Volume II, figure 20.

²²⁵ *Camp as a style of performance*. Fabio Cleto et al., *Camp : Queer Aesthetics and the Performing Subject: a Reader*, op. cit., p. 25.

²²⁶ Andy Warhol, *Self-Portrait in Drag*, 1981. Volume II, figure 21a.

²²⁷ Andy Warhol et Christopher Makos, *Lady Warhol*, série *Altered Image*, 1982. Volume II, figure 21b.

incarner un personnage féminin réaliste. Le choix d'un personnage féminin androgyne dénote d'un véritable jeu avec les normes de genre. Si les portraits de la série *Altered Image* semblent refléter des questionnements sur le genre de l'artiste, les autoportraits en drag insistent sur la mise en scène du « moi », cette mise en scène exagérée caractéristique des pratiques drags et de l'humour *camp*.

Le *camp* ne questionne pas les genres uniquement en représentant des féminités drag flamboyantes. Une partie de la culture *bear* peut également être rapprochée du *camp*. Il s'agit d'hommes gays poussant jusqu'à l'excès et la parodie les codes de la virilité. Le *bear* est le contrepoint de la folle et de ses réappropriations masculines du féminin. Liés à la culture *leather* (fétichisme du cuir), ces ours (*bears* en anglais) sont :

« une contre-identité gay basée sur la réappropriation de la masculinité hétérosexuelle conventionnelle, dans la mise en scène de signes physiques (poils, barbe, moustache, sueur) et dans la théâtralisation hyperbolique des actes performatifs du mâle hétérosexuel²²⁸ ».

Identifiée en tant que subculture aux États-Unis à partir du début des années 1950²²⁹, la culture *bear* est « la revendication gay du masculin²³⁰ ». Ce sont d'abord les corps qui diffèrent, comme le montre le travail photographique de Carlos Escolastico²³¹ : sur cette image, deux hommes sont photographiés en plan taille, torse nu, celui de droite de profil se penche pour embrasser celui de gauche qui figure de face, le tout sur un fond noir sobre. Le titre, *Jaume y Adrian*, fait comprendre qu'il s'agit là d'un portrait de couple. Sur cette photographie en noir et blanc, les corps sont amples et lourds. L'éclairage frontal découpe leur forme sobrement, leur donnant une esthétique sculpturale. Les corps se distinguent aussi par leur pilosité. Les deux hommes possèdent une barbe. C'est un attribut par excellence du masculin et à ce titre un élément de la culture *bear*. Les coupes de cheveux se font plus militaires. Ces corps qui appelant la virilité, sont pourtant (mis à part le visage) complètement épilés, paraissant imberbes. C'est un décalage avec l'image attendue de la masculinité, que vient renforcer le geste tendre du baiser. Ces corps sont à l'opposé de celui de la « folle », jeune gay mince et efféminé. Pourtant l'incongruité du geste et des corps porte la marque *camp*. On sourit de cette image, parce qu'elle est drôle autant que tendre. Tout comme la drag queen fait tomber l'idée d'un modèle féminin originel à suivre et imiter, le *bear* par son excès de masculinité fait tomber celui d'une masculinité naturellement donnée et exprimée : l'homme aussi joue son genre et peut l'exagérer, une hypermasculinité comme il y a des hyperféminités. En revanche, si la masculinité *bear* possède des caractéristiques *camp*, il ne faut pas oublier qu'il s'agit avant tout d'une identité quotidienne, contrairement à la drag queen qui se produit majoritairement sur scène.

Le *camp* n'est pas non plus l'apanage des hommes. Les femmes aussi mobilisent cet humour incongru. Itziar Ziga en témoigne, à propos de femmes qui surjouent leur féminité. Il s'agit pour

²²⁸ *Una contra-identidad gay basada en la reapropiación de la masculinidad convencional heterosexual, esto es, en la escenificación de los signos físicos (vello, barba, bigote, sudor) y en la teatralización hiperbólica de los actos performativos del varón heterosexual.* David Córdoba et al., *Teoría queer, políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, op. cit., p. 221.

²²⁹ À propos de la culture *bear*, cf. *ibid.*, pp. 137-146.

²³⁰ *Reivindicación gay de lo masculino.* *Ibid.*, p. 221.

²³¹ Carlos Escolastico, *Jaume y Adrian*, 2010. Volume II, figure 22.

elle d'un féminisme de chienne²³² qui lui fera dire que (en parlant d'un procès contre abus de pouvoir et sexisme policier) :

« nous avons eu besoin de beaucoup de glamour pour résister à cela²³³ ».

Il s'agit là de la même interprétation particulière du glamour qu'exhibait Liberace, ce même glamour avec lequel défilent les drag queens et qui est lié à l'esthétique glam rock. Un glamour qui plutôt que d'être pris avec amour est pris avec humour. Cette incongruité qui dérange quand elle ne fait pas rire, c'est également la naïveté horripilante d'Annie Sprinkle qui avec *Annie Sprinkle's Herstory of Porn* (1999) présente une lecture critique des pratiques pornographiques, tout en vulgarisant et dédramatisant ce savoir. Interprétant un personnage de femme exagérément naïve qui lui permet d'adopter un discours extrêmement simple, c'est une réflexion engagée, féministe et très ironique qu'elle propose. Au travers de ces exemples, il faut donc retenir que :

« ceux qui ont toujours affirmé qu'il n'y avait ni politique ni esthétique *camp* qui vienne de la culture féministe et lesbienne (excepté la subversion de genre que proposent les butch et les drag kings) vont devoir récupérer leurs vieilles étiquettes²³⁴ ».

Il reste en effet à illustrer une dernière contestation *camp* des normes de genre. Les drag kings ne peuvent être exclus d'une analyse de la place du *camp* dans les pratiques queers. Un drag king est l'exagération critique de la masculinité hégémonique. Il est une copie critique des normes de la masculinité. Le drag king correspond à l'élaboration d'une masculinité par une personne assignée femme (féminine ou non). C'est un processus complexe, qui s'apprend au cours d'ateliers, visant d'abord à interpréter la masculinité pour comprendre son fonctionnement, notamment en termes de domination et de privilèges. Il s'agit en tant que personne assignée femme d'investir et de s'approprier les masculinités, sa propre masculinité. Ce premier enjeu rapproche le drag king de certaines transidentités, il s'agit de « passer pour » un homme. Le genre féminin assigné doit être imperceptible en descendant dans la rue. Ce réalisme king qui s'apprend en atelier n'est cependant pas le seul modèle king. Il existe d'autres performances de drag king beaucoup moins réalistes. Jack Halberstam dénombre ainsi plusieurs typologies de drag kings²³⁵. Certaines pratiques kings sont ainsi beaucoup plus théâtrales et :

« ressemblent plus aux spectacles drag queens, non seulement parce que la différence entre sexe biologique et genre est la base de sa représentation, mais aussi parce que l'ironie et le *camp* donnent de la saveur à la performance²³⁶ ».

²³² Son livre intitulé *Devenir perra* se traduit par « devenir chienne ». Il y a un jeu entre l'idée de créer une meute, à l'image de la louve, et le fait de se revendiquer salope. Cf. Itziar Ziga, *Devenir perra*, Santa Cruz de Tenerife (Espagne), Melusina, 2011 [2009].

²³³ *Hemos necesitado mucho glamour para sobrevivir a esto. Ibid.*, p. 89.

²³⁴ *Aquellos que siempre han afirmado que no había ni políticas ni estéticas camp que vinieran de la cultura feminista o lesbiana (excepto de la subversión de género que proponen las marimachos y las drag kings) deberán recoger sus caducas etiquetas.* Virginie Despentès et Preciado, *in ibid.*, p. 8.

²³⁵ Voir son chapitre « *Drag kings, masculinity and performance* », in Jack Halberstam, *Female Masculinity*, *op. cit.*, pp. 231-266.

²³⁶ *They look more like drag queen shows, not simply because the disjuncture between biological sex and gender is the basis for the gender act but because irony and camp flavor the performance. Ibid.*, p. 248.

La critique des codes de genre et de la domination masculine ainsi que l'emploi de l'ironie sont essentiels à la culture drag king. Ceux-ci :

« subvertissent la masculinité dominante en faisant des parodies du macho superstar et en transformant les formes conventionnelles du sexisme et de la misogynie en des comédies à succès²³⁷ ».

L'humour *camp* s'applique aux gouines et aux kings comme à d'autres exagérations des normes de genre. L'ironie est un outil permettant de critiquer les identités et d'en forger de nouvelles depuis les marges. L'ironie *camp* du drag king est bien illustrée par le collectif Espagnol Post-Op (pour post-opération, en référence aux chirurgies de changement de sexe). Dans leur court-métrage *Campos de Castilla*²³⁸, deux drag kings interprètent de jeunes paysans gays s'arrêtant pour une fellation dans un champ de maïs. Leur environnement questionne la sexualité en milieu rural. Surtout, le scénario tenu est une parodie des codes du film porno gay *mainstream*, où la fellation est un passage obligé. *Campos de Castilla* opère même une double parodie puisqu'au-delà de la caricature des codes de la sexualité gay, le rôle est interprété par deux personnes assignées femmes, qui ne sont donc « normalement » ni actrices ni spectatrices du porno gay. Leur masculinité drag vient cependant rejouer tout cela. La parodie se poursuit puisqu'aucun sexe n'est visible dans cette vidéo, la fellation est pratiquée sur un épi de maïs que les personnages épluchent. La caméra effectue des contre-plongées brutales et des plans très rapprochés sur l'épi de maïs avec la même grossièreté qu'une caméra porno. À son épluchure font écho les halètements de la bande-son. L'incongruité *camp* est bien là, le rire aussi :

« La performance drag king, de fait, montre la structure de la masculinité dominante en la rendant théâtrale et en répétant le répertoire des rôles et typologies dont dépend ladite masculinité²³⁹. »

Il s'agit surtout, ici, d'une critique des codes du porno gay *mainstream* et d'un déplacement de ces pratiques en milieu rural. Ces pratiques sont ici mises en connexion avec la notion d'écosexualité²⁴⁰, ou encore vers l'incarnation des corps genderqueer.

²³⁷ Turn dominant masculinity around by parodying male superstardom and working conventional modes of performed sexism and misogyny into successful comedy. *Ibid.*, p. 30.

²³⁸ Elena Urko y Karmen Tep/collectif Post-Op, *Campos de Castilla*, 2014, 5:00. Volume II, figure 23. Visible en ligne : Karmen Tep, *Campos de castilla* [vidéo en ligne], Vimeo, 9/03/2016 [consultée le 22/02/2017], URL : <https://vimeo.com/158341165>.

²³⁹ The drag king performance, indeed, exposes the structure of dominant masculinity by making it theatrical and by rehearsing the repertoire of roles and types on which such masculinity depends. Jack Halberstam, *Female Masculinity*, *op. cit.*, p. 239.

²⁴⁰ Se référer à la partie III/3/c).

Un joyeux échec • La faille *camp* : un outil de représentation critique des genres

L'humour n'est pas qu'une question de représentation théâtrale. C'est aussi une distanciation qui permet de construire son propre genre. Jack Halberstam, en parlant de personnes assignées femmes qui se construisent selon un genre très masculin (les *stone butch*), écrit que :

« La *stone butch* rigole de son inconfort de genre²⁴¹ ».

Ce rire, *camp* là encore, est une façon de distancier les dominations genrées. Par le rire, le sujet assume de faillir au genre qui est attendu. Les failles d'un système sexe/genre binaire deviennent une issue. Se désidentifier des images genrées omniprésentes permet de s'insérer dans les failles du système de genre binaire et de construire autre chose. Jack Halberstam parle d'un « art queer de l'échec²⁴² » pour qualifier les représentations qui mettent volontairement en avant des erreurs. Plutôt que d'échec, nous pouvons parler de faille dans l'image. L'humour *camp* n'est en effet pas un échec. Il met en avant, dans ses images, des anomalies dérangeantes qui révèlent des failles dans le fonctionnement des normes de genre. Cela permet, avant de pouvoir construire d'autres modèles et avant d'incarner d'autres pratiques, de se distancier des représentations hétéronormées et d'en comprendre les failles. Ces failles permettent des jeux de désidentification/resignification. C'est également sous cet angle de la faille que l'on peut replacer dans une perspective queer le *camp* et son humour. La faille est en quelque sorte un outil stratégique queer. En ayant conscience de son manque de correspondance à la norme, le sujet peut jouer avec l'artificialité de cette norme. La performativité du genre est un ensemble de règles intériorisées, au point de donner le sentiment que le genre est une vérité intérieure, qu'il devrait être constamment extériorisé, constamment avoué s'il diffère de la norme. Plutôt qu'un « aveu » (le *coming out* de sa sexualité ou de son genre), les pratiques queers sont un jeu : le genre ne s'exprime pas, mais se performe et se rejoue chaque jour, c'est bien là ce que dit Butler. Nous faisons le genre. C'est ce qui permet de dire que ces règles de genre n'ont aucune raison valable de dominer socialement. Elles n'ont pas de modèle fixe, elles n'ont pas de nature ni d'essence, leurs stéréotypes varient en fonction du moment, du lieu, de la culture. Elles n'ont pour se justifier que leur propre normalité qui se construit sur l'exclusion de l'anormalité. C'est bien là-dessus que repose l'humour *camp* :

« Son humour est basé sur l'exclusion de cel·leux représentant le fondement de la *normalité*. Avec une inversion typiquement *camp*, cel·leux qui sont "normalement" exclus deviennent les sujets et objets d'un culte²⁴³. »

Les performances drag viennent s'immiscer dans les failles du système sexe/genre. L'absence de représentation des corps queers est une de ces failles. Ce manque dans les représentations a été représenté par Cabello/Carceller, un couple d'artistes espagnoles lesbiennes. Elles réalisent une

²⁴¹ *The stone butch laughs at her gender discomfort*. Jack Halberstam, *Female Masculinity*, *op. cit.*, p. 152.

²⁴² Traduction du titre de Jack Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press, 2011.

²⁴³ *Its humor is based on the exclusion of those who represent the principle of normality. With a typically camp inversion, those who are "normally" exclude become the subjects and objects of a cult*. Fabio Cleto *et al.*, *Camp : Queer Aesthetics and the Performing Subject: a Reader*, *op. cit.*, p. 31.

série photographique intitulée *Alguna parte*²⁴⁴, où sont photographiés des bars en fin de soirée, lorsque vidés de leurs corps les lumières se rallument. Les débris racontent la soirée écoulée tandis que le corps manque à l'appel. Jack Halberstam voit dans ces images un lieu de liberté (proximité des corps et sexualité sous-entendue, désinhibition par l'alcool, intimité de l'obscurité). Pour lui, ces photographies représentent un espace « qui devient avec l'analyse queer un lieu symbolique de l'échec, la perte, la rupture, le désordre, le chaos naissant²⁴⁵ ». Ces images très figées marquent une absence, une impression d'étrangeté. L'absence des corps est criante, mais c'est aussi l'absence de signe de reconnaissance : est-ce un bar hétérosexuel ou non ? Mixte ou non ? Aucun marqueur ne permet d'imaginer la nuit passée. Ainsi le corps laisse des traces : verres cassés, souillures, papiers jetés, poussière que révèle la lumière électrique, saleté générale... Tout cela s'oppose aux joies nocturnes. L'image organise son propre échec, sa propre faille. L'imaginaire de la nuit qu'évoquent ces images est immédiatement empêché par la lumière qui révèle les traces des corps et leur absence. Toute réminiscence est contredite par l'absence de marqueur, rien ne figure, le manque de corps empêche toute identification. Le titre lui-même laisse dans le flou : la scène se passe « quelque part » (*alguna parte*) et nulle part tout à la fois. Un lieu générique, une hétérotopie triste. Le duo Cabello/Carceller utilise l'absence pour interroger la représentation des corps et des identités et au-delà pour figurer l'absence de représentation des corps queers. L'image est une désillusion qui fonctionne comme un négatif, une cassure : en supprimant les corps, cela fait appel à toutes les personnes invisibilisées par les représentations hétéronormées. Plutôt que de tenter une représentation queer dans une logique d'identification, les artistes choisissent de représenter l'absence. Cette absence est la métaphore de l'invisibilisation des minorités. Le sujet non hétéronormé, le sujet queer, ne peut s'identifier à ce qu'il voit. Il ne peut s'identifier au flot d'images qui circulent continuellement dans les médias comme dans les arts, puisque ces images reflètent les normes de genre et sont une injonction à y correspondre. Cette impossible identification aux images normatives et aux injonctions de genre qu'elles véhiculent, ainsi que les failles qui en découlent, sont également relevées par Itziar Ziga. Elle cite ainsi Alaska, la chanteuse de la Movida espagnole :

« non seulement on ne naît pas femme, mais d'une certaine façon on ne peut jamais parvenir à l'être²⁴⁶ ».

Cette faille *camp* est utilisée par d'autres protagonistes de la Movida, comme Pablo Pérez-Mínguez. Celui-ci est le grand portraitiste de ce mouvement contre-culturel espagnol qui se développe premièrement à Madrid, à partir de 1975, date de fin de la dictature franquiste. La photographie *Almodóvar y McNamara*²⁴⁷ est assez emblématique tant de la Movida que de cette réappropriation des failles : le réalisateur Pedro Almodóvar tente de taper à la machine à écrire,

²⁴⁴ Cabello/Carceller, *Alguna Parte* n° 2, 2000. Volume II, figure 24.

²⁴⁵ *A saturated symbol of luxury [...] it becomes available to queer signification as a symbolic site of failure, loss, rupture, disorder, incipient chaos.* Jack Halberstam, *The Queer Art of Failure*, *op. cit.*, p. 111.

²⁴⁶ *No solo no se nace mujer, sino que de alguna manera nunca se llega a serlo.* Alaska, in Itziar Ziga, *Devenir perra*, *op. cit.*, p. 26.

²⁴⁷ Pablo Pérez-Mínguez, *Almodóvar y McNamara*, 1983. Volume II, figure 25.

tandis que le chanteur McNamara, en drag queen, l'en empêche d'une main. Tous deux sont des emblèmes de la Movidá madriléne. Au travers d'Almodóvar en train d'écrire, ce sont les personnages de ses films qui sont évoqués : trans*, drag queens, gays, lesbiennes, prostituées. Autrement dit, ce sont des personnages dont les histoires témoignent de la fragmentation des identités qui marque la postmodernité. Ses personnages sont excessifs et *camp*, et font écho aux propos de Fabio Cleto :

« Le *camp* fait référence à la notion de parodie instable, postmoderne²⁴⁸. »

Sur l'image, cette instabilité qui touche les identités, leur disruption des modèles de genre normatifs, se retrouve concentrée dans la figure de McNamara, son bustier vide de sein, sa moustache ombrant les lèvres : c'est clairement un homme qui prend ici un rôle féminin. Les paillettes et le maquillage appuyé ne font pas oublier la peau luisante et le collant troué. La féminité éclatante de la drag queen organise sa propre chute. L'excentricité et la théâtralité touchent au grotesque plus qu'au sublime, malgré la force qu'exprime le personnage. McNamara interprète une drag queen grotesque qui rappelle que :

« la parodie fait tomber l'original²⁴⁹. »

C'est-à-dire que l'exagération de McNamara montre que sa féminité n'est pas celle d'une femme. Mais en étant « plus femme qu'une femme », il montre aussi que le modèle qu'il imite et ridiculise n'a rien d'authentique : la féminité des femmes n'est pas une expression naturelle, mais un rôle qu'elles jouent tout autant que lui. Plus que de faire tomber l'original, il s'agit de faire tomber notre croyance dans l'idée d'un genre qui serait original, qui serait « juste » ou « correct ». Ainsi, c'est l'idée même d'un modèle du féminin, d'une féminité « type », qui tombe. L'original est finalement introuvable, tout est simulacre, c'est ce que signifie la drag queen qui semble toujours « trop maquillée ». Évidemment, l'échelle permettant de justifier ce « trop » est arbitraire et dépend des barèmes de l'hétéronormativité. L'humour provoqué par l'excès dans cette œuvre est un humour *camp* qui organise sa propre chute. Une chute voulue, créée pour fragiliser la domination cisgenre. L'humour *camp* est une faille :

« Le *camp* est la célébration d'échecs passionnés. Le triomphe de la théâtralité sur la substance, il est cynique, ironique, sentimental²⁵⁰. »

La faille agit comme une rhétorique dans l'image. Elle se retrouve dans plusieurs œuvres cherchant à contester les normes de genre. Nous pouvons prendre en exemple une autre figure qui illustre bien cela, il s'agit de Vera Icon²⁵¹.

²⁴⁸ *Camp refers to the notion of unstable, postmodern parody.* Fabio Cleto et al., *Camp : Queer Aesthetics and the Performing Subject: a Reader*, op. cit., p. 19.

²⁴⁹ Frédérique Villemur, « Pensée queer et mélancolie du genre », op. cit., p. 158.

²⁵⁰ *Camp is the celebration of passionate failures. The triumph of theatricality over substance, it is cynical, ironical, sentimental.* June L. Reich in Fabio Cleto et al., *Camp : Queer Aesthetics and the Performing Subject: a Reader*, op. cit., p. 263.

²⁵¹ Jaime Bravo, *Vera Icon – Who is this boy*, 2016. Volume II, figure 26.

Vera Icon est un personnage créé le 19 mai 2012 par l'artiste espagnol David Trullo, lors d'une performance à la galerie Rita Castellote à Madrid. Elle est drag queen ou travesti, comme il vous plaira. Elle sera d'Europe de l'Est, ou bien d'on ne sait où. Elle porte un tailleur noir en hommage aux silhouettes d'Yves Saint-Laurent. Ses pieds sont armés de talons aiguilles, parce qu'ainsi c'est plus joli. Elle porte la perruque argentée d'Andy Warhol, en hommage à ses autoportraits en drag. Ni commissaire ni critique et encore moins artiste, elle fut une star du monde de l'art. La plus belle entre toutes, un doctorat en beaux-arts dans les pattes, on se l'est arraché. Célèbre dans les années 90, puis trainée dans la boue, elle est sur le retour. Après de folles années londoniennes, elle revient à Madrid. Elle est aujourd'hui alcoolique frustrée et conseillère d'artiste, coach pratique, orientant les créateur·ices désœuvré·es de l'art contemporain. « *Advice for those in art* » est le nom de sa rubrique dans *Doze Magazine*, inspirée des courriers du cœur de sa jeunesse intitulés « *Advice for those in love* ». Voilà comment se présente Vera Icon, icône se riant du monde. David Trullo (son créateur) en résume ainsi la méthode de survie :

« convertissant son humiliation en stratégie de divulgation, elle utilise ses expériences comme méthode pour protéger les ingénu/es artistes émergent/es des mains frivoles de l'art²⁵² ».

La performance de sa naissance à la galerie Rita Castellote²⁵³ marque son retour imaginaire à Madrid. Pour cette naissance, l'artiste David Trullo s'agenouille devant une table, se blanchit le visage grossièrement comme pour rappeler la figure d'un acteur de théâtre, un mime ou une drag queen. Il coupe ensuite des oignons et se frotte les yeux avec, de façon à les rougir et pleurer. C'est là une parodie de la douleur vitale exprimée par des artistes comme Marina Abramovic ou Gina Pane, que l'artiste tourne en ridicule. L'artiste pleurant toujours commence à se maquiller grossièrement. Il écrase du rouge sur ses lèvres, le mascara dégouline sous les larmes avant même d'être appliqué. Enfin, il enfle une perruque argentée qu'il dépeigne à grands coups de brosse à cheveux. C'est encore une référence parodique à Marina Abramovic, dont la vidéo *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful* (1975) la représente justement en train de se peigner violemment. Référence doublement ironique, car David Trullo reste très attaché à la recherche de la beauté (il a étudié l'esthétique, tout comme Vera Icon). Ainsi, pleurante et dépeignée, maquillée à la truelle, naît Vera Icon. Pour finir, Vera Icon applique son visage contre un torchon humide, sur lequel s'imprime l'empreinte du visage maquillé. Le tissu est à la fois une trace de la performance et une Décollation revisitée. Il s'agit en effet ici d'une réappropriation d'une histoire biblique, celle de sainte Véronique. Celle-ci aurait tendu son voile à Jésus portant la croix pour qu'il puisse s'essuyer le front. Jésus le lui aurait rendu avec son visage imprimé dessus. « Veronica » est déjà une dérivation de Vera Icon, image vraie ou image fidèle. Ces références parodiques prises par David Trullo pour créer Vera Icon proviennent de différents domaines culturels (artistique,

²⁵² *Convirtiendo su humillación en estrategia divulgativa, utiliza sus experiencias como método para proteger a los/las ingenuos/as artistas emergentes de las frívolas manos del Arte.* David Trullo, « *No soy artista, dios me libre - Pregunta a Vera Icon* » [article en ligne, 8/01/2014, consulté le 14/02/2017], *Doze Magazine* [magazine en ligne, 2009], URL : <http://www.doze-mag.com/arte/pregunta-a-vera-icon/2241-entrevista-a-vera-icon.html>.

²⁵³ David Trullo, *The Birth of Vera Icon*, 2012. Volume II, figures 27a et 27b.

biblique, populaire). Elles raccrochent la performance au *camp*. Dans l'interview de Vera Icon par David Trullo, les deux déclarent :

« David Trullo : On a dit de toi que tu es un mélange impossible d'Andy Warhol, Yves Saint-Laurent, la Cicciolina et Patsy Stone. Qu'en penses-tu ?

Vera Icon : je les adore toutes, alors j'en pense que c'est très bien²⁵⁴ ».

Vera Icon joue avec les symboles, leur réitération, leur mélange absurde et humoristique. Le sublime tombe dans le grotesque. Ces citations impropres, ces réappropriations faussées, sont créatrices de failles dans les représentations de genre. Ce n'est pas sans rappeler les propos de Judith Butler sur les re-citations impropres des normes :

« C'est aussi en vertu de cette réitération que s'ouvrent des failles et des fissures, qu'apparaissent les instabilités constitutives de telles constructions, ce qui échappe ou excède la norme²⁵⁵. »

La faille est une posture critique et artistique. Vera Icon détourne les égéries du *camp* comme Warhol ou les drag queens pour mettre ces failles plus en relief. Vera Icon nous l'avons vu signifie « image vraie ». Vera Icon se présente comme une personne véridique, tout en jouant avec cette notion de vérité en reprenant et détournant des codes. Opérant des citations impropres, comme celles de Warhol et Jésus, elle joue avec les notions de copie et d'unicité, l'unicité étant censée définir l'œuvre d'art. Enfin, c'est bien évidemment avec la vérité du genre que joue Vera Icon. Ici, point de mélancolie mais bien de l'humour et de l'excès. L'excès *camp* est une faille volontairement introduite, comme la tristesse exagérée de Marcel Duchamp. Il y aura, toujours, quelque chose pour se distancier de l'image ou la gâcher. Par exemple, Vera Icon prononce des phrases sentencieuses qu'elle transforme elle-même en citations célèbres. Ce qui gâche l'image, ce qui crée la faille faisant que l'on n'y croit pas, c'est le maquillage qui coule lorsqu'il n'est pas une empâte grotesque, mais assumée. Vera Icon inscrit ces « citations » au-devant de mauvaises photographies qui présentent des flous ou des suréclairages. Ce sont des « citations volées » (*stolen quotations*), c'est le nom de cette série photographique diffusée sur Facebook. Vera Icon parodie ainsi cette tendance des réseaux sociaux à multiplier et véhiculer des citations de qualités diverses au-devant d'images kitsch. Vera Icon organise sa monumentalisation, gâche son propre culte, par de fausses citations sur l'art qui prêtent à rire. On retiendra la très absurde « oubliez l'art. Ayez confiance en la crème glacée²⁵⁶ ». Lors de l'entretien réalisé avec lui, David Trullo répond à la question de la faille queer :

« Pour moi, c'est une déclaration d'intention. La faille est cette déclaration²⁵⁷ ».

²⁵⁴ David Trullo: *han dicho de ti que eres una mezcla imposible de Andy Warhol, Yves Saint Laurent, Cicciolina y Patsy Stone. ¿Qué te parece? Vera Icon I: Las adoro a todas, así que me parece bien.* David Trullo, « *No soy artista, dios me libre - Pregunta a Vera Icon* », *op. cit.*

²⁵⁵ Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, *op. cit.*, p. 24.

²⁵⁶ *Forget art. Put your trust in ice cream.* David Trullo/Vera Icon, Sans titre, série des *Stolen quotations*, 2013. Volume II, figure 28.

²⁵⁷ Entretien réalisé avec David Trullo, Madrid, 17 avril 2015. Volume II, annexe I.

La faille se présente bien comme une posture artistique, la volonté de gâcher l'image pour en montrer la fausseté, cette esthétique du mensonge se reliant à la fausse nature des genres. Nous pouvons ainsi conclure le chapitre sur l'enjeu de l'humour *camp*, en tant que faille, en tant que stratégie queer dans une dialectique de désidentification/identification, désincarnation/incarnation du corps et des pratiques genrées.

2/ Prothèses pour tous·tes ! • La performance artistique et l'incarnation d'imaginaires corporels

a) La nécessité d'être en vrac • Le corps comme lieu : sa cartographie, ses frontières et sa déterritorialisation

De la faille à la frontière, il n'y a qu'un pas. La faille queer questionne les frontières comme autant de normes. Les frontières, à commencer par celles du savoir, et leur déterritorialisation sont un outil pour penser les politiques queers. La frontière est envisagée ici comme un site de production de savoirs et comme Paul B. Preciado le dit :

« le savoir situé semble immédiatement faire référence à un lieu. [...] Alors, Savoir = Lieu, mais de quel lieu s'agit-il²⁵⁸ » ?

Ce lieu sera le corps.

Écartèle-moi encore • Une poésie violente pour défaire le corps et le sortir de ses normes

Disant cela, Paul B. Preciado évoque aussi l'idée d'une déterritorialisation du corps. Il se place ainsi dans la lignée des idées de Deleuze et Guattari, qui posent poétiquement cette problématique :

« pourquoi cette cohorte lugubre de corps cousus, vitrifiés, catatonisés, aspirés, puisque le CsO est aussi plein de gaité, d'extase, de danse ? Alors pourquoi ces exemples, pourquoi faut-il passer par eux²⁵⁹ » ?

On pourrait croire qu'ils se murmuraient du Monique Wittig à l'oreille au moment d'écrire ceci. La poésie lugubre du *Corps lesbien* de Monique Wittig (Éditions de Minuit, 1973) est en effet un savant exercice de déconstruction et de déterritorialisation. Il est question ici de penser un corps queer en utilisant Deleuze et Guattari. Cette problématique du corps et du savoir a été abordée par Paul B. Preciado. Son article « Multitudes queer. Notes pour une politique des "anormaux"²⁶⁰ » retrace en particulier ses réflexions sur la déterritorialisation du corps vers un devenir queer. La

²⁵⁸ Paul B. Preciado, « Savoirs_vampires@war », *op. cit.*, p. 149.

²⁵⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 187.

²⁶⁰ Paul B. Preciado, « Multitudes queer. Notes pour une politique des "anormaux" », *op. cit.*

déterritorialisation permet de sortir le corps de ses normes, d'en déconstruire la territorialisation hétéronormée. Le corps peut être appréhendé comme un territoire, une carte politique :

« Le corps hétérosexuel [...] est le produit d'une division du travail de la chair selon laquelle chaque organe est défini par rapport à sa fonction, tant reproductrice que productrice de masculinité ou de féminité²⁶¹. »

Cette division de la chair répond à une territorialisation précise, un encodage de fragments de corps, permettant d'essentialiser le genre. La nudité est tout sauf neutre, elle est au contraire la construction sociale du partage des corps et de l'inégalité des genres. C'est une cartographie qui définit entre autres nos pratiques sexuelles :

« Une sexualité quelconque implique toujours une territorialisation précise de la bouche, de l'anus et du vagin²⁶². »

L'hétéronormativité se cantonne au pénis et au vagin : la sexualité doit être reproductive. Voilà la normalisation sexuelle des corps. Les zones érogènes se résument au sexe et aux seins, tandis que le plaisir se trouve dans la pénétration du corps féminin par le pénis masculin. Voici la cartographie du corps humain telle que définie par la stricte hétéronormativité et notamment relayée par la pornographie²⁶³. Si l'hétéronormativité induit une territorialisation du corps, les savoirs situés jouent quant à eux sur les frontières pour sortir le corps de ces normes et le déterritorialiser. Autrement dit, les savoirs situés, parce qu'ils se développent à partir d'expériences différentes de celles induites par les normes sociales, permettent de déplacer ces normes corporelles. C'est en ce sens que les savoirs situés permettent une déterritorialisation du corps.

Déplacer le geste sexuel sur une autre partie du corps, clamer cette pratique, revient à déplacer les frontières que posent les normes sur les corps. Déterritorialiser le corps consiste donc à le voir comme un espace à repenser. C'est l'exercice réalisé par Monique Wittig dans *Le Corps lesbien*. Monique Wittig est une gouine militante du MLF et des Gouines rouges. Elle pense le genre politiquement et s'attache à déconstruire tant l'hétéronormativité du féminisme que la catégorie « lesbienne »²⁶⁴. C'est avec cet arrière-plan qu'il faut lire *Le Corps lesbien*. Celui-ci est une longue prose poétique, dont les protagonistes sont deux amantes. L'une dissèque l'autre, le texte présente un caractère violent et fantasmé. La narration à la première personne alterne entre les deux amantes, de façon à transcrire le point de vue de chacune. Le démembrement et la vivisection nous placent dans une poésie de l'horreur. Au-delà de cette forme violente, il faut voir que le livre :

« opère une déterritorialisation du corps hétérocentré et une dés-ontologie du sexe²⁶⁵ ».

²⁶¹ *El cuerpo heterosexual [...] es el producto de una división del trabajo de la carne según la cual cada órgano se define con respecto a su función, tanto reproductora como productora de masculinidad o feminidad.* Paul B. Preciado, *Testo yonqui*, op. cit., p. 59. Passage absent de l'édition française (cf. Paul B. Preciado, *Testo junkie*, op. cit., p. 68).

²⁶² Paul B. Preciado, « Multitudes queer. Notes pour une politique des "anormaux" », op. cit., p. 19.

²⁶³ Cf. *ibid.*, p. 20.

²⁶⁴ Voir à ce sujet l'introduction de Sam Bourcier : « Wittig la politique » in Monique Wittig, *La Pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013 [1992], pp. 23-35.

²⁶⁵ *Opera una desterritorialización del cuerpo heterocentrado y una des-ontologización del sexo.* David Córdoba et al., *Teoría queer, políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, op. cit., p. 131.

Le corps déchiqueté et fragmenté s'éparpille en une myriade de morceaux et de détails macabres qui sont là pour sortir le corps de ses normes. Il s'agit d'une métaphore érotique pour échapper à la réduction de la sexualité féminine au seul vagin. C'est un dépassement des frontières corporelles hétéronormatives, il faut aller voir plus loin que le vagin :

« M/on clitoris l'ensemble de m/es lèvres sont touchés par tes mains. À travers m/on vagin et m/on utérus tu t'introduis jusqu'à m/es intestins en crevant la membrane. Tu mets autour de ton cou m/on duodénum rose pâle assez veiné de bleu. Tu déroules m/on intestin grêle jaune²⁶⁶. »

Dans le texte, on remarque l'emploi systématique d'un pronom « j/e » et du « m/e » en lieu et place du « je » et du « me ». Cette barre oblique marque à la fois une fracture de l'identité et une rupture avec un discours unitaire. C'est :

« une réappropriation et un déplacement du discours de la médecine anatomique et de la pornographie qui ont construit le corps hétéro²⁶⁷. »

Wittig donne ainsi un bel exemple de déterritorialisation, que nous pouvons comparer au Corps Sans Organes, le CsO de Deleuze et Guattari. Le corps chez Wittig sort de ses normes, de ce à quoi il est habituellement associé (pour le corps féminin, la douceur et la passivité par exemple) pour se subdiviser et entre dans la fragmentation du sujet. Catherine Ecarnot, qui a réalisé son doctorat sur Monique Wittig, insiste bien sur ce pronom divisé :

« il s'agit d'un refus de croire en ce moi unifié, indivis, dont le pronom sujet est l'illusoire garant²⁶⁸. »

Cela rappelle le CsO, en tant que principe de désorganisation du corps et de ses organes, en tant qu'outil pour penser autrement le corps en proie au biopouvoir de Foucault. Le CsO est un corps fragmenté, réagencé. Que l'on pourrait dire désorganisé jusqu'à l'absurde, aussi absurde et abstrait que *Le Corps lesbien* de Wittig et dès lors que l'absurde est la suppression de la logique commune. C'est là que la frontière bouge, que l'on voit apparaître un devenir minoritaire :

« Les minoritaires sexuels deviennent multitude. Le monstre sexuel qui a pour nom multitude devient queer. Le corps de la multitude queer apparaît au centre de ce que j'appellerai, pour reprendre une expression de Deleuze/Guattari, un travail de "déterritorialisation" de l'hétérosexualité. [...]. Ce processus de "déterritorialisation" du corps oblige à résister aux processus du devenir "normal"²⁶⁹. »

Monique Wittig n'est pas la seule à travailler la déterritorialisation, même si celle-ci ne se nomme pas encore ainsi. Esther Ferrer, artiste féministe espagnole, s'est également essayée à une

²⁶⁶ Monique Wittig, *Le Corps lesbien*, Paris, Éditions de Minuit, 2013 [1973], p. 33.

²⁶⁷ *Una reapropiación y un desplazamiento del discurso de la medicina anatómica y de la pornografía*. David Córdoba et al., *Teoría queer, políticas bolleras, maricas, trans, mestizajes*, op. cit., p. 130.

²⁶⁸ Catherine Ecarnot, *L'écriture de Monique Wittig : À la couleur de Sappho*. Paris, L'Harmattan, 2002, p. 82.

²⁶⁹ Paul B. Preciado, « Multitudes queer. Notes pour une politique des "anormaux" », op. cit., p. 20.

cartographie corporelle des failles dans les processus de normalisation. En 1977 elle performe au studio Lerin à Paris une de ses œuvres majeures, intitulée *Intimo y personal*²⁷⁰. À cette époque, à échelle occidentale, l'art féministe commence à se faire connaître. Le procédé d'Esther Ferrer est simple. Nue devant l'assistance, l'artiste mesure chaque partie de son corps : bras, jambes, tête, sexe. Longueur, largeur, diamètre. Elle invite les personnes du public à faire de même, nues ou habillées. Les mesures sont soigneusement rapportées. Toute personne peut refaire cette performance, nue ou habillée, seule ou en groupe, devant un public ou non. Les parties du corps à mesurer sont libres. L'artiste adopte ici une esthétique retenue et minimaliste pour dénoncer les mensurations qui définissent les canons de beauté occidentaux et qui servent à contrôler les corps. C'est une critique des normes de la représentation corporelle. Elle mesure son corps comme on mesure un territoire, pour le fragmenter jusqu'à l'absurde, car tant de mesures n'ont aucun sens. La performance artistique féministe permet ici de questionner l'obligation permanente de la performance exigée par une société phallogocentrique et capitaliste, un capitalisme pour lequel le corps est un marché dominé par les entreprises pharmaceutiques. Cela dénonce le besoin médical et social de mesurer le corps, d'y poser des chiffres, de l'analyser pour mieux le contrôler. À la fin de la performance, les annotations peuvent alors être effacées ou brûlées. Comme pour la poésie de Monique Wittig, c'est un procédé qui pousse le corps vers l'abstraction et le démantèlement. Les raisonnements, par la mesure chez Ferrer et par la fragmentation chez Wittig, sont poussés à un extrême abstrait pour en montrer l'absurdité. Il s'agit d'échapper à la normalisation des corps, d'en déplacer les frontières. C'est là l'intérêt de penser le corps en tant que territoire, pour en déplacer les pratiques et en subvertir les normes.

Anus & co • Les représentations artistiques de l'anus en tant que zone corporelle non territorialisée

Au-delà de l'écartèlement du corps, au-delà des procédés d'abstraction et de déterritorialisation que représentent ces œuvres, le corps donne également lieu à des reterritorialisations. Sur les corps, la normalité s'efface et d'autres possibles voient le jour. Ainsi, en arrière-plan du *Corps lesbien*, on devine des pratiques BDSM et la mise en scène sexuelle des genres et de leurs rapports de pouvoir. La déconstruction des normes suppose une recomposition des pratiques sexuelles et des technologies de genre. Pour en revenir à Deleuze et Guattari :

« là où la psychanalyse dit : arrêtez, retrouvez votre moi, il faudrait dire : allons encore plus loin, nous n'avons pas encore trouvé notre CsO, pas assez défait notre moi²⁷¹ ».

Paul B. Preciado, dans son article « Multitudes queer²⁷² », s'inspire à la fois de la déterritorialisation de Deleuze et Guattari et de la biopolitique foucauldienne pour définir la sexopolitique. Pour Preciado, il faut aller voir plus loin que les régimes disciplinaires de Foucault

²⁷⁰ « Intime et personnel ». Esther Ferrer, *Intimo y personal*, 1977. Volume II, figure 29.

²⁷¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 187.

²⁷² Paul B. Preciado, « Multitudes queer. Notes pour une politique des "anormaux" », *op. cit.*

afin de comprendre comment la sexopolitique crée le corps hétéronormé. La sexopolitique est liée à la biopolitique :

« La sexopolitique est une des formes dominantes de l'action biopolitique dans le capitalisme contemporain²⁷³. »

Le biopouvoir de Foucault est le contrôle qui s'exerce sur la vie et qui caractérise les sociétés modernes occidentales. Le biopouvoir est là pour discipliner les corps. Santé publique, contrôle de la natalité (notamment par des dispositifs législatifs interdisant les Interruptions volontaires de grossesse [IVG], la Procréation médicalement assistée [PMA], la Gestation pour autrui [GPA]), euthanasie, bioéthique, prisons ou travail sexuel sont autant de sujets touchés par le biopouvoir. Preciado ajoute à la vision de Foucault que les dispositifs biopolitiques dans leur ensemble vont être l'objet de réappropriations par les minoritaires sexuels. La biopolitique n'est plus uniquement un agissement sur des corps passifs. Cette réappropriation des normes de la sexopolitique fait l'objet, pour Preciado, de désidentifications/identifications stratégiques, qu'il nomme aussi en se rattachant à Deleuze et Guattari déterritorialisation/reterritorialisation²⁷⁴. Déterritorialiser le corps en déplaçant ses pratiques permet de subvertir les lois imposées de la sexopolitique. Preciado prend l'exemple de l'anus, qui est pour lui une zone sans genre :

« L'anus, comme centre de production de plaisir (et, en ce sens, proche de la bouche, ou de la main, organes eux aussi fortement contrôlés au XIX^e siècle par la régulation sexopolitique antimasturbation et antihomosexualité), n'a pas de genre. Ni masculin ni féminin, il produit un court-circuit dans la division sexuelle²⁷⁵. »

L'anus est ainsi un hors-champ social, puisqu'il n'est pas reproductif et ne peut servir à essentialiser les corps en les divisant entre hommes et femmes. Le présenter comme organe sexuel lorsqu'il est une partie taboue du corps, c'est déjà opérer une reterritorialisation des pratiques. C'est déjà une résistance et un déplacement des normes corporelles, lorsque la sexualité anale reste une pratique cachée, voire interdite. Nous pouvons pousser le raisonnement de Preciado, toujours avec cette idée de territorialisation pour penser le corps queer. L'anus est un non-lieu, un non-territoire. L'expression le dit bien : perdu, loin de tout, on lâchera un « c'est le trou-du-cul du monde ici ». Cette partie du corps considérée comme sale et que l'on cache dans l'intime peut devenir un lieu de résistance. En opposition à la pureté attendue du geste artistique, certain·es artistes ont très bien su mettre à profit cette partie de leur corps pour en faire un site de résistance politique, une reterritorialisation du corps. Nous pouvons analyser ici les représentations du fist anal, en tant que pratique de réappropriation du corps et de la sexualité. Ces représentations permettent une visibilisation des sexualités non normatives. Le fist est une pratique sexuelle qui consiste à introduire un poing dans le corps. Il existe des fist du vagin, de la bouche, par exemple. Le fist fucking est la pénétration de l'anus par la main. L'idée est d'analyser

²⁷³ *Ibid.*, p. 18.

²⁷⁴ *Cf. ibid.*, pp. 20-21.

²⁷⁵ Paul B. Preciado, *Testo junkie, op. cit.*, p. 68.

comment l'anus permet une reterritorialisation des pratiques sur le corps. Nous nous cantonnerons pour ce passage au fist anal.

Mapplethorpe est le premier à qui l'on pense lorsqu'on aborde la représentation du fist, en particulier au *Double fist fuck*²⁷⁶. Une photographie carrée, en noir et blanc, où un plan rapproché montre deux avant-bras dont les mains ont disparu à l'intérieur d'un anus. On voit les testicules de la personne pénétrée, tandis que les avant-bras, sur lesquels apparaissent des traces de lubrifiant, appartiennent à deux personnes différentes. Aucun visage, aucun signe distinctif. C'est la pratique seule qui est ici représentée. Ce que corrobore le titre : il s'agit de donner à voir une pratique. Tout autre élément est absent de l'image. Il n'y a ni fond, ni décor, rien d'autre que ce double-fist. Si l'image est illustrative, prise avec une frontalité relevant presque du documentarisme, elle ne s'arrête pas à la documentation d'une pratique sexuelle. Cette représentation remet en jeu la territorialisation du corps et de la sexualité. Le fist fucking est une invention sexuelle du XXe siècle. Comme le souligne Sam Bourcier, c'est :

« la nouvelle pratique sexuelle du XX^e siècle inventée par les pédés²⁷⁷ ».

Les propos de Preciado peuvent être nuancés : l'anus n'a pas de genre, car il est présent chez tout le monde, en revanche les pratiques sexuelles anales restent dans les esprits liées à la sexualité gay. Plus encore, l'association entre l'anus et certaines pratiques genrées dénote d'une vision assez universalisante de la sexualité : les pratiques sexuelles anales en occident sont associées soit à la sexualité dominante de l'homme sur la femme, soit à la sexualité gay, dans une grille de lecture binaire actif dominant/passif dominé. L'anus n'a peut-être pas de genre, il est en revanche synonyme de soumission et d'une position dominée. Ces réflexions sont valables pour la lecture de la sexualité en termes binaires, le masculin-dominant-pénétrant d'un côté et le féminin-dominé-pénétré de l'autre. Cette logique est celle d'une vision occidentale des genres et de la sexualité. Cette lecture des pratiques sexuelles anales correspond à la logique hétéroterritorialiste du corps.

Pour en revenir à Mapplethorpe, son *Double fist-fuck* reterritorialise les pratiques à plusieurs niveaux. Tout d'abord parce qu'il s'agit de pénétration sans pénis. Ce n'est donc pas lui qui dirige cette pratique sexuelle. La passivité n'est donc pas ici une conséquence de la pénétration masculine, elle est choisie et voulue. C'est une déterritorialisation parce que le pénis n'est plus au centre de la sexualité même entre deux hommes. C'est donc une déterritorialisation des organes génitaux :

« le poing du fist-fucking, la dégénéralisation obligée du coït straight²⁷⁸ ».

Le fist fucking reterritorialise également les zones érogènes et la main devient un organe de la sexualité. Ainsi, par cette dégénéralisation, on ne parle plus d'organes sexuels, mais d'organes de la

²⁷⁶ Robert Mapplethorpe, *Double fist fuck*, 1978. Volume II, figure 30.

²⁷⁷ Sam Bourcier, « Il n'y a pas de fist fucking à l'expo Mapplethorpe au Grand Palais à Paris et c'est bien dommage » [article en ligne, 07/06/2014, consulté le 28/07/2017], *Slate* [revue en ligne, 2008], URL : <http://www.slate.fr/story/88035/aucun-fist-fucking-expo-mapplethorpe-grand-palais-paris-dommage>.

²⁷⁸ Sam Bourcier, *Queer Zones, politique des identités sexuelles et des savoirs*, op. cit., p. 174.

sexualité, ou organes du plaisir. C'est également la fin de la binarité des rapports sexuels : l'introduction d'une troisième personne, puisque les mains appartiennent à deux personnes différentes, permet de rejouer l'opposition actif/passif inhérente à l'hétéronormativité. De plus, le fist est une source d'*empowerment* pour les minoritaires sexuels, il permet une prise de pouvoir dans les rapports sociaux et sexuels. Guillaume Dustan est sans doute celui qui l'aura le mieux décrit²⁷⁹. La déterritorialisation, jouant les rapports de pouvoir sur les corps, valorise l'anus comme une zone de pouvoir.

Pour avoir cette lecture de l'œuvre de Mapplethorpe, il faut aussi se souvenir que Foucault, qui a pourtant écrit sur le BDSM et connaissait la pratique du fist anal, n'a jamais osé l'affirmer pour autant²⁸⁰. Foucault reste dépendant d'une vision négative de l'anus, une vision partagée par un grand nombre d'artistes pour qui l'anus reste inséparable de la douleur, des excréments et de la perte de masculinité. L'anus, au travers de l'histoire des arts contemporains, dessert une esthétique de l'atroce, comme c'est le cas chez les frères Chapman : dans *Zygotic Acceleration, Biogenetic, De-Sublimated Libidinal Model*²⁸¹, un groupe de jeunes filles en baskets sont soudées les unes aux autres. Nues, elles ne présentent aucun organe au niveau génital. En revanche, les nez de plusieurs d'entre elles ont été remplacés par des pénis en érection et leurs bouches par des anus béants. Ici l'anus reste réceptacle, passivité et avilissement de la femme. La déterritorialisation des organes sexuels opérée ici ne sert qu'à provoquer l'horreur et à souligner les rapports de domination masculine sans en sortir. Pour Manzoni avec sa *Merde d'artiste* (1961), comme pour Wim Delvoye et sa machine à excréments intitulée *Cloaca* (2000), l'anal n'est pas sexuel mais avilissant, un trait d'humour envers le marché de l'art, le statut d'artiste, la société de consommation ou encore la nature humaine. L'humour est glauque et véhicule une image négative et graveleuse de ce qui a trait à l'anal.

L'œuvre *Tree*²⁸² de Paul McCarthy est déjà plus intéressante en ce qui nous concerne. Paul McCarthy est connu pour ses sculptures et performances satiriques, aux références sexuelles explicites mais toujours à double sens. Les métaphores sexuelles servent un deuxième plan de lecture, critiquant la société de consommation, le capitalisme frénétique et exposant la plupart du temps des hommes déçus de leur masculinité. Par exemple, *Spaghetti Man*²⁸³ prend des allures de blague potache pour signifier bien plus : un corps d'homme à tête de lapin en peluche se trouve debout, sans pantalon, le pénis est figuré par un gros spaghetti de plusieurs mètres. Ce pénis que la société a démesurément étiré est devenu mou et incapable de bander. La dimension grotesque, l'exagération dans la comparaison pénis/spaghetti, permet à l'œuvre d'orchestrer sa propre chute

²⁷⁹ À ce propos, nous ne ferons pas d'analyse de texte. Nous pouvons cependant souligner que la « passivité » de Guillaume Dustan ne l'empêche pas de dominer les rapports. L'imbrication des rapports entre jeux de pouvoir sociaux, jeux BDSM et *empowerment* caractérise ses écrits, on peut particulièrement citer *Je sors ce soir* (Paris, P.O.L Éditions, 1997) et *Plus fort que moi* (Paris, P.O.L Éditions, 1998).

²⁸⁰ Cf. Paul B. Preciado, « Multitudes queer. Notes pour une politique des "anormaux" », *op. cit.*, p. 19.

²⁸¹ Jacques et Dinos Chapman *Zygotic Acceleration, Biogenetic, De-Sublimated Libidinal Model*, 1995. Volume II, figure 31.

²⁸² Paul McCarthy, *Tree*, 2014. Volume II, figure 32.

²⁸³ Paul Mc Carthy, *Spaghetti Man*, 1993. Volume II, figure 33.

par l'humour. C'est une ironie grinçante qui dé-sublime le masculin et l'œuvre traduit bien l'état d'esprit de Paul McCarthy. En 2014, *Tree* est exposée sur la place Vendôme à Paris. L'œuvre fait partie de la Foire internationale d'art contemporain. *Tree* est une sculpture en plastique gonflable, gigantesque ballon de couleur vert sapin, qui a la forme d'un arbre de Noël simplifié, avec le design d'une icône informatique. Ou bien la sculpture est en forme de plug anal. Ou d'arbre de Noël design. Ou de plug anal. Ou d'arbre de Noël. La sculpture à double sens fut très vite vandalisée et dégonflée. L'artiste a préféré ne pas la réinstaller. La violence des réactions envers ce « plug anal », dans lequel on pouvait aussi tout simplement voir une critique provocante de la sculpture conceptuelle, témoigne de la dimension toujours subversive et taboue de la sexualité anale en France. Cette œuvre sort néanmoins les pratiques anales de leur passivité subie et le sextoy géant aura eu le mérite de faire connaître l'existence de cet objet auprès d'un large public.

Certain-es artistes ont su sortir l'anus de ses connotations négatives de soumission et de passivité, pour en utiliser avec humour la dimension subversive. Keith Boadwee fait partie de cel-leux-là. Né en 1961 aux États-Unis, il a étudié les arts à l'université de Californie à Los Angeles, où il travaille justement avec Paul McCarthy²⁸⁴ et avec qui il partage le même humour. Keith Boadwee a critiqué la construction masculiniste de l'art contemporain et de l'artiste tout-puissant, symbolisé par la figure de Pollock.

Jackson Pollock (1912 – 1956) incarne en effet l'homme blanc occidental, peintre abstrait dont les œuvres sont considérées comme des chefs-d'œuvre. Sa technique, le *dripping*, permet d'introduire la performance dans le domaine de la peinture : Pollock fut en effet photographié en train de peindre et même enregistré par Hans Namuth pour un film éponyme, *Jackson Pollock* (1950). Le film insiste sur l'importance du geste pollockien. En 1958 Allan Kaprow, qui avait commencé par de l'abstraction lyrique, se lance dans les happenings et il publie dans la revue *Art News* un article intitulé « *The Legacy of Jackson Pollock* » (octobre 1958), où il articule l'abstraction de Pollock à une dimension performative : peindre ne vise non plus un objet fini, mais un acte, un processus, un faire. Pollock fait ainsi partie de l'*action painting* et la performance de l'artiste prend le dessus sur l'œuvre achevée. La technique pollockienne on le sait, consiste en des projections de peinture et le pinceau ne touche plus la toile. Il procède aussi par coulures de peintures, parfois directement depuis le pot, c'est le *dripping*. La figuration n'a plus aucune importance, seule la gestuelle envahit la toile allant jusqu'au-delà des bords, c'est le *all-over*. Ses *dripping* symbolisent la force du génie à l'œuvre, la performance virile et créatrice de l'artiste. Peindre, c'est physique. Le sixième sens, celui de l'« Art », guidera la main de l'artiste. C'est l'énergie vitale à l'œuvre, la confrontation à quelque chose de plus grand, une force existentielle qui meut le corps. Voici l'homme. Voici au travers de Pollock les théories masculinistes et universalistes de Clément Greenberg remettant au goût du jour le génie masculin. Les discours sur Pollock sont intimement liés à une certaine vision de l'artiste, vision héritière de la Renaissance qui sous-entend une supériorité blanche et masculine, quelque part entre Dieu et l'homme. Selon cette vision, l'artiste

²⁸⁴ On trouve cette information dans sa biographie sur le site du California College of the Arts, « Keith Boadwee » [page internet, 2009, consultée le 14/02/2017], *California College of the Arts* [site internet, 2000], URL : <https://www.cca.edu/academics/faculty/kboadwee>.

parviendra malgré ses vicissitudes à unifier sa pensée pour élever l'humanité (puisque l'artiste est humaniste). Amelia Jones le formulera ainsi, dans un chapitre sur la performance pollockienne :

« L'artiste a été conventionnellement figuré dans la critique et l'histoire de l'art à la fois comme un exemple exagéré du sujet cohérent, pleinement intentionné et cartésien, et à la fois comme problématisation de ce sujet. [...] Il (l'artiste est implicitement un homme) représente autant un cas extrême du désir moderniste d'unifier le sujet comme une source de significations intentionnelles, que l'intermédiaire d'une influence divine (un dieu terrestre au milieu des simples mortels)²⁸⁵ ».

Les discours sur Pollock auraient pu avoir le mérite de replacer le corps au centre, si ce n'est que Pollock, comme d'autres et notamment Yves Klein, a induit une histoire de la performance masculiniste, jalonnée par le dadaïsme, le futurisme, Fluxus, les Nouveaux Réalistes, ou encore l'actionnisme viennois ; une certaine histoire de la performance dont les artistes féministes sont effacées. Pollock, son corps d'artiste mâle, les discours sur son œuvre et sa personne ont provoqué des critiques chez d'autres artistes, n'adhérant pas à cette vision de l'artiste et de l'art. Comme nous le disions, Paul Boadwee en particulier a su, avec humour et avec son anus, tout à la fois critiquer Pollock et sortir les pratiques anales d'une passivité négative : en 1995, il performe *Purple Squirt*²⁸⁶, dont il reste une toile peinte et surtout une photographie (anonyme). On y voit l'artiste, nu, assis avec les jambes levées de façon à écarter les fesses et dégager l'anus. Après y avoir introduit de la peinture, il l'expulse sur la toile directement depuis son anus. Ainsi il peint la toile, dans un acte parodiant Pollock et sa technique du *dripping*. Ce n'est pas là qu'une blague de mauvais goût. En effet, la masculinité toute-puissante avec laquelle on parle de Pollock signifie évidemment la puissance du pénis :

« La description de Jackson Pollock par la critique moderne est celle d'un "génie démiurgique" qui peint dans d'éjaculatoires "paroxysmes de passion"²⁸⁷. »

La force de Pollock, c'est une force éjaculatoire que symbolisent les éclaboussures et giclures sur ses toiles. Boadwee, en utilisant son anus, vient contester la puissance du Pollock et fait descendre l'*action painting* de son piédestal. Il adopte ce que l'*action painting* écrase pour se construire : la masculinité virile est en effet construite sur le rejet de la féminité et de la passivité et donc sur l'avilissement des pratiques homosexuelles. L'anus de Boadwee est, comme tous les anus, un anus de pédé. Comme le dit Jones, opposer l'anus au pénis permet, au-delà de l'humour parodique, de :

²⁸⁵ *The artist has conventionally figured within art criticism and history both as an exaggerated example of the coherent, fully intentional, cartesian subject and as the problematization of this subject. [...] He (the artist is implicitly male) represents both an extreme case of the modernist desire to unify the subject as a source of intentional meaning and a conduit of divine inspiration (an earthly god among mere mortals).* Amelia Jones, *Body Art, Performing the Subject*, op. cit., p. 57.

²⁸⁶ Keith Boadwee, *Purple Squirt*, 1995. Volume II, figure 34.

²⁸⁷ *Jackson Pollock's description in modernist criticism as a « demiurgic genus » who paints in ejaculatory « paroxysms of passion ».* Amelia Jones, *Body Art, Performing the Subject*, op. cit., p. 64.

« réitérer le trope pollockien du génie masculinisé de l'*action painting*, mais au travers d'un corps explicitement performé comme abject, anal et homosexuel. [...] L'anūs – non pas le pénis/phallus – devient le site au travers duquel la créativité masculine prend place²⁸⁸ ».

L'anūs qui remplace le pénis, c'est une reterritorialisation du corps. Il prend, à travers Boadwee, sa qualité de muscle, puissant et sexuel. Il permet un geste radical, il devient un site de création. La reterritorialisation est d'autant plus forte que s'introduire un liquide dans l'anūs est une pratique qui rappelle les lavements pratiqués avant la pénétration anale et qui consistent donc à rendre propre ce qui ne l'est pas. Il est assez drôle de penser que Boadwee opère un lavement de la peinture, un lavement de la toile et surtout du corps de l'artiste-peintre salis par les ego surdimensionnés avec lesquels les acteurs de l'*action painting* sont décrits. C'est un fort retournement de valeurs qui fonctionne là encore comme un retournement du stigmate et qui permet :

« de disloquer la “réitération” des codes du génie masculin en dénaturalisant les corps auxquels ceux-ci sont conventionnellement attachés²⁸⁹ ».

En évacuant le pénis pour placer l'anūs en tant que site de pouvoir, Boadwee oppose à Pollock une nouvelle masculinité qui ne passe plus par le pénis/phallus. Une large partie de la culture gay aborde des signes hyperboliques de la virilité, notamment les gays des cultures *bear* et *leather*. Les pédés, très vite, ont su parodier à l'excès les signes de la virilité pour les détourner et les faire leurs. De la même façon, Boadwee n'abandonne pas sa masculinité : la pose n'est pas féminine, il porte une barbe, il met en scène un geste créateur, une action. Sa déterritorialisation du masculin passe par la construction d'une autre masculinité, une masculinité ne reposant pas sur la possession d'un pénis. C'est un ébranlement de la domination masculine par l'anūs.

Clit & co • Les représentations artistiques de la vulve en tant que zone corporelle d'*empowerment*

Les femmes aussi ont un anus, mais la question de sa représentation demeure entière. Le post-porn aura représenté l'anūs lesbien, certes. Mais les représentations de l'anūs dans d'autres domaines ou sur d'autres supports sont assez inexistantes. Les artistes plasticiennes répondent à Pollock non pas avec leurs anus comme le fait Boadwee, mais avec leurs vagins :

« En 1965, Shigeko Kubota performait *Vagina Painting*, une œuvre qui détourne le geste héroïque éjaculatoire, le geste jeté de Pollock [...] en une “touche” féministe lors du Perpetual Fluxfest de New York²⁹⁰. »

²⁸⁸ *Reiterating the pollockian trope of masculinized action painting genius, but through a body explicitly performed as abject, anal, and homosexual [...] The anus – not the penis/phallus – becomes the site through which male creativity takes place. Ibid., p. 100.*

²⁸⁹ *To dislocate the « reiteration » of the codes of masculine genius by denaturalizing the bodies to which these are conventionally attached. Ibid., p. 93.*

²⁹⁰ *In 1965, Shigeko Kubota performed Vagina Painting, a piece that shifts Pollock's heroic ejaculatory, flinging gesture [...] into a feminist « stroke », at the Perpetual Fluxfest in New York City. Ibid., p. 97.*

Kubota est représentative de l'avant-garde japonaise des années 1970. Elle est membre de Fluxus, ce mouvement initié par Georges Maciunas dans la lignée de Dada et de John Cage, mouvement qui remet en question les catégories de l'art et la notion d'œuvre d'art elle-même. Fluxus, qui tire son nom de cette notion de flux, de transversalité, est un mouvement qui fait la part belle à la performance naissante. Le Perpetual Fluxfest se déroulait tous les dimanches à la nouvelle cinémathèque de New York et Shigeko Kubota était annoncée sur l'affiche pour ses performances des « peintures du vagin²⁹¹ ». Le principe de ces performances est assez simple : des rouleaux de feuille blanche sont étalés au sol sur plusieurs mètres. L'artiste accroche un pinceau à ses sous-vêtements et son vagin, puis elle trempe son pinceau dans de la peinture rouge. Kubota, en s'accroupissant sur les feuilles, vient ainsi peindre avec son vagin. C'est un acte de peinture performé qui rappelle ouvertement l'*action painting* et Jackson Pollock, comme le dit si bien Amelia Jones dans la citation ci-dessus.

Le rouge de la peinture ne peut que rappeler, évidemment, le sang menstruel. Kubota met en avant son sexe et à travers lui son statut de femme, pour contester la domination masculine qui enserre la création :

« L'*action painting* (en tant que conglomérat de métaphores visuelles et verbales en faveur de la masculinité) est profondément subverti par ce processus exagérément "féminin"²⁹². »

C'est une féminisation du pinceau phallique sans pour autant l'abandonner. Là encore, il s'agit donc d'une déterritorialisation. L'image du sang caché et impur devient source de création, le sexe « faible » est à la base de l'action et de l'invention. Kubota agit avec son vagin, une partie du corps associée à la passivité féminine. C'est un déplacement de l'anatomie, un réagencement de la peinture à même le corps. Comme pour l'*action painting*, ce n'est plus le résultat qui compte, mais l'acte de peindre lui-même, le corps à l'œuvre, la performance. La main créatrice, la main toute-puissante que Michel-Ange représente dans *La Création d'Adam* (1508-1512) au plafond de la chapelle Sixtine, est évincée de l'image. La main est remplacée par un vagin tout aussi créateur. Kubota rend l'œuvre subversive en mettant en action en affirmant comme sujet ce qui a toujours été représenté comme un objet : le corps des femmes. Rappelons que les années 1960, au cours desquelles né Fluxus, sont marquées par l'arrivée progressive d'artistes féministes comme Yoko Ono, Niki de Saint Phalle, ou encore VALIE EXPORT. Dès l'apparition d'un art féministe, l'image du vagin a été utilisée comme spécificité. En effet, dans un système où les identités de genre sont essentialisées en vue de la prédominance du pénis, la première des subversions était la revendication du vagin, en tant que symbole d'une puissance féminine échappant aux hommes.

Marina Abramovic développe également un imaginaire lié à la puissance du féminin, notamment dans la vidéo *Balkan Erotic Epic* (2005, 13 minutes). Cette œuvre met en scène les légendes et traditions du moyen-âge des Balkans ayant trait à la sexualité, notamment la vulve. Elle y est un organe puissant, de protection, qui permet d'effrayer l'ennemi, de protéger les

²⁹¹ Shigeko Kubota, *Vagina Painting*, 1965. Volume II, figure 35.

²⁹² *Action painting (as a conglomeration of visual and verbal metaphors supporting masculinity) is thoroughly subverted in this exaggeratedly « female » process.* Amelia Jones, *Body Art, Performing the Subject*, op. cit., p. 98.

maladies, ou encore de faire venir la pluie. L'exhibition de la vulve est une arme. L'œuvre *Balkan Erotic Epic* présente un corps féminin quasi surpuissant, le vagin et la vulve symbolisant cette puissance. L'œuvre est composée de plusieurs courtes vidéos-performances, entrecoupées de passage où l'artiste explique le sens de ces rituels et leurs anciennes fonctions. Le pénis est également mis en scène, dans des performances séparées qui ne remettent pas en cause la puissance féminine. C'est pour l'artiste un moyen d'affirmer l'existence des artistes femmes, les inscrire dans une légitimité historique où le corps de la femme est reconnu pour sa puissance et c'est également un moyen de mélanger la culture des Balkans à la culture artistique occidentale. Il faut rester critique face à ces œuvres dont il est facile de faire une lecture essentialiste. Il ne s'agit pas ici, dans notre analyse, d'exalter les vertus du « sexe féminin », mais bien de replacer les représentations de la vulve par des artistes féministes dans une analyse des rapports de pouvoir. Nous analysons ici l'imagerie positive et valorisante du vagin comme une réponse à la domination masculine. Il s'agit de dire des œuvres féministes contemporaines qu'elles utilisent le vagin et la vulve ou leurs représentations pour prendre le pouvoir sur leur corps. La revendication du vagin fonctionne là encore comme un retournement du stigmaté, le sexe caché et inférieur agit et s'expose. Rappelons que le fait de représenter la vulve a longtemps été une interdiction en art : le classicisme et le néoclassicisme l'exposent derrière une main, une feuille, ou un voile pudique ; tandis que l'*Origine du Monde* de Courbet était une commande privée ne s'exposant que derrière des paravents. Ainsi, puisque le vagin a été dissimulé et instrumentalisé, les féministes se focalisèrent sur lui pour le rendre visible et en faire une partie intégrante du corps. Cela leur permet de remettre en cause les pratiques artistiques classiques, comme le fait Shigeko Kubota avec la peinture :

« Kubota mobilisait son propre corps (en particulier son sexe) comme source de production artistique²⁹³. »

En somme, penser le corps comme un ensemble de reterritorisations est source d'*empowerment*. En utilisant son vagin, Kubota déhiérarchise les parties du corps pour résister à la passivité du vagin et sa subordination au pénis.

Mis à part le sexe, certaines représentations artistiques permettent de contester les représentations médicales et sont en cela une déterritorialisation du corps. Ces performances féministes s'opposent aux planches d'anatomies. C'est une contestation des discours médicaux objectifiants. Zoé Léonard représente bien ce malaise, dans une œuvre intitulée *Seated Anatomical Model*²⁹⁴. Zoé Léonard, dès les années 1990, est une artiste ouvertement lesbienne dont de nombreuses productions questionnent la construction des identités de genre. S'intéressant à l'imagerie médicale, elle réalise entre 1990 et 1992 une série photographique de modèles en cire anatomiques à travers les musées d'Europe. Pour *Seated Anatomical Model*, elle a photographié un mannequin de cire représentant une femme assise sur un drapé. Elle est nue,

²⁹³ Kubota mobilized her own body (specifically her sex) as the source of artistic production. *Ibid.*, p. 99.

²⁹⁴ Zoe Leonard, *Seated Anatomical Model*, 1991-92. Volume II, figure 36.

mais son sexe est caché par le drap. Son corps présente les canons de la beauté féminine en vigueur dans la culture occidentale. Il s'agit d'une modèle stylisée et non d'une étude sur cas réel, bien qu'il s'agisse d'un objet d'étude d'anatomie. Son corps est positionné dans un mouvement de recul, elle place sa main en protection sur le visage qui présente une expression d'effroi. Enfin, tout son torse est ouvert, comme si la peau en avait été retirée, laissant voir les organes. La médecine, qui se veut objective, présente ici un parti-pris total : ce n'est pas le corps, mais une attitude qui est figurée, une attitude présentant la femme comme faible, fragile et peureuse. Elle est surprise dans un moment intime, puisqu'elle est nue. Sa peur sous-entend la présence d'un voyeur. Zoé Léonard vient mettre en relief cette mise en scène scientifique : avec une focalisation très forte sur les organes de la modèle de cire, le reste de la photographie se dissout dans un grain flou. La focalisation sur les organes permet d'effacer les éléments de décor : le verre dans lequel est conservée la statuette, la légende et la pièce dans laquelle elle est exposée n'apparaissent pas sur l'image. Cela permet de souligner la subjectivité du discours scientifique, l'attitude imposée au mannequin, le sexe qui reste caché alors que le corps est disséqué. En effaçant les éléments de décors, Zoé Léonard fait s'immiscer le doute : on ne sait pas de quoi il s'agit. Réalité ou fiction, science ou fantasme ? Il se dégage en tout cas de l'image un malaise certain, face à ce corps mort-vivant à la fois disséqué et apeuré, dont on se demande ce qu'il repousse. Le dispositif photographique dénonce le voyeurisme à l'œuvre dans cette représentation. En 1992, Zoe Leonard travaille également les représentations de la vulve. Pour la Documenta IX, elle juxtapose des photographies de vulves et des peintures du XVIIIe siècle. Les enjeux sont les mêmes que pour Kubota : sortir le corps de la femme de son objectification et briser les tabous liés à son corps et à la représentation de la vulve. Il s'agit également de contester les codes esthétiques de la féminité. Pour Zoe Leonard, ces œuvres sont doublées d'une forte dimension militante. En 1991, elle créait déjà *Read My Lips*²⁹⁵, la photographie d'une vulve en gros plan, accompagnée d'un texte incitant à militer contre la décision de la Cour suprême des États-Unis de supprimer l'accès à l'information sur l'avortement. Cette image est réalisée par Zoe Leonard et le collectif artistique Gang dont elle fait partie, dont les membres sont aussi membres d'Act Up²⁹⁶. Là encore, il s'agit de déterritorialiser le corps en mettant en avant ses zones taboues, pour contester les rapports de pouvoir et de domination. Le regard critique que porte Zoe Leonard sur les représentations médicales du corps peut être mis en parallèle avec les analyses de la médecine et du biopouvoir. L'œuvre de Zoe Leonard entre particulièrement en résonance avec les propos de Paul B. Preciado, qui dans *Testo junkie* décrit bien les conséquences en termes de domination de ce qu'il appelle le « pharmacopornopouvoir », c'est-à-dire le biopouvoir foucauldien revu et augmenté par le capitalisme tardif dominé par les industries pornographiques et pharmacologiques en tant que principaux agents du contrôle des corps. L'histoire de la pilule contraceptive est représentative

²⁹⁵ Zoe Leonard, *Read my Lips*, 1992. Volume II, figure 37.

²⁹⁶ Cf. « Zoe Leonard interviewed by Anna Blume », in *Secession: Zoe Leonard, 23.7-14.9.1997*, Vienne, Wiener Secession, 1997, pp. 8-23.

de ce pharmacopornopouvoir, une histoire dominée par les hommes et l'exploitation des femmes. Klau Kinki est une artiste activiste qui s'intéresse particulièrement à ces questions. Elle effectue un travail sur l'histoire de la gynécologie, y compris sur les techniques occultées et contrôlées comme la médecine des plantes. Elle travaille à restituer le savoir médical alternatif et développer une gynécologie alternative. Klau Kinki est, comme elle se décrit elle-même sur son Tumblr :

« Klau Kinki : salope sud-américaine, cyborg-sorcière, bricoleuse, hacker du corps et des machines, gynépunk, bruitissexuelle, contorsionniste technique, profotakir²⁹⁷ ».

Elle œuvre en Espagne, depuis la communauté de Ca la Fou, au sein du collectif Gynépunk, qui veut décoloniser le corps. Elle milite autour des questions gynécologiques, par des conférences et des performances, qui mêlent les savoirs situés et les technologies du corps, dans le but de permettre la réappropriation par les femmes de leur propre corps. Son site internet s'appelle *Anarchagland* et présente ses recherches sur l'histoire de la gynécologie. Elle y montre comment les découvertes gynécologiques, notamment les glandes de Skene qui permettent l'éjaculation vaginale (du nom du Dr Alexander Skene, 1837 - 1900), ont été découvertes en torturant des femmes noires. Sa réaction est alors de renommer les glandes gynécologiques. Son slogan que l'on retrouve sur son site internet est « le pouvoir de nommer » (*the power of naming*). On retrouve par ailleurs, sur une des pages du site, la citation d'Adrienne Rich (« Dans un monde où le langage et la nomination des choses sont pouvoir, le silence est oppression et violence »²⁹⁸). Rebaptiser, c'est se réapproprier. Klau Kinki veut sortir du discours de la médecine, discours hégémonique et normatif :

« La proposition est simple : renommer 2 glandes très importantes pour notre sexualité, notre santé urinaire, comme pour tout l'organisme dans son ensemble. Le discours hégémonique médical leur retire cette importance, les taxant de glandes auxiliaires [...]. Le sexisme dans la rhétorique médico-anatomique ne pense qu'en termes de miroir, de symétrie, d'"alignement" des organes sur ceux du corps hégémonique, le corps masculin. Et que dire de la nomination de ces glandes, de la part de médecins qui se prennent pour des colons, qui désignant du doigt posent alors leurs noms ici, dans le corps d'autrui. Et bien, cela EST FINI. Je réclame mon corps, je réclame mon droit à renommer mes tissus intérieurs, surtout s'ils sont intimement liés à mon plaisir et ma jouissance sexuelle²⁹⁹. »

²⁹⁷ Klau Kinki: *South American bitch, cyborg-witch, tinker, hacker of bodies and machines, gynepunk, noisex, technical contortionist, profotakir*. Collectif Gynépunk, « \The Anarcha Lucy & Betsey Squirting tour/ » [billet internet, 23/09/2015, consulté le 14/02/2017], *Anarcha GLAND* [page publique, juillet 2013], Tumblr, URL : <http://anarchagland.tumblr.com/post/129700058065/the-anarcha-lucy-betsey-squirting-tour-25-26>.

²⁹⁸ En espagnol sur le site : *En un mundo donde el lenguaje y el nombrar las cosas son poder... el silencio es opresión y violencia*. Gynépunk, « *Anarcha, Lucy Betsey y otras chicas del montón* » [page internet, 2013, consultée le 14/02/2017], *Glandula de Anarcha – the Power of Naming* [site internet, 2013], URL : http://anarchagland.hotglue.me/?anarcha_lucy_betsey. Citation originale: *In a world where language and naming are power, silence is oppression, is violence*. Adrienne Rich, *On Lies, Secrets and Silence. Selected Prose, 1966-1978*, op. cit., p. 204.

²⁹⁹ *La propuesta es sencilla, renombrar 2 glándulas muy importantes para nuestra sexualidad, la salud urinaria, tanto como para todo el organismo, en clave integral. El discurso hegemónico médico les resta importancia, tildándolas de glándulas auxiliares [...] El sexismo en la retórica médico-anatómica solo piensa en estos términos, en espejo, costilla, en "homologar" órganos al cuerpo*

Klau Kinki renomme les glandes de l'appareil génital féminin par le nom de celles que l'on a torturées pour les découvrir, plutôt que par le nom du médecin qui les a découvertes. La glande de Skene s'appelle désormais Anarcha et les glandes de Bartholin permettant la lubrification s'appellent Lucy et Betsy. Les trois noms sont ceux de trois patientes mortes des suites de plusieurs opérations gynécologiques et chirurgicales expérimentales. Il est intéressant de relever qu'elle parle de ces gynécologues comme des « colons » du corps de la femme, colons à double titre : parce qu'ils ont torturé des femmes noires (Anarcha, Lucy et Betsy étaient trois esclaves africaines) et parce qu'ils ont pris possession de corps qui leur étaient totalement étrangers en apposant leurs noms sur des fragments de ces corps, fragments jugés selon leurs propres critères d'homme blanc colonisateur. De nouveau, le corps-territoire permet de mettre en relief ce qui se joue politiquement à fleur de peau, de mettre en relief les rapports de pouvoir qui contrôlent les corps.

Dans le but de faire évoluer les représentations anatomiques, Klau Kinki renomme les glandes de la sexualité féminine. Emilie Jovet lance quant à elle sur internet, en avril 2015, un appel à une « clito guérilla³⁰⁰ ». Il s'agit de lutter contre cette étonnante manie d'oublier de représenter le clitoris sur les schémas anatomiques, notamment dans les schémas pour enfants et les manuels scolaires. Les personnes participantes sont invitées à redessiner les schémas anatomiques qu'ils trouvent et à poster une photographie du croquis sur la page Facebook. C'est un moyen de lutte contre l'exercice du pharmacopornopouvoir de Paul B. Preciado. Les schémas anatomiques ne représentent en effet que les organes de la sexualité reproductrice : le vagin, l'utérus, les ovaires. Mais tout ce qui a trait à la sexualité non reproductrice, et donc au plaisir, est occulté : absence des trois glandes Anarcha, Lucy, Betsy et du clitoris. S'il est indiqué, il est figuré comme une tête d'épingle. L'organe entier avec ses ramifications internes n'est pas représenté.

Klau Kinki, en insistant sur la représentation de la glande d'Anarcha (glande de Skene), la fait connaître et fait connaître son fonctionnement. Cela contribue à sortir l'éjaculation vaginale des tabous et fantasmes qui l'entourent, la glande de skene jouant un rôle important dans l'éjaculation vaginale. Diana J. Torres, *aka* Diana Pornoterrorista, s'emploie également à démystifier l'éjaculation vaginale. Diana Pornoterrorista est auteure et performeuse, activiste féministe post-porn espagnole. Elle explique lors d'ateliers collectifs le fonctionnement de l'éjaculation vaginale, fait le tour de la littérature existante sur le sujet et des idées reçues véhiculées, pour expliquer comment déclencher cette éjaculation. Là encore, il s'agit de déterritorialiser le corps et lui faire contredire les discours hégémoniques. Il s'agit de démystifier les savoirs par la pratique démonstrative. C'est une réappropriation du territoire corporel. Au-delà de ces ateliers, Diana J. Torres réalise des

hegemónico, el masculino. Y qué decir del nombramiento nominal de estas glándulas por parte de médicos que se creen colón, apuntan con el dedo y van plantando sus nombres ahí, en el cuerpo ajeno. Pues esto SE ACABÓ. Reclamo mi cuerpo, reclamo mi derecho a re-nombrar mis tejidos interiores, sobre todo si están íntimamente relacionados a mi placer y disfrute sexual. Gynepunk, « Glands » [page internet, 2013, consultée le 14/02/2017], *Glandula de Anarcha – the Power of Naming* [site internet, 2013], URL : <http://anarchagland.hotglue.me/?glandulas>.

³⁰⁰ Cf. le profil Facebook d'Émilie Jovet et l'album photographique éponyme. Émilie Jovet, « Clito guérilla » [album photographique en ligne, 8/04/2015, consulté le 14/02/2017], *Émilie Jovet* [profil en ligne, 2010], Facebook, URL : https://www.Facebook.com/emilie.jovet.9/media_set?set=a.10206568364636164&type=3.

performances artistiques post-porn. L'une d'elles s'intitule *Squirting Fontana*³⁰¹. La performance est réalisée en 2009 à Venise, en l'honneur du mariage entre le couple formé par Annie Sprinkle et d'Elizabeth Stephens et la mer (*Blue Wedding to the Sea*). Annie Sprinkle et Elizabeth Stephens ont uni leur couple à la mer selon les principes écosexuels, l'écosexualité établissant un rapport érotique avec le monde. Selon ces principes, aimer la terre, au sens érotique du terme, apporte son respect, sa prise en considération et un autre rapport à l'environnement de manière générale. Il ne s'agit alors pas d'un mythe du retour à la nature. Il s'agit d'établir une relation de respect mutuel entre l'humain et l'environnement, de la même façon que Donna Haraway résout les binarités par la figure du cyborg. En l'honneur de ce mariage avec la mer, Diana J. Torres performe *Squirting Fontana* : Les mariées sont en bleu, couleur de la mer. Torres s'est peint le corps de bleu, et s'est introduit de l'eau colorée de cette même couleur dans l'anus. Accroupie sur une table, elle fait jaillir cette eau sur un air de tango faisant référence à de l'eau. Une fois l'eau expulsée, elle sort de son vagin ce qui semble être un long voile de mariée. Rien n'est anodin ici : rejouer ainsi le mariage, sans que des éléments matériels ou patrimoniaux soient en jeu, c'est déjà une déterritorialisation du mariage hétéronormé qui agence la possession du corps de l'autre et de son patrimoine. À l'inverse, ici il s'agit de célébrer un engagement de deux personnes au respect d'une entité, la mer. Cette idée de respect mutuel envers une tierce entité permet également de critiquer la fidélité associée au mariage et de repenser la forme du couple. La musique choisie est également une déterritorialisation : le tango est une danse très hétéronormée entre un homme et une femme. Ici, une femme seule performe. Il n'y a pas de domination masculine. Enfin, à l'instar de Keith Boadwee, Diana J. Torres déterritorialise l'anus : comme lui, elle le met en acte. Elle le fait entrer dans le domaine de la sexualité et du désir (le mariage des deux artistes implique un désir pour la mer). Par ailleurs, utiliser son anus et en projeter de l'eau lui permet de parodier le mythe de la « femme fontaine », une ironie que le titre *Squirting Fontana* met également en avant. Torres sort ici l'anus de son association à l'homosexuel. Il participe, chez Torres, d'une sexualité où l'anus n'a plus rien à voir avec le pénis. L'anus se rapproche ici de la zone sans genre dont parle Paul B. Preciado. Mais il aura fallu le déterritorialiser un peu plus que Keith Boadwee pour en arriver là. L'anus est ici associé au vagin et à l'éjaculation vaginale (en anglais, le *squirting* désigne l'éjaculation vaginale). La façon dont Diana J. Torres sort le voile de son vagin fait alors immédiatement penser à *Interior Scroll* de Carolee Schneemann³⁰². Rappelons que dans cette performance féministe, Schneemann déroule une bande de papier de son vagin pour y lire un texte où le vagin y est une source de connaissance intérieure. Le vagin y est un symbole et un site de pouvoir à partir duquel déterritorialiser le corps hétéro pour se réappropriier son corps. Diana Torres, dans sa performance, a assimilé ce discours et ceux d'Annie Sprinkle. À cet égard, il est intéressant de mettre en parallèle les procédés de Torres et de Sprinkle : les ateliers d'éjaculation vaginale de Torres³⁰³ partagent en effet les mêmes enjeux que

³⁰¹ Diana J. Torres, *Squirting Fontana*, 4:43, 2009 [mise en ligne : 2014, consultée le 14/02/2017]. In Diana J. Torres, « performance » [page internet, 2009], *Pornoterrorismo* [site internet, 2008], URL : <https://pornoterrorismo.com/mira/video-de-performances/>. Volume II, figure 38.

³⁰² Cf. I/1/b) et volume II, figure 11.

³⁰³ Cf. Diana Torres, *Coño potens*, Tafalla (Espagne), Txalaparta, 2015.

Public Cervix Announcement d'Annie Sprinkle. Cette performance de Sprinkle consistait à montrer son col de l'utérus au public, à l'aide d'un spéculum. Le public était invité à regarder et à poser ses questions. Le titre est un jeu de mots : Le *Public service announcement* était un message officiel d'intérêt public. Ces messages qui portaient notamment sur la santé participent à la biopolitique. Annie Sprinkle détourne cet intitulé en *Public Cervix Announcement*, le cervix étant le col de l'utérus. Il s'agit de dénoncer les discours médicaux occultant certaines parties du corps féminin en n'en donnant à voir qu'une vision partielle. Il s'agit aussi, lorsque les gynécologues auscultent un col de l'utérus de personnes qui n'ont elles-mêmes jamais vu le leur, de montrer ce que c'est. Il s'agit de démystifier le vagin, de permettre aux femmes de se l'approprier, d'en faire une zone de connaissance et de le mettre en lumière. C'est cette même logique de déterritorialisation du corps en vue de créer des savoirs situés et en vue de se réapproprier son corps en le sortant des discours hégémoniques qui anime les performances et écrits de Klau Kinki et Diana J. Torres.

b) Je est un masque • Le masque comme symbole de déplacement des frontières et comme technique d'incarnation

De la déterritorialisation de Deleuze et Guattari, nous retiendrons donc surtout la possibilité de performer les frontières corporelles, pour revendiquer des savoirs situés et lutter contre l'infériorisation des identités. Cette territorialisation des zones érogènes, des pratiques et des genres pose la question des cartographies corporelles, des territoires corporels. La frontière est alors un outil d'analyse des pratiques queers et du déplacement des normes qu'elles opèrent.

Le corps est un territoire aux frontières mouvantes. Le masque prend forme, déterritorialise le visage. Soulevant d'autres enjeux, il permet de penser les pratiques accessoirisées.

Au bal masqué • Le masque comme outil de critique du colonialisme dans l'histoire des arts

Le territoire. La carte. Et son corollaire, la frontière. La frontière permet de mettre en exergue les clivages, en premier lieu ceux liés aux origines et aux interactions classe-genre-race. Il faut alors sortir du champ français et introduire dans la déterritorialisation une frontière autre que celle du déplacement des lignes sexuelles et de genre. Le livre *Géo-esthétique*, issu d'une exposition éponyme organisée en 2012 au parc Saint-Léger et s'intéressant aux artistes contemporain-es travaillant sur la cartographie, fait remarquer que :

« la carte représente et en même temps produit le monde³⁰⁴ ».

La carte peut, elle aussi, être performative. Les frontières changeront à condition d'être capables de penser autrement la carte et le monde environnant. Ces frontières peuvent être aussi bien géographiques que corporelles. En disant cela, Giovanna Zapperi pense avant tout à des

³⁰⁴ Giovanna Zapperi, « narrations cartographiques », in Kanuta Quiros et Aliocha Imhoff (dir.), *Géo-esthétique*, Dijon, Éditions du Parc Saint Léger centre d'art contemporain et Éditions B42, p. 30.

artistes capables de proposer un langage visuel de la carte différent. Dans un autre article de ce même livre, *Géo-esthétiques*, Pickles, Cobarrubias et Casas Cortes disent que :

« en étendant les capacités du corps humain les cartes opèrent comme des mécanismes de pouvoir humain³⁰⁵ ».

Si la carte produit le monde, la carte est capable de modifier ce même monde. Penser le corps comme une carte permet d'en modifier les frontières, les limites, la capacité d'agir. Lorsque les frontières se mêlent (plutôt que de simplement les déplacer), c'est la notion d'hybridité qui apparaît. C'est également la notion de *mestizaje*, de métissage pour reprendre le vocabulaire de Guillermo Gómez-Peña qui écrit « LA FRONTIÈRE EST... (Un manifeste) »³⁰⁶. La frontière est alors pour lui un lieu fluctuant, de création, de réflexion, d'hybridation. Un lieu en marge qui a tout à voir avec l'identité et il dit de la frontière que :

« cela signifie aussi une nouvelle terminologie pour de nouvelles identités et des métiers en métamorphose constante³⁰⁷ ».

La frontière donne lieu à de nouveaux possibles, à des identités métissées, qui se politisent et mettent en exergue la propagande et le nationalisme propres à chacun des côtés de la frontière. Pour Guillermo Gómez-Peña, il s'agit en particulier de la frontière entre le Mexique et les États-Unis. La frontière devient un lieu d'action politique, d'action par le corps qui subit ces rapports de pouvoir. Il est intéressant de brouiller la frontière, définitionnelle et normative. Il ne faut pas oublier, ici encore, que derrière ce vocabulaire se cachent des enjeux concrets notamment de migration :

« Les diasporas dissidentes transféministes et transfrontalières sont affectées par les dispositifs de contrôle des frontières et par la criminalisation des déplacements migratoires [...] La notion de frontière a à voir avec le fait que les diasporas transféministes sudaka³⁰⁸ transfrontalières sont perçues, marquées et situées “de l'autre côté de la ligne”, ou comme “les autres inconquérables”³⁰⁹. »

Les auteur·es de *Transfeminismos* rappellent ici que les corps étrangers restent ceux sur lesquels se construit le corps blanc et l'hégémonie occidentale. Les pratiques queers, en particulier celles de groupes de queer people of color, font de la frontière un site de production et de savoirs. Transféminisme et transfrontalier sont des mots avec un préfixe commun, qui retrouve son sens premier, d'un mouvement allant « au-delà », d'un dépassement des catégories de pensées, des

³⁰⁵ John Pickles, Sebastian Cobarrubias et Maribel Casas Cortes, « Le regard cartographique, les nouvelles cartographies des frontières, et les responsabilités du cartographe », *in ibid.*, p. 38.

³⁰⁶ Guillermo Gómez-Peña, « A new border » *in ibid.*, p.71.

³⁰⁷ Guillermo Gómez-Peña, *in ibid.*, p. 71.

³⁰⁸ *Sudaka*, ou *sudaca*, est une désignation péjorative des Latino-Américains. Le mot a été repris par les personnes latino-américaines elles-mêmes pour défendre leurs droits et leur identité.

³⁰⁹ *Las diásporas disidentes transfeministas y transfronterizas son afectadas por los dispositivos de control fronterizos y por la criminalización de los desplazamientos migratorios [...] La noción de frontera tiene que ver con el hecho de que las diásporas transfeministas sudakas transfronterizas se perciben marcadas y ubicadas “al otro lado de la línea” o como “los otrxs conquistables”*. Leticia Rojas & Alex Aguirre, *in* Miriam Solá et Elena Urko, *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos*, *op. cit.* p. 131.

frontières en tout genre. « Trans- » apparaît comme un déplacement de l'identité. C'est en ce sens que l'on peut citer Paul B. Preciado et avant lui Deleuze et Guattari disant que la cartographie est :

« une authentique pratique révolutionnaire de production de subjectivité, de transformation esthétique et politique³¹⁰ ».

Certain·es artistes ont su représenter cette hybridation de la frontière à même le corps. On peut penser à ORLAN et ses séries des *self-hybridations*. ORLAN s'est fait connaître dans les années 1990 et travaille sur les canons de beauté qui emprisonnent le corps de la femme. Le travail des *Self-hybridations* consiste en un photomontage de son portrait auquel elle juxtapose par ordinateur des canons de beauté d'autres civilisations. Elle réalise ainsi plusieurs séries, la première en 1998 où elle hybride son visage avec les canons de beauté précolombiens. En 2000-2003 elle fera de même avec des *Self-hybridations africaines*, en 2005-2008 se seront des *Self-hybridations amérindiennes*. La juxtaposition sur son visage de femme blanche eurasienne de critères de beautés considérés « étrangers » par l'occident permet de montrer la relativité des valeurs occidentales, des valeurs qui tendent encore et toujours à l'universalisme. La confrontation dénonce l'idéal occidental et sa domination par l'écrasement des autres critères. Montrer le relativisme des valeurs permet, en outre, de faire réfléchir sur les injonctions à la beauté qui concernent les femmes. Notons que ces hybridations sont faites à partir de critères idéaux : ORLAN exagère les traits qu'elle applique à son visage : les fronts sont agrandis, les chevelures et les lèvres sont démesurément étirées, car elle travaille à partir d'images idéales, des représentations symboliques, et non à partir d'un autre visage réel. Par exemple, pour *Self-hybridation africaine. Femme Surma avec labret et visage de femme Euro-Stéphanoise avec bigoudis*³¹¹, ORLAN mélange en les déhiérarchisant des critères de beautés différents : les plateaux à la lèvre et aux oreilles relèvent de la culture du peuple Surma vivant dans le sud de l'Éthiopie. Sa peau est noire (sur cette photographie), tandis que sa coupe de cheveux et les bigoudis sont typiquement occidentaux. Apparaissent ainsi sur le même plan d'étrangeté le bigoudi blanc bourgeois occidental et des caractéristiques associées à l'art dit primitif des peuples d'Afrique, primitivisme dont le seul mot suffit à traduire la volonté occidentale d'infériorisation. La déhiérarchisation des canons de beauté, par l'emploi de traits stéréotypés, donne au visage d'ORLAN une sensation d'étrangeté qui n'est pas sans rappeler l'ethnographie ancienne et ses classifications racistes entre les peuples. ORLAN procède ici à une déterritorialisation du visage et selon Deleuze et Guattari :

« certains agencements de pouvoir ont besoin de production de visage³¹² ».

Ils ajoutent un peu plus loin dans le texte que :

« le racisme procède par détermination des écarts de déviance, en fonction du visage Homme blanc qui prétend intégrer dans des ondes de plus en plus excentriques et retardées les traits qui ne sont pas conformes, tantôt pour les tolérer à telle place et dans telle condition, dans

³¹⁰ Paul B. Preciado, in Kanuta Quiros et Aliocha Imhoff (dir.), *Géo-esthétique, op. cit.*, p. 102.

³¹¹ ORLAN, *Self-hybridation africaine. Femme Surma avec labret et visage de femme Euro-Stéphanoise avec bigoudis*, 2002. Volume II, figure 39.

³¹² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux, op. cit.*, p. 215.

tel ghetto, tantôt pour les effacer sur le mur qui ne supporte jamais l'altérité (c'est un juif, c'est un arabe, c'est un nègre, c'est un fou...etc.)³¹³ ».

La déterritorialisation du visage opérée par ORLAN débouche donc sur une hybridation des frontières du visage, symbolisées ici par les normes de beautés. Le visage ainsi déterritorialisé s'apparente à un masque, ce qui est d'autant plus visible dans la série *Défiguration-Refiguration. Self-hybridation précolombienne* où le visage ne ressemble plus tant à de la chair qu'à un masque en bois. ORLAN ne travaille pas avec des images de corps réels. Elle joue depuis sa position européenne avec l'imaginaire raciste produit par l'occident. Elle apparente son visage à un masque pour critiquer les représentations occidentales qui se construisent en faveur de la domination occidentale blanche. Les enjeux restent les mêmes, il s'agit de rejouer les pouvoirs à l'œuvre sur les corps. Dès lors, comment le masque pose-t-il la question de l'intersectionnalité ?

Le masque traverse évidemment les civilisations, il est objet d'initiations et de métamorphoses de soi. En histoire des arts, le masque est régulièrement représenté. Nous nous arrêterons ici sur son usage par les avant-gardes. Au XXe siècle, avec l'arrivée du cubisme de Braque et Picasso, les artistes découvrent les collections des musées ethnographiques. Ils s'inspirent des collections égyptiennes, assyriennes, polynésiennes, africaines. Les masques et les fétiches renouvellent la création des avant-gardes, c'est un répertoire d'image et un imaginaire qui donne naissance au primitivisme, c'est-à-dire la célébration par des artistes de l'avant-garde occidentale de formes d'art non-occidentales. L'orientalisme, fantasme occidental, a marqué le XIXe siècle pictural. Au XXe, « l'art nègre » connaît son âge d'or et le primitivisme artistique est une réaction occidentale au néoclassicisme qui s'inspire encore et toujours du style gréco-romain. Le primitivisme apporte un renouveau des formes qui marquera durablement la sculpture. Il apporte aussi son lot de préjugés coloniaux. Les masques africains permettent aux cubistes de développer les formes anguleuses, des traits bruts, des aplats. *Les Demoiselles d'Avignon*³¹⁴ peintes par Picasso scandalisent par leur mélange d'érotisme de bordel et le style dit primitif. Les figures s'apparentent à des masques africains, particulièrement ceux des deux personnages les plus à droite, dont le nez et les yeux semblent avoir été directement prélevés sur un masque en bois. D'autres œuvres, comme *Le Baiser* (1905) de Constantin Brancusi où deux personnages taillés dans un même bloc carré s'enlacent dans une parfaite planéité des formes et où le dessin de leurs mains et de leurs visages est à peine gravé, se rapprochent également de ce « primitivisme ». Le masque fétiche s'apparente à la recherche d'un nouvel idéal qui serait à trouver chez les peuples non occidentaux. L'histoire des arts, encore aujourd'hui dans les manuels, décrit ces œuvres comme une recherche de :

« la pureté expressive des œuvres primitives³¹⁵ ».

Une pureté expressive qui n'est évidemment mesurée qu'à l'aune des critères blancs occidentaux. Dominique Jarrassé décrit très bien cette tendance de l'histoire des arts et met ces préjugés à distance :

³¹³ *Ibid.*, p. 218.

³¹⁴ Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*, 1907. Volume II, figure 40.

³¹⁵ Philippe Dagen et Françoise Hamon, *Histoire de l'art, époque contemporaine*, Paris, Flammarion, 2007 [1995], p. 294.

« Le gobinisme, que l'on peut définir comme croyance dans le rôle primordial joué par le "sang noir" dans l'éveil de l'imagination et de la créativité artistique des peuples "supérieurs", ne continuerait-il pas d'opérer, non seulement dans l'exaltation du primitivisme ou de l'"art nègre", mais dans les abus actuels de la notion de métissage ?³¹⁶. »

Le « métissage » ne sert alors qu'à réaffirmer la supériorité occidentale, qui n'assimile pas vraiment les critères esthétiques autres que les siens. L'importance encore aujourd'hui vouée à ces œuvres de l'avant-garde occidentale est :

« une attestation de la persistance des modes de pensée biologisants et essentialistes. Précisons, après Jean Laude, que l'art nègre n'est pas l'art africain, qu'il n'existe pas plus que l'"art juif" pris comme catégorie essentialiste à fondement biologique... et que le "sang noir" n'existe pas plus que "l'art nègre"³¹⁷. »

Ainsi les masques apparaissent au travers de l'avant-garde. Il nous incombe de lire aujourd'hui ces œuvres à la lumière de la critique décoloniale, que nous pouvons croiser avec les *queer studies*. « L'idéal primitif » que ces masques véhiculent n'est pas toujours synonyme d'éden. Il est aussi, toujours dans l'imaginaire raciste occidental, synonyme de sauvagerie et de sexualité animale. Sandra L. Gilman, dans un article intitulé « *Black bodies, white bodies : toward an iconography of female sexuality in late nineteenth-century art, medicine and literature*³¹⁸ », démontre comment, notamment au travers d'*Olympia* (1863) d'Edouard Manet, les femmes noires et prostituées étaient reléguées à une même catégorie de déviantes sexuelles :

« Au cours du XVIIIe siècle, la sexualité noire, tant celle des hommes que celle des femmes, devient une icône de la déviance sexuelle³¹⁹. »

C'est une caractéristique que l'on retrouve dans plusieurs œuvres des avant-gardes, notamment celles d'Emil Nolde (1867 - 1956). Celui-ci fait partie de *Die Brücke* (Le Pont), un mouvement se rapprochant de l'expressionnisme allemand, fondé en 1905 à Dresde par quatre étudiants (Kirchner, Bleyl, Heckel et Schmidt-Rottluff). *Die Brücke* entend aller vers l'avenir et oscille entre hédonisme du retour à la nature et critique des vices de la société moderne urbaine. Emil Nolde participera brièvement à ce groupe. En 1913-1914, il visite le pacifique sud dans cet idéal colonial de retour aux origines. En 1911, Emil Nolde peint *Nature morte aux masques*³²⁰. Très coloré, avec beaucoup d'épaisseur et de forts aplats, le tableau représente cinq masques pendus. Le trait est assez violent, une impression que renforcent les couleurs. Les rouges et jaunes relevés de noir des masques contrastent avec le fond bleu/vert sombre, donnant une sensation d'inquiétude. Les

³¹⁶ Dominique Jarrassé, « Trois gouttes d'art nègre. Gobinisme et métissage en histoire de l'art » [article en ligne, juillet 2009, consulté le 17/02/2017], *Actes du colloque international Histoire de l'art et anthropologie*, coédition en ligne INHA/musée du Quai Branly, in Musée du quai Branly, « Histoire de l'art et anthropologie – du religieux et du rite à l'œuvre » [page internet, 2009], *Les actes de colloques* [site internet, 2009], URL : <http://actesbranly.revues.org/96>.

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ Sander L. Gilman, in Amelia Jones, *The Feminism and Visual Culture Reader*, op. cit., pp. 136-150.

³¹⁹ *By the eighteenth century, the sexuality of the black, both male and female, become an icon for deviant sexuality. Ibid.*, p. 139.

³²⁰ Emil Nolde, *Nature morte aux masques*, 1911. Volume II, figure 41.

masques eux-mêmes figurent des visages déformés et simiesques, des bouches tordues et cheveux hirsutes. La symétrie du visage n'est pas respectée, autant de caractéristiques renforçant le sentiment d'inquiétude de qui regarde. Le masque symbolise ici cet autre inappropriable, servant de repoussoir sur lequel construire l'identité blanche occidentale.

Cette représentation du masque entre vice et naïveté correspond à la perception coloniale du masque et, avec lui, du « sauvage » qui l'a fabriqué. Cette perception traverse les créations des avant-gardes du XXe siècle en renforçant au passage la conception binaire du « moi » opposé à un « autre » qui permet de se différencier et s'affirmer. Dans les années 1980, l'arrivée des études postcoloniales permet de repenser les identités des anciens pays colonisés et elles s'inscrivent dans une démarche critique qui met en avant les rapports de domination issus de la colonisation et la persistance d'héritages du colonialisme dans les sociétés actuelles. Les études postcoloniales permettent une relecture critique d'œuvres comme celles d'Emil Nolde, ainsi qu'une relecture de certains mouvements de l'histoire des arts comme l'orientalisme ou le primitivisme. Certaines artistes s'engagent plus directement, au travers de leurs œuvres, dans la critique décoloniale. Dans ces œuvres, la critique décoloniale croise l'analyse des pouvoirs de Foucault et pense les croisements entre classe, race, genre, mondialisation. La notion de frontière permet d'étudier cette convergence. La frontière, que celle-ci soit une frontière géographique matérielle ou qu'elle soit une frontière plus imagée comme celle entre les genres, est directement travaillée par des artistes qui réfléchissent sur la position transfrontalière.

En 1987, Gloria Anzaldúa publie *Borderlands/La Frontera : The New Mestiza*. L'utilisation dès le titre du « spanglish », langue de la frontière entre le Mexique et les États-Unis, donne le ton. Le livre rassemble divers textes, proses et poèmes, problématisant la notion de frontière invisible entre Amériques du Sud/du Nord, homme/femme, homosexuel/hétérosexuel et pense au-delà de ces binarismes une identité de la frontière, un métissage. Le livre, semi-autobiographique, retrace son identité de lesbienne activiste chicana (elle est née aux États-Unis de parents mexicains). Les textes d'Anzaldúa sont d'une grande importance pour les études décoloniales et l'identité chicana. Le développement d'un activisme de la frontière et l'utilisation politique du spanglish chez Anzaldúa ont largement inspiré Guillermo Gómez-Peña. Cet artiste activiste dit de son travail qu'il :

« a contribué au débat sur la diversité culturelle et de genre, sur la culture de la frontière et les relations États-Unis/Mexique³²¹ ».

Ses réflexions portent sur les identités transfrontalières et les rapports économique-sociaux qui se jouent de part et d'autre de la frontière entre Mexique et États-Unis. Le masque est un élément récurrent des créations de Guillermo Gómez-Peña. En opposition à son utilisation exotique par les avant-gardes européennes, le masque est pour lui une revendication. Il est un élément de l'identité, d'affirmation. Cette utilisation du masque est à l'opposée de son utilisation occidentale,

³²¹ *Contributed to the debates on cultural & gender diversity, border culture and US-Mexico relations*. La Pocha Nostra, La Pocha Nostra, *live art lab* [site internet], 2008 [consulté le 14/02/2017], URL : <https://sites.google.com/site/lpnprojectmaterials/troupe-bios>.

où les masques de carnaval servent à dissimuler le visage, à cacher l'identité. Le masque traverse également les œuvres du collectif artistique La Pocha Nostra, que Guillermo Gómez-Peña crée en 1993 à Los Angeles avec Roberto Sifuentes et Nola Mariano. Ce collectif est une :

« contamination croisée : performance activiste et art oppositionnel³²² ».

Le masque permet de travailler sur la frontière. Il met en exergue les mécanismes d'étrangéisation autant qu'il permet la revendication d'un héritage culturel et peut devenir un outil critique de l'analyse des rapports de domination. Ainsi, en 1992, Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña performent *The Couple in the Cage: Guatianani Odyssey. Two Undiscovered Amerindians Visit the West*³²³, à l'occasion des 500 ans de la découverte de l'Amérique. La performance est donnée dans plusieurs villes d'Europe et d'Amérique du Nord entre 1992 et 1994, parfois dans des musées d'histoire naturelle. Les deux artistes habillé·es en stéréotype d'Amérindien·nes étaient enfermés·es dans une cage et présentés·es au public comme deux « Indiens » n'ayant jamais été en contact avec la civilisation occidentale et donc tel·les que découvert·es par Christophe Colomb. L'œuvre est bien évidemment une satire des stéréotypes coloniaux et de ceux hérités de la colonisation. Dans cette cage se trouvent des livres pour enfants qui racontent l'histoire de Christophe Colomb et une télévision diffusant des films humoristiques sur « les Indiens ». Il et elle sont exhibés·es comme dans un cirque, font de fausses prières et l'œuvre joue sur la limite entre le vrai et le faux : certaines personnes pensaient voir de « vrais Indiens », leur apparence correspond exactement à l'image stéréotypée que l'on s'en fait. À l'image d'une faille *camp*, les deux artistes exagèrent démesurément l'image de « l'Indien sauvage » pour la faire s'effondrer sur elle-même et amener ainsi à réfléchir sur la façon dont se construisent les discours, dont se construit l'étrangéisation de l'autre par sa soumission et son infériorisation : il et elle arrivent en laisse, sont enfermés·es dans une cage, passant ainsi pour dangereux. Les réactions furent violentes comme en témoigne Guillermo Gómez-Peña :

« on a performé cette pièce à Irvine, qui est connue pour son incroyable xénophobie envers les Mexicains. On l'a aussi performée à Madrid sur la Place Christophe Colomb, le cœur du débat sur le Quincentenaire, et plus tard à Londres à Covent Gardens. Les personnes de couleur étaient exhibées à Covent Gardens et dans bien d'autres endroits d'Europe, du XVII^e siècle au début du XX^e siècle. Dans toutes les villes où nous avons performé, nous avons eu un éventail de réactions, de la tendresse absolue et la solidarité – les gens nous donnaient des présents, des cadeaux, en étant tranquillement avec nous, nous envoyant des lettres de sympathie – et toutes les variantes jusqu'à des réponses extrêmement violentes. À Londres, un groupe de skinhead néo-nazi a essayé de secouer la cage. À Madrid, des adolescents malveillants ont essayé de me brûler avec des cigarettes tandis que d'autres essayaient de me donner une bouteille de bière remplie d'urine. En Espagne, il y avait des

³²² *Cross-contamination : the performance activism and oppositional art*. La Pocha Nostra, Gómez-Peña's *La Pocha Nostra* [site internet], 2013 [consulté le 14/02/2017], URL : <http://www.pochanostra.com/what/>.

³²³ Paula Patricia Heredia Suarez, *The Couple in the Cage*, 1993. Volume II, figure 42.

hommes d'affaires puérils qui nous traitaient comme des singes – en faisant des sons de gorille et des hurlements racistes d'«Indiens»³²⁴ ».

Pour cette performance, leurs visages s'apparentent à des masques : Coco Fusco a le visage entièrement maquillé de bleu, tandis que Guillermo Gómez-Peña a le visage recouvert d'une fausse peau de léopard et porte une coiffe haute dorée. Les deux portent des lunettes de soleil qui contrastent fortement avec leur déguisement. Les lunettes font office de marqueurs d'une hybridité entre deux cultures, elles auraient dû empêcher toute méprise entre le vrai et le faux. Les lunettes, comme les accessoires présents dans la cage, énonçaient clairement la fiction de la performance. Transformer le visage en masque leur permet de correspondre à l'identité fantasmée des Indiens. Leur visage est ici un masque politique qui se joue des images normatives et stéréotypées. Au regard de l'usage des masques africains dans l'histoire des arts, on comprend qu'il s'agit là d'un jeu ironique de la part des artistes : c'est le faux masque d'un faux Indien, c'est le masque de l'image fantasmée de l'indien, folklore kitsch qui n'a plus grand-chose à voir avec la réalité. C'est une parodie d'identité grotesque et la cagoule au motif léopard de Guillermo Gómez-Peña ressemble plus à celle d'un catcheur qu'à l'apparat d'un chef de tribu. Les laisses avec lesquelles il et elle arrivent pour être mis en cage, les bracelets en cuir rehaussés de piques en métal que porte Guillermo Gómez-Peña, rappellent quant à eux plutôt une mise en scène BDSM³²⁵. C'est un symbole ironique, puisque les artistes utilisent des objets liés à une sexualité jouant les rapports de domination/soumission tout en se trouvant dans une cage comme des objets, comme les fétiches d'un voyeurisme sans limites. Coco Fusco dira justement à propos de cette œuvre qu'elle travaille :

« la frontière entre ethnographie et pornographie³²⁶ ».

Avec cette œuvre, les deux artistes tournent en dérision la célébration officielle du multiculturalisme et de la découverte de l'Amérique, rappelant l'exploitation et la colonisation subies par les Amérindiens. Le masque participe ici à une critique satyrique, notamment des discours institutionnels : du fait de la présentation de la performance dans un musée, plusieurs visiteurs ne remettaient pas en cause l'authenticité de ce qu'ils voyaient. Donnée devant des musées d'histoire naturelle, cette performance dénonçait justement la façon dont la science et la culture

³²⁴ *We performed the piece at Irvine, which is known for its incredible xenophobia towards Mexicans. We also performed the piece in Madrid in Columbus Plaza, the heart of the Quincentennial debate, and later on in London at Covent Gardens. People of color were exhibited at Covent Gardens and many other places in Europe, from the 17th century to the early 20th century. In all of the cities we have performed, there have been a range of responses from absolute tenderness and solidarity – people giving us presents, offerings, quietly being with us, sending notes of sympathy – all the way to extremely violent responses. In London, a group of neo-nazi skinheads tried to shake the cage. In Madrid, mischievous teenagers tried to burn me with cigarettes while some banded me a beer bottle of urine. There were business men in Spain regressing to their childhood, treating us as if we were monkeys – making gorilla sounds or racist “Indian” boots. I think we have touched on a colonial wound in this piece.* Anna Johnson, « *Coco Fusco and Guillermo Gómez-Peña* » [article numérisé en ligne, 1993, extrait du n° 42, pp. 36-39. Mise en ligne 2014, consulté le 03/08/2017], *BOMB magazine* [magazine en ligne, 2010], URL : <http://bombmagazine.org/article/1599/coco-fusco-and-guillermo-g-mez-pe-a>.

³²⁵ Ces détails sont particulièrement visibles et révélés dans les loges des deux artistes, que l'on peut voir aux minutes 26 et 27 du documentaire sur cette performance. Cf. Paula Heredia et Coco Fusco, *The couple in the cage* [document audiovisuel], Daisy Wright (ed.), 34'07", 1993.

³²⁶ *The boundary between ethnography and pornography.* Anna Johnson, « *Coco Fusco and Guillermo Gómez-Peña* ». *op. cit.*

ont cherché à démontrer l'infériorité de ces peuples. Le masque permet de symboliser cette déconstruction du savoir/pouvoir se jouant à même le corps et de symboliser les enjeux de la construction d'identités de la frontière.

Bas les masques • Les usages stratégiques du masque pour contester les frontières normatives

Le masque peut donc être un outil de remise en question des frontières, un outil pour dépasser les limites : celles de l'art, celles de la morale, comme toutes les normes affectant les corps et les identités. Le masque théâtral peut à ce sujet avoir des usages stratégiques.

Au-delà d'un simple jeu théâtral, le masque possède une forte dimension contestatrice. Il fait partie des carnivals, manifestations culturelles et sociales que l'on peut voir comme une parenthèse dans l'ordre moral. Le masque est l'occasion d'un déguisement en un personnage tiré du folklore, comme d'un travestissement. Le masque donne la permission de sortir de l'ordre établi, c'est cette contestation-là que représentait déjà James Ensor. Cet artiste belge se rapproche de l'expressionnisme. Le masque de carnaval est un élément récurrent de ses tableaux. Il peint en 1897 *La Mort et les masques*³²⁷ : un fond bleu rehaussé de blanc occupe quasiment la moitié du tableau, en suivant une diagonale. Sur ce fond, qui est un aplat sans perspective, se trouvent deux petites figures, deux squelettes à la faucille. Elles poursuivent une montgolfière en fuite, la scène anecdotique laisse supposer que cet arrière-plan figure le ciel. Le premier plan est quant à lui occupé par sept personnages amassés autour d'un huitième. Tous portent des masques, sauf le personnage central qui se compose d'une tête de mort sur un manteau blanc. Ses yeux vides sont au centre du tableau. Ce personnage de la mort est également le seul à être de face, les autres autour de lui sont de trois quarts ou de profil. Il s'échappe du linceul de la mort des volutes blanches qui se fondent dans l'aplat bleu figurant le ciel. Ces volutes semblent à la fois appartenir au premier plan et être les nuages du ciel. C'est une scène surréaliste, ce que confirme l'absence de perspective. L'ensemble du tableau est en tons froids, alors même qu'il présente des éléments de carnaval : le personnage de la mort tient une chandelle, un autre tient un violon, les personnages sont inspirés de la commedia dell'arte et on voit au fond le visage de Pierrot contrastant lui aussi avec d'autres masques torturés et inquiétants. Le contraste est frappant, entre la joyeuseté véhiculée par le carnaval et la froideur de ce tableau, dont les faucheuses sont peut-être encore plus mortuaires que le premier plan. Masques et crâne rappellent bien sûr la tradition du carnaval d'Ostende où les masques permettent une liberté, une contestation. À l'arrière-plan, le masque de la mort et les squelettes donnent une deuxième lecture qui raccroche le tableau aux vanités, à un *memento mori* très critique vis-à-vis de la liberté encadrée du carnaval. La force d'Ensor est d'avoir su réutiliser cette symbolique du masque pour en faire un témoin social critique dans ses tableaux. Par exemple, pour *L'Entrée du Christ à Bruxelles* (1889), les masques servent à exacerber le caractère grotesque et absurde d'une Belgique tirillée par des mouvements

³²⁷ James Ensor, *La Mort et les masques*, 1897. Volume II, figure 43.

politiques contradictoires, un tiraillement que représente le grouillement des masques et des personnages. Le masque est un élément obsessionnel des œuvres d'Ensor, ils lui servent à personnifier l'hypocrisie et à émettre une critique de la société bourgeoise. Les masques ne sont finalement plus un déguisement, mais le visage révélé de la société.

Mais James Ensor ne fait encore que représenter des masques. Les fêtes dadaïstes au Cabaret Voltaire (qui ouvre à Zurich en 1916) sont l'occasion de fabriquer des masques. Dada choisit la forme du cabaret pour présenter ses œuvres. Les cabarets Dada sont des moments de fête et de représentations théâtrales. Le cabaret est une forme alors appréciée en Allemagne, ce qui leur permet de développer des performances comme les poèmes simultanés. En pleine Première Guerre mondiale, Dada cherche la destruction des catégories traditionnelles de l'art, destruction par l'absurde dans un occident politiquement fou. Dada est un trait d'humour face à une société moribonde. Dada est un geste artistique qui se veut proche de la vie, ce qui marque un des débuts de la performance. Dada sort l'objet de la représentation pour l'utiliser directement et les faire entrer dans ce qui peut appartenir à l'art. Des collages sont créés et ce sont les prémices des ready-mades. Pour ces cabarets, Marcel Janco crée des masques et notamment un *Portrait de Tzara – Masque*³²⁸, pour une des soirées du Cabaret Voltaire. Le masque appelle la danse, le mouvement, et celui-ci sera désordonné, déstructuré, à l'image de Dada. Le masque devient le support d'un rapport critique à la création et à la société. Les masques sont confectionnés à partir de bouts de cartons, journaux, ficelles, qui rappellent à la fois le cubisme et les masques africains. Janco et Tzara sont amis depuis le Lycée et ce dernier possédait une collection de masques africains dont certains sont encore visibles au musée Barbier Mueller, Musée d'antiquités à Genève³²⁹. Le masque possède à nouveau une fonction subversive, de dépassement des normes, de contestation des règles de l'art et de la société. Le masque vient signifier et révéler l'identité, mais en aucun cas il ne la dissimule.

Hannah Höch participe également au mouvement Dada. Dans ses œuvres, le rôle contestataire du masque croise des interrogations sur les normes de genre, la place de la femme et la domination masculine. Hannah Höch se fait connaître pour ses collages qui font partie des premiers photomontages et qui sont une critique forte de la politique allemande. Durant la seconde moitié des années 20, elle commence une série de photomontages intitulée *Aus einem ethnographischen Museum (Issu d'un musée ethnographique)*. Parmi ceux-ci, on trouve *Die Süße (La Douce)*³³⁰. Cette œuvre, un collage de diverses découpes en noir et blanc, présente un corps hybride s'apparentant à celui d'un fétiche. Le corps est anguleux et surmonté d'une énorme tête issue d'une photographie de masque africain. D'autres éléments sont issus des photographies des

³²⁸ Marcel Janco, *Portrait de Tzara – Masque*, 1919. Volume II, figure 44.

³²⁹ Par exemple cette notice sur le site du Musée pour un masque : Musée Barbier-Mueller, « Collections Afrique – masques africains » [page internet, 2010, consultée le 03/08/2017], *Musée Barbier-Mueller* [site internet, 2001], URL : <http://www.barbier-mueller.ch/collections/afrique/masques-africains/article/masque>. Également publié dans : Alisa La Gamma, *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller*, Paris, Musée Barbier-Mueller & Hazan, 2007, p. 193.

³³⁰ Hannah Höch, *Die Süße*, 1926. Volume II, figure 45.

collections ethnographiques de l'époque³³¹. Si le corps et la tête sont de face, les jambes sont de profil, laissant apparaître la technique du collage. Cet éclatement de la figure demeure une préoccupation contemporaine. Les photographies en noir et blanc sont collées sur un fond aux couleurs chaudes, orange et rouges, un fond abstrait contrastant avec la figure. La frontalité du visage laisse apparaître des traits semblables à ceux d'un visage sculpté. D'autres éléments, comme la bouche et les jambes, proviennent manifestement des magazines contemporains d'Hannah Höch. Comme pour toute cette série, on assiste donc ici à un réagencement entre des fragments issus des collections ethnographiques et le corps de la femme. Ce sont des identités subissant le pouvoir blanc, patriarcal, qui sont ici présentées pour former un nouvel être hybride et humanoïde. Ainsi le visage est un masque africain, le torse marque également cette époque des colonies, tandis que les jambes, la bouche maquillée et les yeux correspondent aux injonctions normatives telles qu'elles apparaissent dans les magazines avec lesquels travaille Hannah Höch, ces injonctions esthétiques auxquelles devrait se plier la femme moderne. Est-ce comme pour ORLAN une critique des canons de beauté occidentaux? Une critique de l'imbrication des rapports de pouvoir entre oppressions de genre et racisme? C'est en tout cas notre lecture contemporaine qui peut voir dans cette œuvre une contestation des rapports de pouvoir et des injonctions normatives. Rappelons que le dadaïsme dont fait partie Hannah Höch crée des œuvres à forte dimension politique, notamment en critiquant la montée du nazisme. Il semble bien y avoir également un questionnement sur le corps de la femme, questionnement qui prend d'autant plus sens lorsque l'on sait que Höch était souvent reléguée au statut de « femme de Raoul Hausmann » ou minorisée en tant que « seule femme Dada³³² ». L'utilisation du masque en lieu et place du visage vient d'une part déhiérarchiser les valeurs esthétiques occidentales et les catégories artistiques, et vient d'autre part questionner les liens entre identité et pouvoir. Pour Ensor, Janco ou Höch, le masque est une mise en scène. Il permet d'introduire la contestation.

Le masque est ainsi une mise en scène critique des rapports de pouvoir. Le masque peut être simplement figuré. Mais il peut aussi être directement utilisé comme élément d'une performance. La mascarade et la performance caractérisent par exemple le travail de Cindy Sherman. Ses travestissements sont une stratégie de déstabilisation des genres, par la construction d'une nouvelle identité. Cette fonction du masque et par extension du travestissement est perceptible dans la série *Untitled Film Stills*³³³. Réalisée entre 1977 et 1980, c'est la série de photographies qui la

³³¹ La provenance des images d'Hannah Höch dans cette œuvre et les références aux cultures non occidentales ont été largement analysées par : Valentine A. Plisnier, « Le primitivisme dans la photographie : Hannah Höch – Orlan » [article en ligne, juillet 2009, consulté le 17/02/2017], *Actes du colloque international Histoire de l'art et anthropologie*, coédition en ligne INHA/musée du Quai Branly, in Musée du quai Branly, « Histoire de l'art et anthropologie – Modèles anthropologiques et nouveaux médias » [page internet, 2009], *Les actes de colloques* [site internet, 2009], URL : <http://actesbranly.revues.org/307>.

³³² Soulignons que cela est faux. Il y a eu d'autres femmes dada, Ruth Hemus publie en 2009 un livre intitulé *Dada's Women* chez Yale University Press, pour réhabiliter les femmes au sein du mouvement Dada qui ne sont pas que des « femmes de ». Présenter Hannah Höch comme la seule artiste Dada est une preuve de cette minorisation des femmes et minorisation d'Hannah Höch elle-même. Cette présentation sous-entend qu'elle n'a d'intéressant que le fait d'être une femme.

³³³ Cindy Sherman, *Untitled Film Stills* #21, 1978. Volume II, figure 46.

rendit célèbre. Le titre désigne des images de tournages, des extraits de pellicules non encore titrés, une photographie de tournage sans titre. Cindy Sherman en interprète les hypothétiques personnages de films policiers, hollywoodiens, ou encore de série Z. Elle reprend ainsi les codes de la cinématographie pour des performances dont sont issues les photographies des *Untitled Film Stills*. La démultiplication des personnages, au-delà de démontrer les possibilités de la fluidité des identités, est une remise en cause de l'authenticité du sujet, authenticité construite sur l'essentialisation des identités de genre. Cindy Sherman se met en scène, s'auto-énonce, sous des visages toujours différents, pour évoquer l'instabilité assignée au genre féminin. Il ne s'agit pas d'une autobiographie, mais bien de la remise en question du genre féminin par la démultiplication des personnages. On peut ainsi dire que Cindy Sherman performe une sortie d'elle-même, elle énonce différents sujets féminins pour en montrer toute la pluralité. Mais l'image ne s'arrête pas à un jeu d'actrice et elle introduit une distanciation : les images en noir et blanc, les vêtements et coupes de cheveux démodés et le maquillage inusité induisent la nostalgie d'un vieux film dont on se souviendrait par bribes. Cependant les images restent froides, figées, et on ne peut s'y perdre. Les regards inquiets, souvent fuyants, évoquent une action en hors-champ : ce qui se passe, se passe hors de l'image. Le suspens inquiétant ne vient alors pas tant de l'univers du film policier que de cette mise en scène glacée, trop pour être vivante. C'est tout à fait logique, puisqu'il s'agit d'une mascarade : ce qui se révèle hors de l'image, c'est bien cette tromperie des normes de genre. L'image n'est qu'une scène de série B, un masque de féminité. Le sujet se démultiplie au travers des *Untitled Film Stills*, car il ne possède aucune vérité intérieure. La performance de la féminité en dénonce les mécanismes :

« Il y a toujours quelque chose de faux, quelque chose de trompeur, dans une image qui surligne son artifice : du mobilier ou un accessoire semble hors de propos, ou est légèrement trop excentrique³³⁴. »

La mascarade ne désigne pas le masque en lui-même, mais le fait de porter un masque. Le masque et le travestissement prennent leur dimension critique en se révélant être des copies, des citations et des parodies des genres. On retrouve ici cette logique de la faille *camp*.

Nous pouvons reprendre l'exemple de Vera Icon pour comprendre en quoi la mascarade des genres permet de déplacer les frontières de la normativité. Nous avons vu la dimension *camp* et la faille parodique de Vera Icon³³⁵, nous pouvons à présent nous concentrer sur la mascarade en tant que pratique queer.

³³⁴ *There is always something wrong, something off, about the picture that highlights its artifice: a furnishing or accessory seems out of place, or is slightly too eccentric.* Jennifer Blessing, *Rose is a Rose is a Rose – Gender Performance in Photography*, cat. expo., New York, Solomon R. Guggenheim Museum (17 janvier au 27 avril 1997), New York, Guggenheim Museum Publications, 1997, p. 81.

³³⁵ Cf. I/1/c) et volume II, figures 26, 27a et 27b.

Un masque incarné • Le masque comme technique d'incarnation du sujet non linéaire

Pour rappel, Vera Icon est née en 2012, des mains d'une performance de l'artiste David Trullo. Vera Icon est un personnage autonome dans la carrière de David Trullo, une conseillère en art et star du monde de l'art sur le retour. Il est alors intéressant de réétudier les éléments de cette performance sous l'angle de la mascarade. Vera Icon signifie « image vraie », tandis que son visage est fardé au point de s'apparenter à un masque. Ce masque a pour fonction de révéler l'identité de Vera Icon. Celle-ci semble ainsi faire écho aux propos de Ru Paul :

« on est né nu et le reste n'est que travestissement³³⁶ ».

Vera Icon, par son travestissement, s'énonce comme une vérité. Vera Icon déconstruit l'association vérité/nudité et son contraire mensonge/travestissement. La nudité n'est synonyme de vérité que dans un système qui essentialise le corps et dans lequel la nudité représente un éden passé, biblique, duquel l'homme a été chassé. Si le genre est une construction sociale, si toute personne performe son genre, alors l'identité est en effet un travestissement. Vera Icon revendique un corps mascarade, plutôt qu'une réalité biologique. Lorsque, pendant la performance, l'artiste se recouvre le visage de maquillage blanc, il commence le travestissement. C'est le début de son énonciation. Rappelons aussi que pour achever la performance, Vera Icon trempe un torchon blanc dans l'eau et se l'applique sur le visage. En le retirant, le masque/visage s'est imprimé dessus. Ce dernier geste peut faire référence à une décollation, mais on peut surtout le voir comme un exemple de déterritorialisation du visage : en effet, le maquillage vient sortir l'artiste de son identité d'homme cisgenre, blanc et hétéronormé. Cette impression du visage fait entrer Vera Icon dans un espace de construction de soi en tant que sujet, un espace de résistance à l'hétéronormativité. Vera Icon se revendique en effet non comme femme mais comme, selon le goût de chacune, drag queen ou travesti. Le visage devient un masque venant donner du sens, construire des significations. La bouche drag queen est en particulier un espace de déterritorialisation. Elle est toujours soulignée à l'excès et se prête à une gestuelle de l'exagération et de l'exubérance : sons aigus, articulation trop appuyée qui marque une sortie de la masculinité hégémonique. Au travers de cette mascarade, c'est une identité queer qui se construit. On peut relier cette performance aux mots de Carole-Anne Tyler, qui dans son article « *Death Masks* » qualifie les photographies de personnes queers d' :

« images d'un autre milieu ou d'un autre monde, un passé ou un futur alternatif où les identités telles que nous les connaissons ont été rendues burlesques, découpées, collées à nouveau dans d'inhabituelles combinaisons parfois grotesques et effrayantes, parfois belles³³⁷ ».

³³⁶ *We're born naked and the rest is drag*. Ru Paul in Richard Mémeteau, « Ru Paul : éthique du commérage », *Miroir/Miroirs la revue des corps contemporains*, n° 2, 2014, p. 101.

³³⁷ *These pictures of an underworld or another world, an alternative past or future where identities as we know them have been burlesqued, cut up, and collaged anew in unusual, sometimes grotesque and frightening, sometimes beautiful combinations*. Carole-Anne Tyler, in Jennifer Blessing, *Rose is a Rose is a Rose – Gender Performance in Photography*, op. cit., p. 121.

C'est de cela que témoigne Vera Icon.

Vera Icon, en imprimant son masque sur un tissu, réalise un autoportrait. Elle fait du masque un visage, tout comme le visage est devenu masque. Ainsi le masque n'est pas qu'une extériorité. Tout au contraire, il s'imprime à même la chair, il s'incarne. La mascarade en effet n'est pas une superficialité, une extériorité ou un mensonge. Judith Butler, dans la préface de 1999 à une réédition de *Trouble dans le genre*, relève ce reproche qui lui a été fait, de penser l'identité et l'expression de genre uniquement comme une extériorité, dans la négation de toute vérité intérieure. Elle s'explique sur ce point :

« Ce que nous voyons dans le genre comme une essence intérieure est fabriqué à travers une série ininterrompue d'actes [...] Ce que nous pensons être une propriété "interne" à nous-mêmes doit être mis sur le compte de ce que nous attendons et produisons à travers certains actes corporels³³⁸ ».

Un peu plus loin, elle ajoute que ce que l'on appelle intériorité n'est en fait que le résultat d'un processus d'intériorisations de choses qui nous sont extérieures³³⁹. Ce débat intériorité/extériorité naît aussi de la confusion entre performance et performativité : si le genre est une extériorité, s'il est performatif, cela ne signifie pas que nous le portons et l'enlevons comme un vêtement. Encore une fois : le genre d'un individu n'est pas un acte unique, mais un ensemble de gestes codifiés qui bien souvent excèdent le sujet. Si les genres sont produits performativement, ce n'est pas une performance théâtrale que l'on endosse comme un rôle de comédien. Pourtant, il reste une construction sociale et il est possible d'agir sur lui, pour intérioriser d'autres gestes, d'autres codes, et performer un autre genre. Le but est donc de savoir comment l'extériorité du genre se montre constitutive du sujet en résistance face aux injonctions normatives. Nous pouvons pour cela prendre l'exemple du drag king. Les performances drag kings oscillent en effet entre théâtralité scénique et travestissement quotidien. La masculinité king est souvent exagérée et sursignifiée, mais la masculinité cisgenre n'est pas plus vraie que la leur est fausse. La masculinité cisgenre est tout aussi interprétée que celle des drag kings. Del Lagrace Volcano, pour prendre un exemple, développe son travail autour des enjeux trans*/queers. Il co-publie avec Jack Halberstam *The Drag King Book*³⁴⁰ en 1999. Ce livre photographique sur les drag kings montre essentiellement des interprétations très théâtrales de la masculinité, interprétations où souvent le genre assigné n'est pas caché. Ainsi, *Dred BigDaddyMomma, New York City, club Casanova*³⁴¹ présente un drag king dont la chemise est ouverte sur un soutien-gorge et une poitrine non dissimulée. Les boucles d'oreilles sont féminines. Cette interprétation de masculinité ne cherche pas à faire croire à un « sexe biologique », ne cherche pas la cohérence d'un genre. La photographie rappelle l'univers des *contest* drag king, ce que vient confirmer le lieu de la prise de vue, le club Casanova, qui était un lieu de concours drag kings. Si de nombreuses photographies du *Drag King Book* sont

³³⁸ Judith Butler, *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité*, op. cit., p. 36.

³³⁹ Cf. *ibid.*, p. 37.

³⁴⁰ Del Lagrace Volcano et Jack Halberstam, *The Drag King Book*, Londres, Serpent's tail, 1999.

³⁴¹ Del Lagrace Volcano, *Dred BigDaddyMomma, New York City, club Casanova* 1997. Volume II, figure 47.

des photographies de soirées et des mises en scène dans l'espace public, on y trouve aussi des photographies plus intimistes qui s'éloignent de la scène et de la performance. La photographie *Johnny & Narcissus* (Berlin, 1997) est prise dans une salle de bain, en plan rapproché devant un miroir. *Villan* (New York City, 1997) est une photographie prise dans un intérieur sur un canapé. *The Drag King Book*, considéré dans son ensemble, reflète donc les dimensions à la fois personnelle et théâtrale du drag king, dont les masculinités s'expriment par différents moyens. C'est également cette imbrication, d'une mise en scène théâtrale en lien avec une identité personnelle que montre Chriss Lag dans son documentaire *Parole de King*³⁴². Elle dira à ce propos :

« Je suis convaincue qu'il s'agit d'une démarche intime et personnelle de déconstruction/construction [...] pour donner à voir une partie de soi qui n'est pas visible, une partie de soi qui ne peut s'exprimer dans un autre contexte³⁴³ ».

Kriss Lag relève également que certains drag kings s'identifient comme trans*. Cela vient appuyer le fait que les pratiques drag kings sont diverses, tout aussi scéniques qu'identitaires. Notons alors qu'il n'y a aucune hiérarchie entre les différentes interprétations drag king. « Passer pour » est pour les personnes trans* une injonction dont il découle des oppressions. Les pratiques genderfuck de certains drag kings, où le genre assigné et le genre exprimé entrent en contradiction par rapport aux attentes normatives, sont une critique forte de la binarité obligée. Comme le souligne Maud-Yeuse Thomas :

« L'espace du travestissement reste pourtant cantonné entre privé et public, incarnant le paradigme binaire et a toujours une fonction de régulation des *passing* trans par la force ; fonction que conteste le sujet drag politisé dans un espace-temps queerisé³⁴⁴ ».

La moustache drag king, que l'on peut à présent percevoir comme un masque venant exprimer une partie de l'identité, cristallise ces allers-retours entre des pratiques drags spectaculaires et des pratiques drags proches du travestissement relevant du *passing*. La moustache drag king oscille elle aussi entre illusion d'un caractère biologique et masque assumé. Elle se place entre la critique d'une mascarade essentialisante et l'incarnation de l'accessoire. Le postiche est une reterritorialisation du corps : le poil interdit du féminin, que l'on doit arracher des aisselles, des jambes, du sexe, se retrouve collé en plein visage. Souvenons-nous que dès l'antiquité, le nu féminin est idéalisé et ne se représente qu'absolument glabre. Il en est de même pour le nu masculin, qui s'autorise quelques poils discrets et stylisés sur le pubis, ou une barbe entretenue s'il s'agit d'un vieil homme respectable. Autrement, le poil sera synonyme d'animalité, synonyme de la trivialité des satyres et des monstres poilus comme ceux du Caravage (par exemple Holopherne et Goliath). Les quelques rares représentations sont des étrangetés, comme cette *Femme à Barbe*³⁴⁵ peinte par Ribera en 1631. Il faut attendre le XIXe siècle pour voir quelques velus scandales : les

³⁴² Chriss Lag, *Parole de King !* [documentaire audiovisuel], autoproduit, 1:36:00, 2015.

³⁴³ Chriss Lag, « Drag kings en images », *Miroir/Miroirs la revue des corps contemporains*, n° 2, 2014, p. 50.

³⁴⁴ Maud-Yeuse Thomas, « Ethnologie du travestissement », *op. cit.*, p. 53.

³⁴⁵ Jose de Ribera, *La mujer barbuda*. 1631. Volume II, figure 48.

aisselles de la *Liberté guidant le peuple* d'Eugène Delacroix³⁴⁶, celles de l'*Olympia* d'Édouard Manet³⁴⁷ et enfin bien sûr le (presque) naturalisme de Gustave Courbet avec l'*Origine du monde*³⁴⁸. Il faut attendre les mouvements féministes et le militantisme queer pour que le poil féminin soit revalorisé. La femme à barbe sera étudiée et représentée par Zoé Léonard et sa série *Pin up*³⁴⁹ où la femme à barbe Jennifer Miller pose nue et lascive, comme une Marilyn glamour, sur un drapé rouge. Représenter le poil, c'est sortir des attentes hétéronormatives, sortir de la normalisation des corps. Le poil est stratégique, il est une opposition aux canons de la beauté occidentale, il fait partie à ce titre des technologies de résistance corporelle. Pour en revenir au drag king, porter le poil sur le visage est donc tout à la fois un travestissement, une résistance aux normes de la féminité et une remise en cause de la binarité des genres. Le poil permet une mascarade de la masculinité, il se greffe sur le visage à la fois comme un masque et comme un slogan ou un manifeste. Ainsi, Paul B. Preciado dans *Testo Yonqui* décrit en détail, pour retranscrire la ritualisation qui accompagne cet acte, l'action de se coller de faux poils sur le visage, de façon à exprimer un certain pan de l'identité qui accompagne l'utilisation de dildos, la prise de testostérone, en un autoportrait très personnel d'une expérience trans³⁵⁰. De même, lors des ateliers drag king, la construction d'une moustache est un temps important qui relève de la transmission de savoirs et du partage de techniques, en vue de réaliser la moustache qui corresponde le mieux à chaque king. Lorsque Paul B. Preciado interroge « les conditions de possibilités de la moustache lesbienne »³⁵¹, on ne peut que lui répondre que ces conditions sont celles de tous les espaces-temps de résistance queer : *contest* drag king, salle de bain, espaces autogérés, sont des exemples de ces espaces-temps. La moustache lesbienne fonctionne comme un masque : elle est à la fois un ajout et le visage lui-même, elle est une mascarade en ce qu'elle appelle une gestuelle, une réinterprétation et une représentation des masculinités hégémoniques. Cette moustache permet :

« une liberté face au déterminisme biologique, l'essentialisme élitiste et le clivage hétérosexiste de la différence³⁵² ».

La moustache drag king agit comme un masque symbolisant à la fois des pratiques scéniques et personnelles, permettant au sujet de se construire, de se représenter et de sortir de la dialectique conflictuelle performance/performativité. Claude Cahun illustre particulièrement bien les enjeux politiques qui naissent d'une perception des genres en tant que mascarade, en tant que

³⁴⁶ Cf. Volume II, figure 1.

³⁴⁷ Édouard Manet, *Olympia*, 1863. Volume II, figure 49.

³⁴⁸ Cf. Volume II, figure 2.

³⁴⁹ Zoe Leonard, *Pin up #1 - Jennifer Miller Does Marilyn Monroe*, 1995. Volume II, figure 50.

³⁵⁰ Cf. Paul B. Preciado, *Testo junkie*, *op. cit.*, pp. 17-19.

³⁵¹ *Las condiciones de posibilidad del bigote lésbico*. David Córdoba *et al.*, *Teoría queer, políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, *op. cit.*, p. 113.

³⁵² *Free from biological determinism, elitist essentialism and the heterosexist cleavage of the difference*. Sue-Ellen Case, in Fabio Cleto *et al.*, *Camp : Queer Aesthetics and the Performing Subject: a Reader*, *op. cit.*, p. 198.

masque qui s'incarne. Cela permet de penser le continuum entre pratiques drags et pratiques de travestissement :

« Malgré la théâtralité du terme, la mascarade n'est jamais purement théâtrale, elle est toujours également sociale³⁵³. »

Cela permet également de penser la capacité du sujet à agir sur les injonctions normatives de la performativité du genre. Les identités que retranscrit Cahun au travers de ses autoportraits entrent également en résonance avec les propos de Joan Rivière dans *La Féminité en tant que Mascarade* (1929). Pour Joan Rivière en effet, la féminité est une mascarade. La mascarade, ce sont ces gestes, attitudes, comportements et qualités qui ne sont pas intrinsèques au sujet, mais qui viennent définir le sujet. Ces actes sont des citations de la norme, ou pour l'imiter avec la volonté de correspondre au modèle idéal, ou pour la dévier, se la réapproprier. La mascarade de Rivière place le genre féminin du côté de la dissimulation, de l'artifice, le féminin servant alors parfois, pour certaines femmes, à dissimuler leur masculinité. Mais le masque qui s'incarne, s'il relève bien de la mascarade, peut également révéler plutôt que dissimuler. C'est en ce sens que nous pouvons parler de masque incarné, de masque qui construit et donne à voir l'identité. Cette idée correspond particulièrement à Claude Cahun qui ne cesse de se représenter sous différents masques et qui déclare à propos de ses multiples identités :

« Sous le masque, un autre masque. Je n'en finirai jamais de soulever tous ces visages³⁵⁴. »

Ses performances dépassent parfaitement la question de savoir si le genre relève d'une intériorité ou pas : les masques de Cahun sont une construction qu'elle intériorise. Cette citation qui assimile le masque au visage apparaît sur un photomontage, créé par Marcel Moore et Claude Cahun. Le photomontage est réalisé à partir des autoportraits de Cahun et est publié dans les *Aveux non avendus*. Le photomontage³⁵⁵ est très morcelé, fragmenté, et juxtapose des dimensions très différentes. On trouve dans le tiers supérieur des références à la religion : un triangle chrétien contenant la sainte famille, des poupées russes au ventre laissant paraître un embryon. On lit également cette phrase « ôtez dieu, il reste dieu », qui semble annoncer le chapitre suivant : « ôtez dieu, il reste moi³⁵⁶ ». Ce titre renvoie au rejet de la religion par Cahun, qui en fait une critique acerbe tout au long des *Aveux non avendus* et qui correspond de façon plus générale au rejet de la religion par les surréalistes. Les deux tiers inférieurs de l'image semblent un peu plus propres à Cahun et Moore, cherchant moins à correspondre aux attentes surréalistes. Un corps allongé de femme voit ses cinq sens pousser en arbre de son corps, en une sorte de « je ne crois que ce que je vois » face à la religion. Mais au-delà de la religion, les cinq sens sont ceux de l'esprit de Cahun,

³⁵³ *Despite the theatricality of the term, masquerade can never be merely theatrical but is always also social.* Pamela Robertson, in Fabio Cleto et al., *Camp : Queer Aesthetics and the Performing Subject: a Reader*, op. cit., p. 273.

³⁵⁴ Claude Cahun, *Aveux non avendus*, op. cit., p. 202.

³⁵⁵ Claude Cahun, *I.O.U.*, 1929-1930. Volume II, figure 51. Le titre a été attribué par le Los Angeles County Museum of Art auquel appartient l'œuvre. Il correspond au titre du chapitre dans lequel le photomontage est publié.

³⁵⁶ Claude Cahun, *Aveux non avendus*, op. cit., p. 221.

de l'imaginaire surréaliste, ambivalent par rapport à dieu certes, mais non pas cartésien ou raisonné pour autant : entre dadaïsme et surréalisme, René Crevel (surréaliste et ami de Cahun) n'écrit-il pas *L'esprit contre la raison* (1928) ? On trouve alors un autre triangle, où la sainte famille a été remplacée par trois portraits de Cahun. Ce narcissisme marque également une introspection, une confrontation des multiples identités de Cahun. Le « œ » qui apparaît au centre de l'image symbolise pour Cahun le rapport au corps et les liens entre le corps et l'identité. Cahun dit en effet :

« **Œ** – En vain j'essaye de remettre mon corps à sa place (mon corps avec ses dépendances), de me voir à la troisième personne. Le je est en moi comme l'e pris dans l'o³⁵⁷ ».

On trouve enfin treize portraits de Cahun se juxtaposant les uns aux autres, pour marquer ses multiples identités. Cahun y apparaît tantôt avec un masque, tantôt avec du maquillage, ou bien les yeux sont remplacés par des dessins. Les visages sont des découpes d'autres autoportraits. La juxtaposition des visages induit le mouvement qu'annonce la phrase écrite à la main autour d'eux (« Sous le masque, un autre masque. Je n'en finirai jamais de soulever tous ces visages ») : il s'agit de masques-visages que l'on ôte indéfiniment. Dans le texte, Cahun écrit avec un vocabulaire rappelant lointainement Monique Wittig :

« me faire un autre vocabulaire, éclaircir le tain du miroir, cligner de l'œil, me flouer, au moyen d'un muscle de raccroc tricher avec mon squelette, corriger mes fautes et recopier mes actes, me diviser pour me vaincre, me multiplier pour m'en imposer³⁵⁸ ».

Le masque n'est pas un accessoire, il fait partie de la chair, il est une interface au monde, tout comme le sont les yeux, le nez, les oreilles, la bouche, la main, poussant telles des ramifications du ventre de cette femme sans tête au centre de l'image. Ce photomontage questionne non seulement les multiples identités de Cahun, mais également la fluidité de ses expressions de genre. Dans l'angle en bas à droite figure une découpe du visage et du torse de Cahun provenant d'une autre photographie dite *I Am in Training, Don't Kiss Me*³⁵⁹. On y voit l'artiste, en costume de culturiste, la bouche en cœur maquillée et des cœurs dessinés sur les joues, portant de fausses altères démesurées. Sur son vêtement, où de faux tétons sont dessinés en lieu et place des vrais, apparaît l'inscription : « *I am in training, don't kiss me* ». Cahun penche la tête, ne mimant aucun effort. Le fond de la photographie est fait de tapis assemblés qui donnent un ton quelque peu comique à la scène. Claude Cahun joue ici avec les deux genres : d'un côté est investie une figure de la virilité, le culturiste, de l'autre ce sont les traits féminins qui sont accentués (cœurs sur les joues, bouche maquillée, pose...). La phrase sur son torse soustrait Cahun à toute séduction : Cahun est en pleine construction de soi, au-delà des genres et des codes de la séduction. Le fond volontairement bricolé, le costume et l'image du culturiste lui-même font écho à l'univers du

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 223.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 222.

³⁵⁹ Claude Cahun, *Autoportrait (I Am in Training, Don't Kiss Me)*, vers 1927. Volume II, figure 52.

cirque, d'une mise en scène de soi. Cette mise en scène renvoie dans le même temps à une profonde construction de l'identité : *I am in training* peut se traduire par « je suis en entraînement, en formation ». L'image fait de nouveau écho au texte des *Aveux non avendus* :

« Brouiller les cartes. Masculin ? Féminin ? Mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui me convienne toujours.³⁶⁰ »

La mise en scène de soi, la représentation de soi, permet à Cahun de s'énoncer et se construire. C'est une autre forme de performativité qui apparaît, où l'identité advient au moment où elle se représente. On comprend que Cahun incarne chacun des masques, comme en témoignent les photographies, au-delà des frontières du masculin et du féminin.

c) Prothésez-vous • Où l'art corporel donne naissance au cyborg et où la performance s'incarne en 2.0

Nous voyons bien à présent que la mascarade ne se résume pas à une théâtralité scénique. Si la mascarade et le travestissement soulignent les failles du système des genres et permettent d'établir des résistances, ils sont également représentatifs de la dimension accessoirisée et prosthétique du genre, celui-ci n'étant pas uniquement performatif. Certaines identités queers développent des fictions corporelles nécessitant des ajouts qui prennent place dans le corps. C'est un corps à la fois cyborg et post-humain qui apparaît. La prothèse semble être un nouveau territoire corporel, qui permet là encore la construction d'un corps en résistance face aux normes corporelles et de genre.

C'est accessoire • Le genre prosthétique comme dépassement de la performativité

Parler de la dimension accessoirisée ou prosthétique du genre permet de continuer à analyser les expressions de genre subversives. Cela permet également d'analyser la façon dont certaines pratiques artistiques permettent de construire des identités alternatives. Une focalisation sur la dimension accessoirisée des genres permet également de visibiliser des pratiques qui contestent les normes performatives. En revanche, cela ne signifie pas que les genres se composent comme une recette de cuisine. Ils ne sont pas non plus un vêtement que l'on change à souhait. Mais si, comme Joan Rivière et Judith Butler, nous pensons que les genres sont une mascarade lourdement codifiée et conventionnée, de façon à ce que toute réitération de mascarade soit performative, alors il est également possible de décomposer les éléments de cette mascarade, pour la dénaturiser et pour en faire ressortir les mécanismes. Ce processus corporel, Annie Sprinkle l'aura très bien démontré. Dans *Anatomy of a Pin-Up*³⁶¹, où elle révèle un à un les éléments qui constituent la pin up, elle montre la dimension accessoirisée du genre. Avec humour, Annie

³⁶⁰ Claude Cahun, *Aveux non avendus*, *op. cit.*, p. 169.

³⁶¹ Nous avons déjà vu comment cette image vient rompre avec les mécanismes de la performativité. Cf. I/1/b) et volume II, figure 12.

Sprinkle dévoile les objets qui composent cette mascarade sexuée et surcodée. Elle empêche ainsi toute contemplation. De nouveau, cela permet d'introduire une faille dans l'image, une distanciation brechtienne.

Le genre masculin est également une mascarade d'attributs et d'accessoires. En écho à Annie Sprinkle, Risk Hazekamp réalise une œuvre intitulée *Anatomy of a Marlboro Man Photo*³⁶². Sur cette photographie, on voit apparaître au-devant d'un paysage une personne s'apparentant à un jeune homme. On s'aperçoit qu'il s'agit en fait de l'artiste elle-même, travestie en homme et plus précisément en Marlboro man, icône publicitaire populaire et emblématique de la masculinité virile du cow-boy. Tout autour de la photographie, sur un large contour blanc, comme pour Annie Sprinkle, sont ajoutés de petits blocs de textes semblables à des étiquettes collées. Ceux-ci décomposent un à un les éléments de l'image sur un ton de nouveau ironique, comme s'il s'agissait de révéler les trucages de la représentation et de la construction du Marlboro man. L'artiste ainsi travestie vient usurper l'identité masculine. En dénombrant les éléments nécessaires à la construction du masculin, elle montre que ce n'est qu'un assemblage d'objets et de postures. Sur cette photographie, l'auteure s'énonce en tant que sujet stratégique, elle subvertit et altère les normes d'usages, autant qu'elle montre la codification des identités. Les étiquettes permettent de savoir que la posture est inspirée de James Dean, lui-même symbole d'une masculinité stéréotypée. James Dean est une idole à laquelle certaines lesbiennes s'identifient pour construire leur masculinité. C'est un personnage qui permet tant le récit de soi que la construction de masculinités alternatives. Comme le souligne Sue-Ellen Case :

« L'identification avec des idoles de films fait partie de l'assimilation *camp* de la culture dominante³⁶³ ».

Réinterpréter James Dean est un moyen de subvertir cette culture dominante, c'est se réapproprier un masculin codifié pour le détourner. Risk Hazekamp dit également sur une des étiquettes que : « Je ne fume pas dans la vraie vie. C'est juste une image » (à gauche au niveau de l'avant-bras : *I don't smoke in real life. It's just an image*). Son discours est celui d'un sujet conscient de lui-même et critique face aux normes en place. Le regard direct ainsi que les textes sur le contour de l'image témoignent de cette ironie qui introduit la critique et la distanciation. De nouveau, dans cet aveu de non-fumeur c'est la faille, notre croyance en l'image tombe : nous sommes inclus dans le processus du travestissement, nous savons qu'il s'agit d'une mascarade, nous en connaissons tous les accessoires.

On peut également relever l'ironie du titre de ces deux œuvres, qui parle d'anatomie, alors que les descriptifs concernent la construction du masculin pour l'une et du féminin pour l'autre. Cela montre ironiquement l'amalgame sexe/genre. Les deux images insistent ainsi sur le rôle des accessoires genrés dans la naturalisation des genres. L'accessoire permet de créer des fictions

³⁶² Risk Hazekamp *Anatomy of a Marlboro Man Photo*, 2012. Volume II, figure 53.

³⁶³ *The identification with movie idols is part of the camp assimilation of dominant culture.* Sue-Ellen Case, in Fabio Cleto et al., *Camp : Queer Aesthetics and the Performing Subject: a Reader*, op. cit., p. 195.

corporelles et, dans le même temps, relève du fétichisme³⁶⁴. Sprinkle donnait des ateliers pour apprendre à « se faire » pin up et disait à ce sujet que :

« tout ce qu'il faut, c'est un bon maquillage, un porte-jarretelles, beaucoup de cheveux, des talons hauts, du style et, le plus important de tout, une bonne lumière³⁶⁵ ».

Les éléments nécessaires à créer la féminité de la pin up sont donc des accessoires, de la mise en scène et du style. Le style correspond à la cohésion des normes utilisées : il faut faire croire à la fiction du genre, il faut que celui-ci semble logique, répétant un même ensemble de normes, de codes et de signes. Les citations des normes de genre doivent appartenir au même registre. Ce registre peut être celui de la pin up comme celui de Marlboro man, de la drag queen ou de la butch. Ces figures permettent ici de s'éloigner de la logique binaire du travestissement (on se travestit soit en homme soit en femme) pour entrer dans une logique de fictions corporelles indépendantes du sexe :

« La possibilité même du travestissement constituerait la preuve que le genre n'est que fiction et performance (au sens théâtral et linguistique du terme)³⁶⁶. »

Nous pouvons mettre en parallèle ce que Sprinkle dénomme le style et ce que Butler appelle le vocabulaire de gestes. Pour Sam Bourcier, cette gestuelle genrée est :

« un processus de répétition qu'il est possible de dénaturiser³⁶⁷ ».

Le style d'Annie Sprinkle en pin up ou de Risk Hazekamp en Marlboro Man, c'est d'être plus vrai que nature, tellement plus vrai que le naturel, tellement plus construit que celui-ci, que le fonctionnement des genres s'en trouve subverti. Le genre, sur ces images, est excessif. Ce processus de dénaturalisation permet de brouiller les normes de genre. Les accessoires et les gestuelles peuvent entrer dans une logique d'hybridation des genres où se juxtaposent des caractéristiques masculines et féminines. Nous pouvons ici évoquer la pièce de théâtre *Gardenia*, réalisée par Alain Platel et la compagnie C de la B en 2010. La pièce raconte l'histoire et la dernière représentation d'un cabaret transformiste espagnol. Le scénario est inspiré du film documentaire *Yo soy así* (Sonia Herman Dolz, Pieter van Huystee Films, 2000). La pièce se joue avec une dizaine d'acteurs et une chanteuse, qui ont entre 55 et 65 ans. Les scènes transmettent à la fois une énergie vitale scénique et la fatigue des corps vieillissants. Alain Platel joue de façon importante sur le vêtement et le maquillage, reprenant cette idée d'une mascarade de genres accessoirisés. On voit les acteurs masculins se travestir et changer de genre de multiples fois. La scène est également celle du cabaret. Les accessoires genrés ne fonctionnent donc pas seuls, ils vont de pair avec la gestuelle. Alain Platel développe un jeu avec les acteurs, où la gestuelle entre parfois en contradiction avec les accessoires, de façon de nouveau à dénaturiser le genre et à en

³⁶⁴ Cf. Sam Bourcier, *Queer Zones, politique des identités sexuelles et des savoirs*, op. cit., p. 40.

³⁶⁵ Annie Sprinkle, in *ibid.*, p. 48.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 129.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 70.

brouiller les normes. Ainsi, dans certains passages³⁶⁸, on voit les acteurs interpréter tous les signes et gestes de la féminité drag queen, en présentant tous les accessoires du masculin. Ces accessoires masculins sont tellement surcodés qu'ils se rapprochent des masculinités drag kings. La posture entre ainsi en contradiction avec les accessoires. Ces deux dimensions de la performance sont utilisées pour subvertir la binarité des genres et les dénaturer.

Gestuelles et accessoires démontrent que le genre est une fiction prenant pour terrain le corps. L'accessoire n'est cependant pas un élément superflu. Hors de l'espace scénique, envisagé comme prothèse, il permet de créer des corporéités et non des déguisements. La prothèse est, autant que l'accessoire, un élément extérieur ajouté au corps. Mais la prothèse fait partie intégrante du corps, elle est un ajout prenant part aux technologies du corps. En médecine, elle est le remplacement d'un organe manquant : dent, hanche, prothèse auditive pour pallier un sens déficient. En grammaire, la prothèse est l'addition d'une lettre ou d'une syllabe à l'initiale d'un mot. La prothèse marque une évolution, une prolongation, une amplification, une hybridation du corps :

« La corporalité ne saurait se limiter à ce que nous avons l'habitude d'isoler comme un corps. Notre corps est un ensemble de frontières mouvantes et dûment policées, produites par des normes et des technologies de savoir-pouvoir (le normal et l'anormal, le vivant et la mort, le privé et le public, l'organique/le non organique, l'humain/le non-humain, le propre/l'abject)³⁶⁹. »

La prothèse est au centre de nombreuses productions queers, qui cherchent à penser le corps autrement. Elle permet de rejouer les normes corporelles, y compris les normes de genre et sexuelles. Relevons que selon l'emploi qui en est fait, les prothèses peuvent soit contester, soit consolider les normes corporelles. La chirurgie esthétique peut permettre de correspondre à un canon de beauté normatif comme de s'en éloigner. La prothèse questionne ainsi à la fois les pouvoirs de la médecine, de la beauté et de la bioéthique. Nous pouvons alors nous arrêter sur la notion de phallus lesbien afin d'en étudier les représentations artistiques et voir comment la prothèse permet de subvertir les normes corporelles.

Le plastique c'est fantastique • Le phallus lesbien, un outil de subversion de la domination masculine

On trouve l'idée de phallus lesbien chez Judith Butler, dans *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »* (1993), au chapitre « Le phallus lesbien et l'imaginaire morphologique ». Le phallus en tant que symbole renvoie directement à la domination masculine, aux privilèges octroyés par le simple fait d'avoir un pénis. La psychanalyse repose sur le symbole du phallus, ce « signifiant du manque »³⁷⁰. Si le phallus possède une fonction différente de celle du pénis, il reste qu'il est toujours représenté par le pénis. Selon la médecine, la « transsexualité »

³⁶⁸ Alain Platel et Cie C de la B, *Gardenia* [vidéo en ligne], YouTube, 7:06, 17/09/2010 [consultée le 20/02/2017], URL : <https://youtu.be/MkwqgnDW8wQ>.

³⁶⁹ Sam Bourcier, *Queer Zones, politique des identités sexuelles et des savoirs*, op. cit., p. 169.

³⁷⁰ Julia Kristeva, « De l'étrangeté du phallus » [article en ligne, 2011, consulté le 14/01/2015], *Kristeva* [site internet, 2006], URL : <http://www.kristeva.fr/etrangete-du-phallus.html>.

repose essentiellement sur l'idée d'acquérir ou d'ôter le pénis, comme si tout en dépendait, toujours dans une logique essentialiste où les attributs sexuels déterminent le genre. Si le phallus est un concept, son incarnation reste le pénis de la domination masculine. Comme le dit Judith Butler :

« la loi [...] requiert la conformité à sa propre notion de “nature” et acquiert sa légitimité par le biais de la naturalisation des corps sur un mode binaire et asymétrique, et dans lequel le Phallus, même s'il n'est absolument pas identique au pénis, fait de celui-ci son instrument naturalisé et son signe³⁷¹ ».

Julia Kristeva souligne quant à elle le lien manque/phallus/pénis en psychanalyse :

« L'investissement du pénis est un investissement de tout ce qui peut manquer et, à partir de là, de tout manque comme paradigme du signifiable et du signifiant : manque corporel, sensoriel, etc. ; mais également, dans le champ de la représentation, le phallus devient le signifiant de la représentation voire de la pensée elle-même pour autant qu'elle représente ce qui manque³⁷². »

Nous pouvons rebondir sur cette citation pour montrer comment le domaine de la représentation, que cite justement Kristeva, permet de sortir de la logique psychanalytique. Il est possible de sortir l'identité queer des référents œdipiens pour comprendre l'identité en termes de représentations et de désirs, d'envies plutôt que de manque et surtout de constructions. Les pratiques queers permettent de laisser de côté la psychanalyse et de s'intéresser aux pratiques stratégiques de résistance aux genres hégémoniques et de résistance au contrôle des corps. L'exemple du phallus lesbien permet la construction d'un corps queer. La série de portraits de drag kings de Catherine Opie, intitulée *Being and Having*³⁷³, permet d'illustrer ce propos. Cette série est une référence ironique à Lacan et à ses écrits sur être ou avoir le phallus. Judith Butler parle du phallus lesbien comme d'une :

« transgression morphologique³⁷⁴ ».

Mais elle continue de se placer dans la lignée de Freud et Lacan. Judith Butler entend par là une construction imaginaire du corps, notamment par l'érotisation de parties du corps autres que les organes sexuels. Pour Butler, toujours dans la lignée de Freud, les zones érogènes (classiques ou non) sont la marque de la transférabilité du phallus sur un corps discursif. Ainsi, dire que :

« le phallus est une propriété plastique ou transférable, c'est déstabiliser la distinction entre être et avoir le phallus³⁷⁵ ».

³⁷¹ Judith Butler, *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité*, op. cit., p. 215.

³⁷² Julia Kristeva, « De l'étrangeté du phallus », op. cit.

³⁷³ Catherine Opie, série *Being and Having*, 1991. Volume II, figures 54a et 54b.

³⁷⁴ Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, op. cit., p. 99.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 75.

Les drag kings de Catherine Opie s’emparent de cet univers morphologique. S’appropriant la masculinité, ils en montrent la construction. Il n’y a pas d’essence masculine et le phallus, lui aussi, peut être approprié. Féminité et masculinité ne se jouent plus entre être ou avoir le phallus. Les mises en tensions entre sexe et performance de genre annulent cette opposition. Les propos de Butler complètent bien les œuvres d’Opie :

« Lorsque le phallus est lesbien il n’est pas un signifiant du pouvoir masculiniste (...) le phallus (re)produit le spectre du pénis uniquement pour signifier sa disparition (...) ainsi s’ouvre pour l’anatomie – et pour la différence sexuelle elle-même – la possibilité de devenir un site de resignifications proliférantes³⁷⁶. »

Le phallus lesbien rejette les normes sexuelles et de genre. Il permet des pratiques autres et il permet une réappropriation de la pénétration qui ne renvoie pas au masculin. Il permet donc de déjouer sexuellement les rapports de pouvoir et de domination. Le phallus lesbien n’a rien à voir avec un pénis, ou son manque. C’est une position stratégique et un ensemble de pratiques pour rejeter l’intrusion des normes sur le corps. Il s’agit donc avant tout de déconstruire la domination par le plaisir, c’est :

« un développement critique de schémas imaginaires alternatifs permettant la constitution de nouveaux sites de plaisirs³⁷⁷ ».

On peut cependant reprocher à Butler, dans ses écrits, de ne jamais faire référence aux pratiques. L’imaginaire morphologique semble rester un fantasme, une projection mentale. Butler parle de « limites discursives » et qu’en est-il de la matérialité ? Des corporéités bien tangibles derrière l’imaginaire ? Car concrètement, si le phallus se matérialise dans le pénis, de quoi est-il question lorsque l’on parle de phallus lesbien ? Butler insiste sur les qualités du phallus, indiquant qu’il se définit également par :

« sa plasticité, sa transférabilité et son expropriabilité³⁷⁸ ».

Cette transférabilité permet donc de le déplacer ailleurs que dans le pénis, de lui faire prendre une autre forme que le pénis. Nous ajouterons que le phallus n’est pas seulement plastique et transférable, il est aussi malléable et polymorphe. On peut « faire » le phallus. Comme pour le fétichisme, tout objet peut potentiellement être investi et réapproprié. Nous ne pensons plus en termes de manque et de corps réels ou fantasmés, mais en termes d’appropriation et de désir. Transférer le phallus dans un objet, cela relève de la déterritorialisation des corps dont parlent Deleuze et Guattari. C’est penser le corps au-delà de lui-même. Ce n’est plus la question de ce qui lui manque, mais de jusqu’où il va. La prothèse permet au corps de repousser ses frontières. Les godes, ne serait-ce que par leurs formes et couleurs, n’ont rien à voir avec la représentation du phallus-pénis. Il en découle plusieurs remarques. La première que nous relèverons est la suivante :

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 101.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 102.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 73.

« les pratiques drags, le *cruising* ou les pratiques sexuelles comprenant des dildos, ne doivent pas être comprises comme la mise à jour de l'aspect construit des positions de genre hétérosexuelles, mais comme les articulations d'un corps qui possède ses propres spatialités et temporalités, rendant possible des formes alternatives de pratiques sociales et de production de subjectivité³⁷⁹ ».

En effet, les pratiques queers et les corps queers ne relèvent pas d'une reproduction de l'hétéronormativité, mais bien d'une subversion de celle-ci. C'est une question de plaisir par une construction de soi au-delà des normes imposées au corps. Face à des sextoys, qui sont des prothèses corporelles de plaisir procurant des alternatives à la sexualité hétéronormative, nous n'avons plus qu'un très lointain souvenir du phallus tant les dildos présentent une déclinaison de formes n'ayant jamais cherché à imiter un pénis.

On trouve dans le domaine artistique diverses références et explorations du phallus lesbien. Celui-ci rappelle l'esthétique butch-femme. Non pas dans un qui-fait-l'homme-qui-fait-la-femme, mais parce que la symbolique du phallus (et sa matérialisation dans le pénis) fait partie des réinterprétations du masculin par les lesbiennes. Sur ce sujet, June L. Reich écrit « *Genderfuck: the law of the dildo*³⁸⁰ ». Elle analyse les dynamiques butch/femme autour du détournement du symbole phallique par le dildo, qui permet de dénaturiser la pénétration et la passivité. Elle fait remarquer que :

« le dildo, en tant qu'accessoire d'égalité, et en tant que simulacre (un objet circulant sans origine), ébranle de manière significative le pénis en tant qu'organe stable, dénaturisant le corps sans en effacer la matérialité³⁸¹ ».

Le dildo permet de rejouer les rapports de pouvoir au sein d'un couple, de rejouer le masculin et le féminin en reléguant ces deux pôles au rang de mascarade. De nouveau, il s'agit d'un jeu complexe avec la construction de l'identité. Comme le dit Sue-Ellen Case à propos des couples butch-femme :

« le corps féminin, le regard masculin, et les structures du réalisme ne sont que des sextoys pour le couple butch-fem³⁸² ».

C'est-à-dire qu'aucune des deux ne cherche à s'inscrire dans une logique de domination masculine. Le collectif O.R.G.I.A. travaille également sur cette idée de sexualités dépassant les binarismes.

³⁷⁹ *Acts such as drag, cruising or dildo sex are not to be understood as the uncovering of the constructedness of heterosexual gender positions, but as articulations of the body that possess their own spatialities and temporalities, and enable alternative forms of social practice and the production of subjectivity.* Katrien Jacobs, Marije Janssen, Matteo Pasquinelli, *C'lick me: A netporn studies reader*, Amsterdam, Institute of Network Cultures, 2007, p. 278.

³⁸⁰ June L. Reich, in Fabio Cleto *et al.*, *Camp : Queer Aesthetics and the Performing Subject: a Reader*, *op. cit.*, pp. 254-265.

³⁸¹ *The dildo, as an equal-opportunity accessory, and as a simulacrum (an object circulating without origin), undermines the penis as meaningfully stable organ, denaturalizing the body without erasing its materiality.* *Ibid.*, p. 261.

³⁸² *The female body, the male gaze, and the structures of realism are only sextoys for the butch-femme couple.* Sue-Ellen Case in *ibid.*, p. 197.

O.R.G.I.A est un collectif Espagnol né en 2001, c'est l'acronyme de : Objets Réversibles de Genre Indéfini et Anormal. Ce collectif crée des vidéos, des objets et autres productions traitant des sexualités alternatives. O.R.G.I.A. travaille sur les masculinités stéréotypiques et sur de nouvelles représentations de sexualités post-porn et politiques. Dans leurs productions artistiques, qui incluent des jouets sexuels³⁸³, il n'est pas question de phallus. Il s'agit de considérer :

« le dildo comme un passe-partout déstabilisateur du binarisme de genre³⁸⁴ ».

Le dildo est un moyen de jouer, de déconstruire les genres et d'hybrider les pratiques. L'idée d'une sexualité genderfuck, permise par la prothèse-dildo, fait écho à l'imaginaire morphologique de Butler.

O.R.G.I.A. n'est pas le seul groupe espagnol à travailler l'univers morphologique du phallus. Moises Martinez est l'auteur de la série photographique *Falosinplastia*³⁸⁵ (« phallosanplastie »). Il y dénonce ce qu'il appelle le « dogme génital³⁸⁶ », c'est-à-dire l'obligation du recours à la phalloplastie pour pouvoir changer de papier d'identité. La phalloplastie est une opération de construction du pénis qui, lorsqu'elle n'est pas librement choisie, renvoie à la domination masculine et à la naturalisation des genres (pour être « une homme, un vrai » il faut un pénis, comme si le sexe déterminait le genre). La médecine, en psychiatisant les personnes trans* et en opérant les enfants intersexes, maintient un schéma social binaire où le pénis domine. C'est pour dénoncer ces réalités que Moises Martinez, lui-même militant trans*, illustre en photographies les possibilités de phallus sans pénis. Ses représentations ouvrent sur des constructions possibles du corps, comme autant de représentations d'un pénis déterritorialisé. Il y montre notamment les possibilités du doigt, du bras, d'un gode-ceinture, à réinvestir ou incarner le phallus sans passer par la normalisation de la réassignation médicale : le pénis n'est pas indispensable au phallus, le masculin ne passe pas par le pénis ou le phallus et les corps peuvent explorer d'autres possibles :

« Phallosanplastie questionne la légitimité des chirurgies de transsexualisation à nous définir en tant qu'homme ou femme³⁸⁷. »

Sur la photographie choisie, on peut voir Moisés Martinez, en slip, le coude posé sur son aine et le poing fermé. Son corps ne laisse aucun doute sur sa masculinité. Le dos courbé et la tête penchée vers le poing rappellent une posture de sculpture classique. Le bras au poing fermé posé

³⁸³ Par exemple, O.R.G.I.A. crée un gode-ceinture inspiré de l'Égypte antique, mêlant un passé fantasmé à des pratiques sexuelles contemporaines et donnant aux objets sexuels une dimension et une fonction artistique. O.R.G.I.A., *Horus et Apep*, 2012-2014. Volume II, figure 55.

³⁸⁴ *El dildo como comodín estabilizador del binarismo de género*. Tatiana Sentamans à propos du collectif O.R.G.I.A. et membre dudit collectif, in Miriam Solá et Elena Urko, *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos*, op. cit. p. 182.

³⁸⁵ Moises Martinez, *Autoretrato*, série *Falosinplastia*, 2005. Volume II, figure 56.

³⁸⁶ *Dogma genital*. Grupo de Trabajo Queer, *El eje del mal es heterosexual : Figuras, movimientos y prácticas feministas queer*, op. cit., p. 116.

³⁸⁷ *Falosinplastia cuestiona la legitimidad de las cirugías transexualizadoras para definirnos como hombres o mujeres*. *Ibid.*, p. 128. *Transexualizadoras* est volontairement traduit par « transsexualisation », en écho au « transsexualisme » médical. Ce terme, ainsi que les opérations de réassignation sexuelle, est critiqué par les personnes trans* en raison de leur caractère binaire et normatif (il faut correspondre aux normes de la femme cis ou de l'homme cis). Mais c'est bien à cela que se réfère Moisés Martinez dans cette citation.

en lieu et place du pénis est une référence claire au fist. Placé sur l'aîne, le bras fait figure d'appareil de la sexualité. Comme le dit Paul B. Preciado :

« il y a un pénis dans chaque bras ; dans chaque jambe il y a une veine qui pourrait devenir érectile³⁸⁸ ».

Ce bras devient une résistance corporelle, car il pense la pénétration sans pénis, se réappropriant la symbolique du phallus pour faire de celui-ci une prothèse. C'est une façon de transcender les déterminismes biologiques pour penser le corps autrement que par la binarité des sexes. Le bras de Moises Martinez dénature le pénis et la prédominance du phallus. Le pouvoir et la pénétration sont pensés sans phallus et sans pénis. Les prothèses se multiplient et les pratiques sexuelles sortent de la dialectique patriarcale pour explorer un corps recomposé autrement :

« Qui dit vibro-gode dit s'attacher les services d'un outil pour jouir et avoir accès à une resexualisation non imitative, de chair et de plastique où les organes sexuels deviennent des machines sans référence biologisante : le gode ne réalise-t-il pas la dénaturalisation de la bite³⁸⁹ ? »

Au travers des pratiques queers dénaturalisant les genres et les sexualités, on retrouve cette nécessité de sortir des normes inhabitables du corps, pour s'incarner dans un corps autre, un corps queer résistant aux injonctions normatives.

Il n'est d'ailleurs pas nécessaire d'être lesbienne pour se réapproprier et détourner le phallus. Il n'est pas nécessaire non plus d'avoir un genre féminin. Moises Martinez se définit comme un homme trans*, les pornos gays sont eux aussi remplis de godemichés. C'est une autre preuve que ce dernier n'imité pas le pénis, qui est déjà omniprésent dans la sexualité gay. Le phallus est un symbole de prise de pouvoir avec lequel on peut jouer. Lorsque la personne qui en prend possession n'est pas un homme cisgenre, elle vient contester le pouvoir en se l'appropriant et en le détournant. Lynda Benglis, par exemple, utilise ce symbole pour contester la prédominance du masculin dans le monde de l'art. Tout comme ont pu le faire Shigeo Kubota et Keith Boadwee, elle se confronte au génie masculin créateur. En novembre 1974, dans la revue *Artforum* n° 13, elle publie sur une double page *Advertisement*³⁹⁰ (« publicité »), qui fait partie d'une série intitulée *Sexual mockeries*. L'image est occupée aux deux tiers gauches par un monochrome noir. À droite, sur fond blanc, on peut voir l'artiste nue à l'exception de lunettes de soleil, le corps brillant d'huile. Elle a posé devant son sexe un godemichet démesurément grand et regarde vers l'objectif, le reste de son corps restant de profil. Elle défie ainsi ironiquement la force éjaculatoire de Pollock et la domination masculine du monde de l'art :

³⁸⁸ Paul B. Preciado, *Testo junkie*, op. cit., p. 370.

³⁸⁹ Sam Bourcier, *Queer Zones, politique des identités sexuelles et des savoirs*, op. cit., p. 174.

³⁹⁰ Lynda Benglis, *Advertisement*, 1974. Volume II, figure 57.

« Son expropriation effrontée du pénis, bien qu'il soit extraordinairement faux, lui sert à rabaisser ironiquement l'alignement présumé de cet organe avec le "phallus" et à s'autoriser l'accès à l'autorité masculiniste et le pouvoir artistique qui lui est associé³⁹¹. »

L'image a provoqué de vives réactions, elle fut notamment perçue comme extrêmement vulgaire. Cela témoigne de la force subversive d'une telle image. Il n'y a cependant là qu'un *empowerment* réussi : le corps nu de l'artiste, désirable, échappe au voyeurisme par un regard frontal qui reste dissimulé par les lunettes : elle nous regarde, mais on ne peut la voir. Le godemichet est une proclamation de force, de prise d'un pouvoir interdit aux femmes. Par cette proclamation, elle se reconnaît elle-même en tant qu'artiste légitime défiant les ego masculins de l'art.

Cyborg, mon amour • Art corporel et corps cyborgs, un accouplement fertile pour les résistances queers

Le phallus peut donc être envisagé comme une prothèse, un outil de la construction des corps, symbole de pouvoir. La prothèse nous amène vers la figure du cyborg. Elle est envisagée ici comme une extension du corps. Le phallus en tant que prothèse est ici une technologie du corps révélant la mascarade des attributs sexués et genrés. La prothèse n'est pas non plus une simple pièce de plastique ou de métal. En lien avec la dimension accessoirisée du genre, la prothèse peut être un sextoxy, une perruque de drag queen, l'ordinateur de la cyberféministe. La prothèse est celle du cyborg de Donna Haraway, cette figure hybride qu'elle décrit en 1985 dans « *A Manifesto for cyborgs : science, technology, and socialist feminism in the 1980s* »³⁹² :

« Le cyborg est un organisme cybernétique, hybride de machine et de vivant, créature de la réalité sociale comme personnage de roman³⁹³. »

Le cyborg est une figure militante qui permet de dépasser les binarismes de l'identité, ce qui lui donne son importance au sein des pratiques queers. Plus qu'un mélange humain/mécanique, le cyborg est un moyen d'aller au-delà des dualismes. Le couple corps/machine en est le paradigme, mais il s'agit tout autant des binarités masculin/féminin, naturel/artificiel, que le cyborg vient donc dépasser. Le corps cyborg est le « mythe politique ironique³⁹⁴ » d'un corps capable de se métamorphoser pour entrer en résistance face aux injonctions corporelles normatives. Le cyborg est une façon subversive d'incarner son corps et Haraway dit qu'il est :

« une ressource imaginaire qui permettrait d'envisager de nouveaux accouplements fertiles³⁹⁵ ».

³⁹¹ Her brazen expropriation of the penis, albeit an exceptionally fake one, served to ironically deflate the organ's alleged alignment with the "phallus" and to grant her access to masculinist authority and the artistic agency associated with it. Nancy Spector, in Jennifer Blessing, *Rose is a Rose is a Rose – Gender Performance in Photography*, op. cit., p. 169.

³⁹² Donna Haraway, « *A Manifesto for cyborgs : science, technology, and socialist feminism in the 1980s* », *Socialist Review*, n° 80, 1985, pp. 65-108.

³⁹³ Donna Haraway, « Manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XXe siècle », *Mouvements*, n° 45-46, 2006 [1985], p. 15.

³⁹⁴ *Ibid.*, p.15.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 16.

Les exemples de vies cyborgs, de pratiques cyborg, sont nombreux : dildos et machines électroniques, prothèses et modifications corporelles variées, artialisation du corps, ou encore chirurgie esthétique questionnant la bioéthique. Les possibles ouverts par les technologies du corps permettent de re-penser/politiser/imaginer le corps. L'idée d'hybridation est majeure pour la pensée cyborg. Les corps queers qui brouillent la codification des genres lui font écho. La prothèse est le vecteur de cette hybridation, les frontières peuvent être déplacées au moyen de prothèses. Elles permettent de décentrer le sujet, de désaxer le regard, d'opérer des pratiques autres. Nous pouvons repenser ici aux hybridations d'ORLAN. Nous avons vu les photomontages des *Self-hybridations*³⁹⁶ qui viennent questionner les canons de la beauté féminine et l'identité occidentale. Mais on peut ici parler des hybridations de son propre corps, qu'elle modifie par des opérations chirurgicales performées et filmées. Elle filme ainsi 7 opérations³⁹⁷ entre 1990 et 1993. Elle s'implante notamment des prothèses aux arcades sourcilières. Ces opérations lui permettant de sortir son corps des critères socialement et esthétiquement à l'œuvre, pour lui opposer des modifications, ce qui entre en écho avec les enjeux cyborg :

« D'après Haraway, les femmes devraient être capables de combattre l'oppression en transcendant le déterminisme biologique et en faisant de nouvelles alliances avec les données technologiques³⁹⁸. »

Pour Haraway, la technologie permet des incarnations prosthétiques permettant de rejouer les rapports de domination. La nécessité d'intégrer les technologies semble aujourd'hui presque évidente, étant donné que la technologie est partout, à commencer par nos poches remplies de téléphones portables. ORLAN, en modifiant son visage, en établissant une nouvelle visagité, illustre les liens entre masque et prothèse. Elle utilise la chirurgie, en tant que technologie du corps, pour déformer ce corps vers un canon qu'elle a elle-même choisi. Cette modification du corps relève d'une construction de l'identité qui inclut la modification de son prénom. Comme pour Claude Cahun, ORLAN s'est choisi un nom, en majuscule. Cela relève de ce que Dominique Baqué, à propos de l'intégration des nouvelles technologies du corps par les artistes, décrit comme :

« le refus du donné, de l'inné, du naturel, véritable corps-sujet à partir duquel se conjuguent des identités multiples, mouvantes, en perpétuel devenir³⁹⁹ ».

ORLAN montre que le corps est une substance mouvante et en devenir. Dominique Baqué ne parle pas précisément de cyborg, mais de post-humain, en rapport à l'exposition éponyme, *Post Human*, présentée en 1992 à Lausanne et qui faisait échos aux questions bioéthiques sur le clonage. Il faut selon elle :

³⁹⁶ Cf. I/2/b) et volume II, figure 39.

³⁹⁷ L'ensemble des photographies issues de ces performances-chirurgicales est visible sur son site internet : ORLAN, ORLAN [site internet], 2010 [consulté le 08/06/2017], URL : <http://www.orlan.eu/>.

³⁹⁸ *According to Haraway, women would be able to fight oppression by transcending biological determinism and making new alliances with technological data.* Katrien Jacobs et al., *C'lick me : A netporn studies reader*, op. cit., p. 228.

³⁹⁹ Dominique Baqué, *Mauvais genre(S) – Érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2002, p. 174.

« penser le post-humain comme la modalité selon laquelle la culture contemporaine s’auto-réfléchit. Comme le diagnostic, au demeurant pertinent, selon lequel l’humanisme traditionnel est caduc⁴⁰⁰ ».

Il faut repenser le corps. Comme le relève Giovanna Zapperi dans *Pygmalion révisé*⁴⁰¹, il est intéressant de constater que les évolutions du corps humain, l’incorporation de nouvelles technologies, rejoignent les vieilles volontés de maîtrise et de dépassement de la nature⁴⁰². À l’heure où la technique se dématérialise, l’image de science-fiction d’un corps-machine revient sur le devant de la scène. Giovanna Zapperi, dans ce même article, souligne aussi que le cyborg d’Haraway est le trait d’union entre l’utilisation détournée des technologies du corps et l’art corporel. ORLAN, en effet, nous ramène au cœur de l’art corporel. La figure du cyborg trouve ainsi une descendance notable auprès des artistes de cette pratique. En revanche, Zapperi ne relève pas l’incompatibilité entre le mythe corps-machine et le cyborg. En effet, parvenir à créer un être mi-homme, mi-machine, est un rêve que l’on retrouve dans le futurisme et qui se nourrit d’une croyance dans le progrès caractéristique du modernisme. Cette même croyance dans le progrès, la médecine et les sciences est lié à l’universalisme des lumières et se poursuit jusque dans la révolution industrielle et la mise en place du capitalisme. Le rêve d’un corps-machine est lié à la volonté de dominer la nature. Cette domination fonctionne avec les mêmes schémas que la domination masculine⁴⁰³. Le cyborg d’Haraway, au contraire, est une fiction politique qui cherche à dépasser les binarismes qui régissent ces dominations. Pour Haraway, l’hybridation humain-machine ne doit pas tant permettre de perfectionner le corps que d’amener vers des formes de cohabitations équilibrées, vers des symbioses. Le cyborg permet effectivement de repenser le corps, dans une optique beaucoup plus queer que les mythes du corps-machines.

Revenons aux pratiques artistiques. Aux côtés de l’art de la performance, l’art corporel est un angle pertinent d’analyse des pratiques queers et cyborgs. L’art corporel est un terme qui englobe les pratiques artistiques prenant le corps comme matériau premier de l’œuvre. Ce corps est souvent en action. Dans le cadre de l’art corporel, le corps passe avant l’action :

« Le terme “body art” insiste sur l’implication du corps (ou ce que j’appelle “corps/moi”, avec toutes ces identifications raciales, sexuelles et de genre, apparentes ou inconscientes) dans les œuvres⁴⁰⁴. »

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 145.

⁴⁰¹ Cf. Giovanna Zapperi, « Pygmalion révisé », *Rue Descartes*, n° 64, 2009, p. 111.

⁴⁰² « Nous rendre comme maître et possesseurs de la nature » par la technique et le savoir est une ambition notamment énoncée par Descartes dans le *Discours de la méthode* (1637). Ces vieilles volontés, qui ne sont pas dépassées, recourent toutes les interventions humaines qui modifient l’environnement, dans le but de le transformer à notre avantage. On peut donner en exemple, entre bien d’autres choses : l’art des jardins, l’agriculture et ses désastres écologiques, la médecine avec l’amélioration des conditions de vie et les modifications corporelles que cela inclut, ou encore des entreprises semblant relever de la science-fiction comme les modifications météorologiques, par exemple l’ensemencement des nuages.

⁴⁰³ C’est ce que s’emploie à démontrer l’écoféminisme, point sur lequel nous revenons en troisième partie.

⁴⁰⁴ *The term « body art » emphasizes the implication of the body (or what I call « body/self », with all of its apparent racial, sexual, gender, class, and other apparent or unconscious identifications) in the work.* Amelia Jones, *Body Art, Performing the Subject*, *op. cit.*, p. 13.

L'art corporel est une stratégie de construction de soi. L'art corporel permet de s'approprier son corps, de l'incarner, il permet de faire passer un message inscrit à même le corps. C'est un moyen de faire parler le corps, autant que d'en incarner les pratiques :

« Comme une matérialité intentionnellement organisée, le corps est toujours une incarnation de possibilités à la fois conditionnées et limitées par des conventions historiques⁴⁰⁵. »

L'art corporel et les performances queers et féministes traitent de l'incarnation des pratiques et de la construction de son identité. Ces incarnations sont conditionnées par le contexte culturel et historique autant que par les rapports de pouvoir genre/classe/race. Cette idée de la performance corporelle en tant que stratégie d'incarnation, pour tout autant se désaliéner des rapports de pouvoir que pour construire son identité, se retrouve dans les œuvres de Gina Pane et en particulier dans *Action autoportrait(s) : mise en condition/contraction/rejet*⁴⁰⁶. La performance est réalisée à la Galerie Stadler à Paris, le 11 janvier 1973. Gina Pane est une figure majeure de l'art corporel, une artiste qui s'est fait connaître en France dans les années 1970. Elle développe des performances qui mettent le corps à l'épreuve. *Action autoportrait(s) : mise en condition/contraction/rejet* est un tryptique en trois volets⁴⁰⁷ :

Premier volet. *Mise en condition*. Le corps vêtu allongé sur le fer reste immobile, comme figé de liens invisibles. Sous le corps, sous la table en fer, des bougies sont allumées. Elles chauffent le métal, qui brûle le corps. Chaque flamme, pointe de tension, met en exergue la douleur du corps. C'est une violence calme. Le corps repousse ses limites. Lorsque l'artiste atteint la limite de douleur, elle se relève.

Deuxième volet. *Contraction*. Gina Pane entaille sa bouche, à coups de lame de rasoir. Elle entaille le pourtour des ongles, jusqu'au sang. Sur le mur sont projetées des diapositives représentant des mains féminines aux ongles vernis de couleur rouge sang. Le sang réel affronte le maquillage des corps. Une caméra projette aux spectatrices leur propre image, en simultané, c'est un miroir de l'assemblée majoritairement féminine.

Troisième volet. *Rejet*. Gina Pane se gargarise avec du lait, symbole maternel. Le sang dans sa bouche s'y mélange et rappelle le sang menstruel. Gina Pane régurgite le tout.

Cette performance est à mettre en parallèle avec les enjeux des identités queers et féministes. Le titre, *Autoportrait(s)* au pluriel, marque la multiplicité de l'identité. Cela marque une rupture avec la continuité du « je », au profit d'une liberté de mouvement et d'expression. Plus précisément ici, il s'agit de la conjugaison de son identité de femme à son identité d'artiste. La conciliation nécessite un nouveau modèle, une nouvelle identité. La violence sourde qui traverse l'œuvre, le sang et la douleur, est subie par le corps et vécue une épreuve extrême pour le sortir de

⁴⁰⁵ *As an intentionally organized materiality, the body is always an embodying of possibilities both conditioned and circumscribed by historical convention.* Judith Butler, in Amelia Jones, *The Feminism and Visual Culture Reader*, op. cit., p. 394.

⁴⁰⁶ Gina Pane, *Action autoportrait(s) : mise en condition/contraction/rejet*, 1973. Volume II, figure 58.

⁴⁰⁷ La description qui suit se base sur plusieurs documents visuels et plusieurs sources écrites, en particulier : Julia Hountou, « L'artiste corporel Gina Pane rend hommage aux femmes » [article en ligne, 9 juillet 2009, consulté le 17/022017], in Centre Pompidou et INA, *elles@centrepompidou.fr* [blog internet de l'exposition], 2009, URL : <http://elles.centrepompidou.fr/blog/?p=252>.

lui-même, pour le dépasser. C'est la même logique que la poétique du démembrement chez Monique Wittig. Le corps se modifie, s'attaque, pour sortir de la domination masculine. La femme artiste ne sera pas à l'image de l'homme, à l'image du génie masculin. La douleur du corps est une prise de conscience de l'identité : elle se prend en mains. Se singularise. Se subjectivise. Sort des canons. Se fait verbe. Gina Pane dit de tout cela que :

« il s'agissait dans les trois phases de la destruction de "quelque chose" pour la mise au jour d'un nouveau langage : celui de la FEMME. Toutes ces phases s'articulaient entre elles par le jeu des pulsions et des défenses afin d'éviter "la vertu d'un langage esthétique" qui serait conditionné par un diagnostic qui déciderait les aménagements d'une "cure" à la révolte de la FEMME⁴⁰⁸ ».

Gina Pane met en place un langage corporel, des signes, des systèmes de référence, pour rejouer les structures de pouvoir comme on structure des phrases⁴⁰⁹. La syntaxe est celle du corps. Gina Pane fait du sang, du lait, des symboles de la biologie féminine qu'elle arrache à la domination masculine. Elle crée ses propres inscriptions corporelles et subversions performatives, pour reprendre Butler, afin d'établir son propre langage féministe et lesbien.

Cette performance permet de comprendre en quoi l'art corporel permet l'incarnation, l'appropriation de son corps, sa construction par-delà les normes de genre. Elle est très représentative des possibles et des enjeux ouverts par l'art corporel.

Nous pouvons à présent nous recentrer sur les pratiques liées à la fois à la figure du cyborg et à l'art corporel. La figure du cyborg permet de subvertir les rapports de pouvoir qui se jouent sur le corps. Pour en revenir aux prothèses, rappelons que :

« le cyborg de Haraway n'est que l'une des figures pour désigner cette condition d'incorporation prothétique [...]. Le corps post-organique existe dans les interstices, entre les oppositions qui constituent la super-modernité : animal/humain, mécanique/organique, blanc/noir, masculin/féminin, hétéro/homo, bio/trans⁴¹⁰ ».

L'idée du cyborg est donc de transcender les oppositions pour sortir le corps des schémas normatifs et des systèmes d'oppression. C'est l'idée, plutôt que d'un devenir minoritaire, d'un avenir cyborg. C'est une résistance qui sollicite l'imaginaire de la science-fiction, mais c'est aussi une résistance qui prend tout simplement en compte :

« l'impact des nouvelles technologies du corps dans la construction de la subjectivité⁴¹¹ ».

Cet impact relève, d'après Preciado, d'un nouveau régime de savoir-pouvoir directement inspiré de Michel Foucault. Nous pouvons donner un exemple de ces pratiques cyborg avec le collectif Quimera Rosa. Le duo se décrit comme :

⁴⁰⁸ Gina Pane, in Anne Tronche, *Gina Pane. Actions*, Paris, Fall, 1997, p. 80.

⁴⁰⁹ Cf. I/1/a).

⁴¹⁰ Paul B. Preciado, « Savoirs_vampires@war », *op. cit.*, p. 155.

⁴¹¹ *El impacto de las nuevas tecnologías del cuerpo en la construcción de la subjetividad*. Paul B. Preciado, *Testo yonqui*, *op. cit.*, p. 66. Passage absent de l'édition française (Cf. Paul B. Preciado, *Testo junkie*, *op. cit.*, p. 73).

« un laboratoire transdisciplinaire d'expérimentation et d'investigation sur l'identité, le corps et la technologie. Au moyen d'œuvres se rattachant à la performance, nous cherchons à développer des pratiques productrices d'identités cyborgs et non-naturalisantes⁴¹². »

Nous pouvons illustrer leur propos avec leur performance *Sexus 3 [aka La violinista]*⁴¹³. La performance, créée en 2013, a été programmée à travers l'Europe (notamment à Madrid, Barcelone, Londres, au Pornfilmfestival de Berlin, au festival Explicit de Montpellier, au festival Bandits-Mages à Bourges). Se mettant en scène, iel-les incarnent deux personnages cyberpunk, aux vêtements proches de l'univers de *Blad Runner*, version post-porn BDSM. L'une porte une jupe et une fausse moustache. L'autre un vêtement, mi-drapé, mi-bustier, en plastique rigide et craquelé. Les deux artistes s'intéressent à la représentation des genres et surtout aux possibilités du corps et de la technologie :

« Une technologie transféministe déjouera l'obsolescence programmée du corps pour programmer l'obsolescence du genre⁴¹⁴. »

Le scénario de la performance consiste en un simple rapport entre ces deux corps, rapport érotique qui fait appel à certains éléments BDSM : corps attachés, percés d'aiguilles, pratiques de domination. Les corps sont chargés de prothèses et sont reliés par des fils électriques à de petits circuits imprimés et à un transformateur. Le corps est transformé en instrument sexo-sonore. Chaque contact entre les corps provoque une transmission électrique qui se traduit par un larsen. Ces sons assez violents composent en direct l'environnement sonore de la performance. Le corps est un producteur de bruits électriques et un conducteur d'électricité. La performance ouvre des possibilités, ouvre sur des technologies du corps qui repensent les rapports de pouvoir en les extrayant d'une biologisante domination masculine. C'est une pratique cyborg, mélange d'humain et de technologique. Nous pouvons citer ici les propos de Paul B. Preciado sur le cyborg :

« La différence entre bio- et techno- n'est pas une différence entre organique et inorganique. Ici, il ne s'agit pas d'évaluer le passage du biologique au synthétique, mais de signaler l'apparition d'un nouveau type de corporalité⁴¹⁵. »

Ces nouvelles corporalités utilisent les technologies qui s'inscrivent sur les corps et qui tendent vers un devenir cyborg. Les Quimera Rosa organisent également des ateliers pour expliquer leur fonctionnement et permettre à d'autres d'expérimenter ce processus d'hybridation corporelle. Les liens qui s'entrelacent entre genres, prothèses, performance/performativité et technologies apparaissent dans les propos des Quimera Rosa :

⁴¹² *Un laboratorio transdisciplinar de experimentación e investigación sobre identidad, cuerpo y tecnología. Mediante obras vinculadas con la performance, buscamos desarrollar prácticas productoras de identidades cyborgs y no-naturalizantes.* Miriam Solá et Elena Urko, *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos*, op. cit. p. 332.

⁴¹³ Quimera Rosa, *Sexus 3 [aka La violinista]*, 2013. Volume II, figure 59. Voir aussi l'ensemble de vidéos sur : Quimera Rosa, *Quimera Rosa* [compte public], Vimeo, 2010 [consulté 24/01/2018], URL : <https://vimeo.com/quimerarosa>.

⁴¹⁴ *Una tecnología transfeminista burlará la obsolescencia programada del cuerpo para programar la obsolescencia de género.* Lucía Engaña Rojas, in Miriam Solá et Elena Urko, *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos*, op. cit. p. 322.

⁴¹⁵ Paul B. Preciado, *Testo junkie*, op. cit., pp. 171-172.

« Ce : oui, on reprend l'idée du cyborg de Haraway, c'est ce dont parlait Kina, de la non-séparation entre humain/machine, ce genre de choses. C'est aussi en relation avec les technologies du genre. Ce qu'il y a, c'est que la "technologie" je l'envisage de façon très large, maintenant je pense plus que tout à cette construction du cyborg. Cette appropriation que nous avons faite au niveau performatif utilise des dispositifs sonores, ce genre de chose. C'est un mélange de l'idée de prothèse, puis de la performativité, de performer la technologie.

Kina : Du coup, la technologie ne se résume pas seulement à ce qu'est la technologie aujourd'hui, l'électronique par exemple, ça inclut aussi les vêtements, les hormones, les dildos, un tas de choses qui sont utilisées au niveau de la technologie du genre⁴¹⁶. »

Les productions artistiques de Quimera Rosa mettent au centre les technologies du corps et la question de l'incarnation des pratiques « dans un monde post-genre⁴¹⁷ ». Nous pouvons aborder cette formulation d'Haraway non pas comme un monde sans genres, mais comme une pensée capable de dépasser les systèmes de domination, d'oppression et de normalisation par le genre et de s'intéresser à ce qui se passe avec les corps et donne lieu à :

« une fiction cyborgienne qui cartographierait notre réalité corporelle et sociale⁴¹⁸ ».

3/ C'est pas beau de copier • Des postures queers critiques face aux normes de l'histoire des arts

Parler de pratiques artistiques queers, analyser la dimension artistique des pratiques queers, soulève la question de l'esthétique, la science du beau. L'art est lié à une recherche esthétique. Si de nombreuses pratiques queers possèdent une dimension artistique, peut-on pour autant parler d'art queer ? Les pratiques artistiques queers se préoccupent-elles de leur esthétisme ? Qu'est-ce que cela signifierait, une esthétique queer ? L'esthétique ne concerne pas uniquement l'art. L'injonction à la beauté notamment pour les femmes relève de la domination masculine. Cette injonction à la beauté témoigne du fait que l'art n'est pas qu'un objet esthétique, il est aussi objet social. L'esthétique peut faire l'objet de normalisations, autant que de subversions.

a) Perspectives et points de fuite • La position minoritaire et la subversion de l'histoire des arts

Les artistes féministes et queers, nous l'avons vu, se placent en décalage par rapport à la « grande » histoire des arts. Pas de lettres de noblesse pour ces artistes, mais plutôt des matériaux non nobles, des thèmes transversaux, des cercles de diffusion qui prennent la petite porte d'un art le plus souvent sans musée, non institutionnel.

⁴¹⁶ Entretien réalisé avec Quimera Rosa, Nantes, 15 octobre 2014. Volume II, annexe IV.

⁴¹⁷ Donna Haraway, « Manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XXe siècle », *op. cit.*, p. 16.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 16.

Fais-moi voir ton pinceau • Les nouveaux médias, un support propice aux narrations féministes et queers

Si l'on s'intéresse à la forme, force est de constater que les artistes féministes et queers n'ont pas cherché la noblesse du matériau. Très peu font de la peinture, ou de la sculpture⁴¹⁹. Ces artistes adoptent des techniques marginales, loin d'une volonté de légitimation par le monde de l'art. Les matériaux choisis et les techniques de réalisation sont propices à la contestation politique et à l'exploration de soi. En n'étant pas reconnus comme artistiques, ces matériaux et supports repoussent les limites de l'art. Ainsi, on ne peut séparer le fond de la forme. Les choix esthétiques permettent de soutenir un message militant et contestataire, d'en augmenter la pertinence. L'opposition aux normes sociales passe par un art opposé aux « beaux » arts. Nous pouvons placer quelques repères afin de mieux comprendre ces enjeux.

Nicéphore Niepce en 1827 et Louis-Jacques-Mandé Daguerre en 1838 avaient mis au point le dispositif photographique auquel les artistes s'intéressent très vite, comme Delacroix qui réalise des nus photographiques vers 1853. Dès leurs prémices, les nouvelles technologies comme la photographie entretiennent des liens avec les pratiques artistiques. La photographie se dote rapidement d'une dimension sociale. L'image photographique est perçue comme un témoignage fidèle de la réalité. Mais ce sont les avant-gardes qui marquent les débuts du XXe siècle artistique, et non la photographie. L'impressionnisme, le cubisme ou le fauvisme sont des mouvements picturaux qui ne portent pas, ou peu, de messages politiques. En parallèle, à la fin du XIXe, l'Académie des beaux-arts qui était jusqu'ici réservée aux hommes s'ouvre enfin aux femmes. Continuant malgré cette avancée d'être tenues à l'écart du monde de l'art, les artistes femmes puis féministes se tournent vers des médias facilement réappropriables et détournables, qui ne font pas partie des beaux-arts⁴²⁰. Les nouveaux médias, à commencer par la photographie, permettent un élargissement de la vision de l'art. Ils permettent de représenter des sujets autres que ceux enseignés à l'Académie des beaux-arts et de porter un message plus politique. L'éloignement d'une vision académique et l'avènement des nouveaux médias permettent l'éclatement de l'art contemporain :

« Les femmes s'incorporent à l'espace des nouvelles technologies et des nouveaux médias, rendant visibles différentes perspectives de la réalité et démantelant les modèles de la tradition artistique qui les excluent depuis toujours⁴²¹. »

Hannah Höch fait partie des premières à avoir utilisé le collage et le photomontage pour défendre un message engagé. Si Picasso et Braque réalisent des collages dès le début des

⁴¹⁹ Par artistes féministes, nous nous référons ici aux artistes dont les œuvres possèdent un contenu féministe. Nous ne parlons pas des artistes femmes, dont les œuvres peuvent porter sur une tout autre thématique.

⁴²⁰ Les beaux-arts au XIXe et aux débuts du XXe sont strictement définis : architecture, sculpture, peinture, musique, poésie. Les enseignements restent également très fermés : faits historiques, antiquité, sujets bibliques, natures mortes et bien plus tard le paysage et la scène de genre.

⁴²¹ *Las mujeres se incorporan al espacio de las nuevas tecnologías y los nuevos medios visibilizando diferentes perspectivas de la realidad y desmantelando aquellos patrones de la tradición artística que les había relegado desde siempre.* Ana Martínez-Collado, « Reflexiones críticas sobre el feminismo en el escenario electrónico », *Exitbook*, n° 9, 2008, p. 49.

années 1910⁴²², leur recherche est purement esthétique et relative à la planéité du tableau. Hannah Höch, quant à elle, utilise le collage à des fins critiques, critique politique et critique du statut de la femme. Les collages qu'elle utilise sont représentatifs de son époque : cartes postales, magazines de mode, journaux. À l'inverse, Braque et Picasso décontextualisent leurs découpages (lettres, apparence de matières comme le bois) pour les noyer dans une œuvre tendant vers l'abstraction. Hannah Höch extrait certaines images de leur flot, pour les réagencer sous forme critique, critique de cette société à laquelle elles appartiennent. Ses recherches esthétiques lui permettent de trouver la meilleure forme pour véhiculer son message.

Hannah Höch utilise donc très tôt des images médiatiques qu'elle déporte dans le monde de l'art. L'idée a été largement réutilisée dans l'art contemporain. Barbara Kruger est une artiste représentative de ce détournement des médias par les féministes. Active dans les années 1980, elle détourne l'esthétique publicitaire américaine pour un message anticapitaliste et d'émancipation de la femme. Elle a travaillé en tant que graphiste pour des agences de communication et sait à ce titre comment utiliser les médias de masse. Elle en reprend les procédés pour en détourner le message à des fins féministes et anticapitalistes. Ces appropriations, de la publicité dans le cas de Barbara Kruger et plus généralement des nouveaux médias, sont des choix stratégiques :

« Le féminisme fut un mouvement consciemment anti-formaliste et transmédiatique. Son refus d'acceptation de la préférence hégémonique du modernisme pour la peinture et la sculpture, l'adoption de nouvelles formes comme la vidéo ou la performance et sa suspicion généralisée envers toute hégémonie de la forme, sont les traits les plus caractéristiques de ce mouvement⁴²³. »

Il faut des formes autres si le message est autre. C'est cette logique qui amène les artistes féministes et queers à s'approprier très largement la photographie. La photographie est un moyen technique de représentation du réel. Elle apparaît comme le médium par excellence de représentation du sujet, remplaçant de loin la tradition du portrait peint. L'œil photographique donne à voir d'autres réalités, des identités ou des pratiques, sur des versants plus ou moins documentaristes, plus ou moins intimistes. Les nouveaux médias, comme la photographie, sont reproductibles et largement diffusables. Ils sont populaires, divertissent et parlent au plus grand nombre. Les féministes et les queers sont allé·es chercher des sujets proches de la réalité sociale pour créer leurs œuvres et non du côté de l'histoire des arts. Leurs matériaux de prédilection, ordinaires et quotidiens, sont totalement en prise avec le contexte socio-économico-culturel de leur époque de création. La réappropriation des médias par les artistes illustre bien ces propos. Cette réappropriation médiatique est politique, il s'agit de s'emparer d'un des leviers du pouvoir. Cela fait écho aux propos de Félix Guattari, qui envisage un passage du postmoderne au

⁴²² L'Histoire des arts, friande de dates clefs, attribue le premier collage à Picasso en 1912 avec *Nature morte à la chaise cannée*.

⁴²³ *Feminism was a consciously antiformalist, cross-media, movement. Its refusal to accept modernism's hegemonic preference for painting and sculpture, its embrace of new forms such as video and performance and its generalized suspicion of any hegemony of form are among the movement's most definitive features.* Norma Broude et Mary D. Garrard (ed.), *The power of feminist art*, New York, Harry N. Abrams incorporated, 1994, p. 278.

postmédia et parle de « l'actuelle hégémonie des pouvoirs mass-médiatisés⁴²⁴ ». Il prédit de ce réemploi des images médiatiques pour organiser des résistances que :

« l'émergence de ces nouvelles pratiques de subjectivation d'une ère postmédia sera grandement facilitée par une réappropriation concertée des technologies communicationnelles et informatiques⁴²⁵ ».

On peut compléter ce propos en disant que l'appropriation des nouveaux médias permet aussi la conquête d'un territoire corporel nouveau. Les nouveaux médias marquent l'avènement des post-identités : Claude Cahun se servait de la photographie pour explorer ses multiples identités. Del Lagrace Volvano l'utilise pour représenter des corps trans*, des drags kings, ou encore sa paternité non normative. Faisant suite à la réappropriation de la photographie, la réappropriation du web et de l'informatique par les féministes et les queers va donner naissance à des productions artistiques cyberféministes, mélange d'œuvres net art et de féminisme 2.0. À la fois créées par et pour internet, ces pratiques dématérialisées continuent de jouer avec les limites de l'art, de ce qui est création et de ce qui ne l'est pas. La technologie du cyberféminisme intègre également des incorporations prosthétiques et autres formes de vie cyborg. Cette utilisation des nouvelles technologies, dont la production est dématérialisée (création numérique), entretient des liens forts avec le corps. En effet, la construction de l'identité permise par les nouveaux médias, la résistance qu'ils permettent d'exploiter, se fait en parallèle de l'importance de l'art corporel et de la performance. Au sein des pratiques artistiques féministes et queers, le corps rapproche l'art de la vie, contestant les catégories traditionnelles y compris en intégrant les nouvelles technologies.

La même en pas pareil • Quelques exemples de relectures queers et féministes de thématiques de l'histoire des arts

La circulation des images, accrue par internet et la banalisation des techniques de reproduction (tout le monde peut avoir la Joconde sur son portable), encourage les connexions entre les images. Quelle que soit leur localisation, leur période historique ou leur nature, elles dialoguent entre elles. Le nivellement de valeurs opéré par internet, où toute image apparaît sur le même plan, apporte des connexions non historiques et non typologiques entre les images. L'art et les publicités, le moyen-âge et l'époque contemporaine se retrouvent au même niveau. Il en ressort une relecture de certains thèmes transversaux à l'histoire des arts, que les queers et féministes revisitent et transforment. Sally O'Reilly, dans *Le corps dans l'art contemporain*⁴²⁶, relève à quel point les usages et significations du corps dans l'art contemporain sont multiples, qu'il est partout. Elle soulève également l'importance des artistes féministes, queers et racisé-es dans la revendication du corps identitaire et leur place dans la création contemporaine. L'adoption de nouvelles formes de création, comme celles amenées par les nouveaux médias et l'art corporel, s'accompagne d'une

⁴²⁴ Félix Guattari, « Du postmoderne au postmédia », *op. cit.*, p. 133.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 133.

⁴²⁶ Sally O'Reilly, *Le corps dans l'art contemporain*, *op. cit.*

critique des anciennes représentations artistiques. Le corps, avant d'être un matériau, est une représentation en évolution permanente. Comme le souligne de nouveau Sally O'Reilly, c'est là une thématique infinie. Les féministes et les queers mettent particulièrement l'accent sur le corps. Il s'agit de le faire entrer en résistance face aux normalisations véhiculées par les images et l'histoire des arts. Nous proposons ici une rapide présentation de ces résistances, pour resituer le cadre dans lequel s'inscrivent les productions artistiques féministes et queers. Il ne s'agit pas ici de faire une liste exhaustive ou détaillée, mais de comprendre l'héritage iconographique dans lequel s'inscrivent les productions artistiques queers et féministes étudiées dans cette thèse. Il s'agit également d'un très bref éclairage de ces thématiques à travers le prisme queer.

La première subversion des normes de l'histoire des arts par les artistes féministes et queers est de faire du corps de la femme un corps-sujet. C'est une opposition à toute l'histoire des arts et à son voyeurisme, pour qui le nu féminin est une étude à part entière. L'histoire des arts associe la nudité à la passivité, à l'intime d'une femme au bain, à l'innocence extrême d'une naissance de Vénus. Les représentations sont voyeuristes et le corps de la femme est un objet d'étude, non un sujet. Les féministes et les queers prennent le contre-pied de cette iconographie, qui persiste encore aujourd'hui⁴²⁷. À cette nudité objectivée, les féministes et les queers opposent une nudité publique et politique, participant d'un corps-sujet actant et pensant. D'autres corps, d'autres genres, sont donnés à voir, représentés et revendiqués : corps non blancs, non filiformes, non cisgénés, non hétérosexuels.

Le corps est aussi associé à l'érotisme. Au travers de l'histoire des arts, l'érotisme, la sexualité et la pornographie se retrouvent partout, des vases grecs aux couleurs pastel de Fragonard. Cet érotisme est évidemment lui aussi ultra-codifié, fait pour le plaisir masculin et dépeint très majoritairement une hétérosexualité de bon ton. Les représentations répondent au dispositif voyeuriste, clef de voûte de cet érotisme. Les œuvres représentant des femmes au bain, en tant que sujet d'étude, sont particulièrement représentatives de cela. C'est une thématique récurrente de l'histoire des arts. On peut citer, pour les plus connues, Hans Memling qui peignait *Bethsabée au bain* en 1485, ou *Le Bain Turc* d'Ingres⁴²⁸. Cette œuvre témoigne du caractère fétichisant et colonial d'un orient fantasmé par les artistes de l'orientalisme. Le dispositif voyeuriste y est renforcé par le format rond du cadre. Les impressionnistes explorèrent également la thématique des femmes au bain. Edgar Degas, pour ne citer qu'un exemple, peint ainsi plusieurs femmes nues à leur toilette tout au long de sa carrière. Jacques Bonnet publie au sujet de la thématique des femmes au bain et à leur toilette : *Femmes au bain : Du voyeurisme dans la peinture occidentale*⁴²⁹. Il y analyse les tableaux ayant pour thématique des femmes au bain, au miroir, à la toilette. Ces tableaux présentent des femmes nues, dont l'intimité est faite d'apparences et de cosmétiques. Ces tableaux cantonnent la femme à la superficialité, à une coquetterie passive et narcissique.

⁴²⁷ L'article de Laura Mulvey, « *Visual Pleasure and Narrative Cinema* », publié dans la revue *Screen* n° 16 en 1975 (pp. 6-18), théorise les dispositifs voyeuristes à l'œuvre dans les productions cinématographiques et montre qu'ils sont toujours d'actualité.

⁴²⁸ Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Le bain turc*, 1862. Volume II, figure 60.

⁴²⁹ Jacques Bonnet, *Femmes au bain : Du voyeurisme dans la peinture occidentale*, Paris, Hazan, 2006.

L'arrivée du féminisme et du militantisme queer retourne bien évidemment cet érotisme, premièrement en mettant fin au dispositif voyeuriste. D'autres corps et d'autres désirs sont proposés et représentés. On voit apparaître des représentations explicites d'homosexualités valorisées, une érotisation du corps masculin, une érotisation de genres et de corps non normatifs. Les pratiques queers tissent des liens entre performance et pornographie : la scène transféministe espagnole conjugue dans ses créations la performance artistique et les vidéos post-porn. En France, Sam Bourcier⁴³⁰ fait une analyse queer et post-porn du film *Baise-moi* (2000) de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi et montre notamment comment le film rompt avec les codes attendus du film pornographique. La violence de *Baise-moi* marque une lutte contre la domination masculine et la violence sexuelle. Cette violence est une autre thématique de l'histoire des arts. On trouve une iconographie directe de cette violence dans les représentations de viols, comme *Suzanne et les vieillards*, le rapt des filles de Leucippe, l'enlèvement des sabinés, l'enlèvement de Prospérine, Léda et le cygne. Au travers de toutes ces iconographies sont dépeints :

« les plaisirs de la violence sexuelle. L'image de la femme comme objet d'échange entre hommes⁴³¹ ».

Toutes ces œuvres ancrent la culture du viol dans les représentations. Ainsi, *Baise-moi* se situe sur le versant de la dénonciation de cette violence. C'est une réaction pour s'imposer face à cette violence sexuelle. *Baise-moi* reprend la lignée de *Suzanne et les vieillards* que peint Artemisia Gentileschi⁴³² avec horreur et dégoût plutôt qu'avec érotisme. *Baise-moi* est également dans la lignée des femmes fortes et égorgées du Caravage⁴³³. Les femmes représentées par Le Caravage, comme celles de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi, assument une position de violence revendiquée. Cette violence est une vengeance et une opposition à la violence sexuelle et de genre subie.

En parallèle de cette contestation des représentations du féminin, on trouve la contestation de la masculinité hégémonique. Les représentations alternatives de masculinités sont également amenées par les artistes queers. Ces représentations sont héritières d'œuvres qui présentent des caractéristiques homoérotiques, comme les éphèbes de la Renaissance jusqu'à ceux plus charnels de Caravage, pour déconstruire la virilité imposée et le genre masculin. Les canons esthétiques de l'antiquité ont longtemps été un alibi d'homoérotisme. Cette lignée donnera des œuvres aussi diverses que celles de Pierre et Gilles ou celles de Mapplethorpe, qui restent cependant sur une lignée plus esthétisante que politique et très canonique.

L'art du portrait est également une des grandes pratiques de l'histoire des arts. Le portrait donnera, autant que le corps, de nombreuses expressions chez les féministes et les queers. Les militant-es vont diversifier les représentations, dans le but de visibiliser leurs identités et leurs

⁴³⁰ Cf. Sam Bourcier, « Post-porn », in *Queer Zones, politique des identités sexuelles et des savoirs*, op. cit., pp. 13-49.

⁴³¹ *Los placeres de la violencia sexual. La imagen de la mujer como objeto de intercambio entre varones*. Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2011 [2003], p. 148.

⁴³² Artemisia Gentileschi, *Suzanne et les vieillards*, 1610. Volume II, figure 61.

⁴³³ On peut citer l'œuvre du Caravage, *Judith décapitant Holopherne*, v. 1598 (ce sujet a également été peint par Artemisia Gentileschi). Volume II, figure 62.

pratiques. Le portrait permet de s'affirmer et de contester les normes de l'identité, en particulier l'identité sexuelle et de genre. Les représentations des taxonomies queers au moyen de portraits se retrouvent ainsi chez Del Lagrace Volcano, Catherine Opie ou encore David Trullo pour ne citer que quelques noms. Le portrait, repolitisé, participe à la revendication des identités féministes et queers ainsi qu'à la visibilisation de ces identités. Le portrait queer renvoie à la singularité du sujet. Cette pratique du portrait s'éloigne de la pratique classique de ce genre. La pratique classique visait en effet à permettre une immortalisation de l'individu et venait marquer son importance sociale, sa notoriété publique. La personne portraiturée devait voir toute sa personnalité symbolisée et unifiée en une seule image. Les portraits queers à l'inverse, se positionnent sur une veine plus documentariste. Au lieu de chercher la glorification d'un individu, les portraits de personnes queers permettent de diversifier les représentations et permettent une reconnaissance de corps, d'identités sexuelles et d'identités de genre non hétéronormés. La singularité des portraits de Catherine Opie et Del Lagrace Volcano est profondément politique.

Avec le XXe siècle, ce n'est plus seulement le corps, mais également la machine qui prend place au sein des représentations de la modernité. Dans les publicités comme dans l'art, les technologies sont représentées. Le constructivisme russe ou le futurisme italien explorent dans leurs œuvres les liens entre la machine et l'humain. La machine est l'objet d'un positivisme total. Elle est une force à admirer, une force virile symbole de puissance et de force. La technologie est une affaire d'hommes. La machine futuriste s'oppose à la féminité et le mouvement est ouvertement misogyne. Avec la science-fiction et l'image de l'humanoïde, robot aux traits humains, les choses changent. L'image de l'humanoïde amène le mythe de l'intelligence artificielle. Des films récents comme *Her* (Spike Jonze, 2013) ou le manga des studios Clamp *Chobits* (*Young Magazine*, Japon, 2001 – 2002) montrent une image de la femme-robot au caractère sensible, douce et surtout soumise à l'homme. Le robot devient ainsi la parfaite bombe sexuelle au foyer ! C'est le mythe de Pygmalion revu et augmenté par la technologie que l'on retrouve au travers de la fiction de l'humanoïde, le rêve de l'homme donnant la vie à une femme parfaite pour lui. Sur un autre versant, la science-fiction fait alors naître la peur virtuelle de la rébellion robotique, une peur mise en image dans *Metropolis*, le film de Fritz Lang réalisé en 1927. *Metropolis* forge l'image de la femme-robot démoniaque. Cet univers masculin et viril de la science-fiction sera revisité par les féministes et les queers, en particulier par la figure du cyborg féministe et militant proposé par Donna Haraway. Elle fait de la technologie un outil de lutte contre les rapports de classe et d'émancipation de la femme. La figure du cyborg va avoir de nombreux prolongements au sein des pratiques féministes et queers.

Nous arrêtons là ces brèves évocations thématiques des créations féministes et queers. Il s'agissait de revisiter dans une optique politique l'histoire des arts et des représentations, en lien avec la question de l'esthétique queer. Les œuvres qui sont analysées ici le sont sous l'angle du corps et des enjeux contemporains des pratiques queers. Cela ne doit donc pas faire oublier les connexions avec un corpus d'images collectives plus global, dans un brassage facilité par la circulation des images inhérente à l'ère 2.0 et à l'ère postmédia de Félix Guattari.

Se donner les moyens de la fin • Entre instrumentalisation muséale et diffusion alternatives : les enjeux complexes des expositions d'art féministe ou queer

Les pratiques féministes et queers posent donc des questions de forme autant que de fond, afin de changer les représentations. Entre diffusion et réception, les lieux et méthodes d'exposition jouent également beaucoup sur le message de l'œuvre. La même œuvre exposée au centre Pompidou ou exposée dans la rue n'aura pas la même portée. Or le rapport à l'institution est complexe, ce que peut éclairer l'histoire des expositions féministes et queers.

Les expositions en espace institutionnel légitiment les productions et donnent lieu à des écrits théoriques :

« L'histoire de l'art contemporain *est* l'histoire de ses expositions. Mieux, l'histoire des expositions d'aujourd'hui *fabrique* une ou plutôt des histoires, retissant sans cesse la toile de ses références⁴³⁴. »

Le titre de l'article d'Élisabeth Lebovici et Giovanna Zapperi le met en exergue⁴³⁵ : il y a les emplois et les contre-emplois du féminisme dans les expositions. Ainsi, *elles@centrepompidou*⁴³⁶ fut très critiquée. L'exposition, organisée en 2009 par le centre Pompidou à Paris, entendait mettre en avant les artistes femmes présentes dans les collections du centre. Ce fut en fin de compte l'exposition d'artistes de genre féminin, sans qu'une réflexion sur l'identité féminine soit menée. Ce fut :

« la diffusion d'un féminin et surtout pas des féminismes⁴³⁷ ».

Dans son ensemble, le propos de l'exposition insistait sur le fait qu'il n'y a pas d'art des femmes dans un système où l'art n'a pas de genre⁴³⁸. Cette exposition montrait que les artistes femmes sont capables d'avoir une production artistique de qualité, mais qu'il n'y a en revanche pas d'art de femme. *Elles@centrepompidou* nie la spécificité d'un art féministe et de genre : les sections « une chambre à soi », « corps slogan » et « feux à volonté », dont le contenu contrairement aux autres sections est majoritairement féministe, sont complètement indifférenciées dans l'ensemble du parcours. Les autres catégories rassemblent des œuvres abstraites, des tapisseries, du design. Comme le dit le sous-titre de l'exposition, il s'agit bien d'une présentation des artistes femmes dans les collections du centre. Présentation sans réflexion novatrice, présentation d'artistes femmes sans réfléchir à l'identité. La conséquence de telles logiques est que :

« le féminisme apparaît inévitablement comme une affaire de femmes et non comme une stratégie globale pour penser les rapports hiérarchiques qui traversent le champ esthétique⁴³⁹ ».

⁴³⁴ Elisabeth Lebovici et Giovanna Zapperi, « Découvertes excitantes, emplois et contre-emplois du féminisme dans les expositions », *op. cit.*, p. 192.

⁴³⁵ *Ibid.*, pp. 191-200.

⁴³⁶ Camille Moireau, *elles@centrepompidou*, centre Pompidou, Paris, 27 mai 2009 – 21 février 2011.

⁴³⁷ Sam Bourcier, *Queer Zones 3, identités, cultures, politiques*, *op. cit.*, p. 74.

⁴³⁸ Bien évidemment, ce qui n'a pas de sexe est masculin, puisque « le masculin n'est pas le masculin mais le général » (Monique Wittig, *La Pensée straight*, *op. cit.*, p. 100).

⁴³⁹ Elisabeth Lebovici et Giovanna Zapperi, « Découvertes excitantes, emplois et contre-emplois du féminisme dans les expositions », *op. cit.*, p. 195.

Le constat est plus amer encore quand on sait qu'en 1995, le même centre Pompidou avait organisé assez précocement l'exposition *Féminin – Masculin. Le sexe de l'art*⁴⁴⁰ qui réfléchissait sur la construction des identités de genre et transgenres dans l'art contemporain. *Féminin – Masculin* n'est pas la seule exposition dont *elles@centrepompidou* aurait dû se souvenir : un an auparavant, les musées américains réfléchissaient sur la nécessité d'un art féministe engagé avec l'exposition *Bad Girl* (New Museum de New York, janvier 1994 – février 1994). Avec Marcia Tucker comme commissaire, l'exposition présentait soixante artistes femmes (parmi lesquelles les Guerrilla Girls), issues des arts visuels, de la performance et des nouveaux médias, traitant les genres de façon humoristique et radicalement transgressive. *Transgeneric@s – Representaciones y Experiencias Sobre La Sociedad, La Sexualidad y Los Géneros* (3 décembre 1998 – 6 février 1999) au centre culturel Koldo Mitxelena Kulturunea de San Sébastian et avec Juan Vicente Aliaga et Mar Villaespesa pour commissaires, était encore plus radicale dans la déconstruction des genres. Même si le musée était de moindre envergure que le centre Pompidou, l'exposition s'employait à montrer les représentations des genres et des sexualités subversives dans l'art contemporain espagnol. L'Espagne a organisé de nombreuses expositions avant-gardistes sur les thématiques féministes et queers que l'activiste Diego Genderhacker a pris la peine de recenser sur son site internet⁴⁴¹.

Le propos de *elles@centrepompidou* est d'autant moins compréhensible que, sans même remonter jusqu'aux années 1990, elle est organisée en 2009, alors qu'en 2007 plusieurs expositions d'importance sur le sujet eurent lieu, notamment *Wack! Art and the Feminist Revolution*⁴⁴² et *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*⁴⁴³. L'exposition *Global Feminisms* fut à la fois un échec et un constat : échec de la définition d'un art des femmes, constat qu'il faut repenser l'identité féminine sous l'angle du féminisme (qui n'était pas réellement problématisé dans l'exposition). *Wack!* se concentrait quant à elle sur le féminisme américain des années 1970 et pointait en creux une problématique géopolitique : la nécessité actuelle de repenser les identités toujours plus fragmentées des féminismes à l'aune de la globalisation et de la critique décoloniale. La narration n'est plus ni unitaire ni linéaire et c'est bien là où la fluidité et la non-fixité des identités queers apportent une sortie à ce qui apparaît autrement comme une impasse du féminisme. Cette impasse est bel et bien due à l'incapacité à théoriser la pluralité des identités et non aux productions toujours plus variées des artistes féministes et queers. Sur cette thématique, il faut alors souligner la récente exposition *Body Talk : Feminism, Sexuality and the Body in the Work of Six African Women Artists*, qui s'est tenue du 14 février au 3 mai 2015 au centre d'art contemporain WIELS à Bruxelles. L'exposition présentait les enjeux féministes liés au corps, à la sexualité et à la

⁴⁴⁰ Marie-Laure Bernadac et Bernard Marcadé, *Féminin - Masculin. Le sexe de l'art*, centre Pompidou, Paris, 26 octobre 1995 – 12 février 1996.

⁴⁴¹ Diego Genderhacker, « *Exposiciones* » [page internet, 2013, consultée le 15 février 2017], *Archivo-T* [Site internet, 2013], URL : http://archivo-t.net/?page_id=17.

⁴⁴² Cornelia Butler, *Wack! Art and the Feminist Revolution*, Museum of Contemporary Art Los Angeles, 4 mars – 16 juillet 2007.

⁴⁴³ Maura Reilly et Linda Nochlin, *Global Feminisms : New Directions in Contemporary Art*, Brooklyn Museum, 23 mars – 1er juillet 2007.

présentation de soi, chez six artistes de la génération 1990, provenant de divers lieux du continent africain, des artistes qui se servent de leur corps comme outil.

Ce bref inventaire montre comment une exposition peut articuler des propos contraires. Les œuvres peuvent soit dialoguer dans des perspectives intersectionnelles soit être réduites au statut d'art de femme. Une même œuvre peut être présentée sous un angle esthétique dépolitisé ou au contraire être exposée pour son propos engagé. Cette courte histoire des expositions féministes est importante pour comprendre le rapport complexe entre militantisme, institutionnalisation et dépolitisation de l'art. Par exemple, le catalogue de l'exposition *Féminin – masculin* regroupe des textes s'attardant énormément sur la dimension esthétique, l'usage des matériaux, les liens avec les grands courants de l'histoire des arts, plutôt que sur la déconstruction des rapports de pouvoir et l'engagement militant par la pratique artistique. Le catalogue s'ouvre en constatant que, lorsqu'il s'agit de sexualité en art contemporain, deux branches se distinguent et c'est là un constat de départ irréductiblement binaire : d'une part celle emblématisée par Picasso, artiste machiste par excellence, avec des œuvres renforçant la différence homme/femme dans une parfaite binarité de genre, et de l'autre celle que symbolise Duchamp, ou bien plutôt Rose Sélavy, sans pour autant l'initier. Ces mêmes artistes (Marcel Duchamp, Claude Cahun, Annette Messager, Nan Goldin, Catherine Opie, présentés lors de *Féminin – Masculin. Le sexe de l'art*) furent également exposés à *The Eighth Square : Gender, Life and Desire in Art Since 1960*⁴⁴⁴. Le catalogue de l'exposition regroupe des textes beaucoup plus militants et engagés et des réflexions bien moins esthétiques.

Un autre exemple de la muséification des œuvres, muséification qui rime bien trop souvent avec décontextualisation et dépolitisation, est l'exemple des Guerrilla Girls. Ce groupe d'activistes féministes remet en cause le monde de l'art, son marché et ses institutions. Elles sont actives depuis les années 1980. Leurs affiches contestent la prédominance quasi totale d'hommes blancs dans les musées, contre le nombre incroyable de nus féminins et la faiblesse des artistes femmes ou des artistes non occidentaux·ales⁴⁴⁵. Aujourd'hui, elles font partie des collections muséales. Les musées exposent des œuvres qui les critiquent, sans pour autant prendre en compte cette critique. Autrement dit, un art qui serait à la fois contestataire et muséal n'est-il pas impossible, lorsque le musée semble faire perdre toute dimension militante à une œuvre ?

Les pratiques artistiques queers, en tant que pratiques militantes, appellent une institution différente et un commissariat d'exposition différent. Peut-on « queeriser » l'espace d'exposition, comme d'autres ont fait des expositions Dada ou des expositions surréalistes qui transformaient le cadre de présentation des œuvres ? Le primat du militantisme amène un discours radical sur les œuvres, quitte à les dépasser lorsque leur rôle social importe plus que l'œuvre elle-même. À tort ou

⁴⁴⁴ Hatje Cantz, *The Eighth Square : Gender, Life and Desire in Art Since 1960*, Ludwig Museum, Cologne, 19 août – 12 novembre 2006. L'exposition s'est donc tenue 11 ans après l'exposition du centre Pompidou et en Allemagne. Il convient de relever ces différences de contexte avant de mettre les deux expositions en comparaison.

⁴⁴⁵ Cf. Volume II, figure 4.

à raison, l'œuvre compte parfois moins que ce que l'on en fait. Comme le note Jérôme Glicenstein, historien et théoricien du commissariat d'exposition :

« ce ne sont pas les œuvres d'art mais leur présentation qui fait émerger une pensée sur l'art – ou sur le monde⁴⁴⁶ ».

Autrement dit, une œuvre d'art ne sera jamais douée de parole et ne se présentera jamais d'elle-même. Toute exposition suppose un parti-pris politique, un fait dont il vaut mieux avoir conscience pour en faire un usage critique, plutôt que de chercher la neutralité de l'exposition. Le *white cube* sera toujours blanc, mais certainement pas neutre. Le *white cube*, en proposant un espace d'exposition blanc et cubique, entend proposer une neutralité scénographique pour laisser les œuvres s'exprimer par elles-mêmes. Cet espace muséal correspond aux théories de Clément Greenberg sur la pureté de la peinture et l'on sait que cela correspond à une vision masculiniste et moderniste⁴⁴⁷.

Si l'institution est la plupart du temps inadéquate, ce n'est pas seulement par son manque de positionnement critique. Ou par un manque de volonté d'exposer un art militant. C'est aussi parce que les œuvres sont créées avec d'autres aspirations qu'un devenir muséal. Cel-leux qui se définissent souvent comme des militant-es et non comme des artistes se tournent vers d'autres lieux que les espaces d'expositions traditionnels. À ce sujet, on peut faire référence à la *Womanhouse* dont nous avons parlé⁴⁴⁸. La maison, en effet, ne ressemble pas à un atelier d'artistes mais à un centre ouvert, auquel assiste un public dépassant les seules artistes⁴⁴⁹. L'agencement en maison s'adapte particulièrement bien aux réflexions menées, à la dimension conviviale et solidaire du projet. C'est une structure d'art qui fut développée, mais dans une démarche différent du musée, d'une fondation, ou même d'un atelier d'artistes.

Aujourd'hui, un projet semblable à la *Womanhouse*, mais durable, est celui de la *casa okupada* Eskalera Karakola. Les « maisons occupées », en Espagne, sont des squats d'immeubles désaffectés dans lesquels s'organisent des activités socioculturelles et artistiques. Ce sont des lieux autogérés où s'organisent des ateliers allant du cours de langue au cours de danse en passant par l'atelier sur la décroissance. Surtout, des représentations de théâtre, des projections audiovisuelles, des conférences et des expositions y sont organisées. La Eskalera Karakola ouvre en 1996 à Madrid. À ses débuts exclusivement féminine et féministe, elle est aujourd'hui mixte, mais conserve son orientation féministe et queer. Des manifestations sur le militantisme queer et les genres y sont proposées. En 2004, le Grupo de Trabajo Queer (GTQ) y organise un atelier drag king. Le caractère particulier des lieux déplace l'art hors de son espace. L'art ne se montre plus dans un lieu dédié à l'art ou même à la culture. Ce lieu est avant tout celui d'un réseau de collectifs d'artistes et militant-es œuvrant en dehors des systèmes reconnus. Ainsi c'est également

⁴⁴⁶ Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'exposition*, Paris, PUF, 2011 [2009], p. 14.

⁴⁴⁷ Cf. I/2/a).

⁴⁴⁸ Cf. I/1/a).

⁴⁴⁹ Cf. Juan Vicente Aliaga, *Arte y cuestiones de género*, San Sebastián (Espagne), Nerea, 2004, p. 55 et Juan Vicente Aliaga, *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, op. cit., pp. 276-277.

dans une « maison occupée » (*casa okupada*), La Nau, qu'eut lieu l'exposition *Falosinplastia* de Moisès Martinez. Celui-ci fait alors partie du Groupe de Transsexuels Masculins de Barcelone.

Aujourd'hui, l'un des espaces les plus appropriés à la diffusion des productions queer est sans doute internet, qui est :

« l'espace simultané de création et de communication au public des œuvres d'art⁴⁵⁰ ».

L'intérêt de toutes ces manifestations hors du musée et hors du monde de l'art, c'est de toucher un public différent. Il resterait à étudier la réception des œuvres queers auprès des militant·es, puisque la signification d'une œuvre n'est pas réductible à l'intention de l'auteur·e et qu'elle inclut tant le discours sur l'œuvre que les conditions de réception ou la médiation et les subjectivités propres à chacun·e. Un art en décalage du discours institutionnel attire un autre public. Comme le dit Lucien Fradin, à propos de sa propre expérience au collectif XXY :

« je crois que c'est militant dans le sens où ça ne s'adresse pas à qui ça s'adresse d'habitude. En tout cas a priori, notre public n'est pas celui qui va voir des spectacles d'habitude. Nous par exemple, on intéresse des militants, on nous l'a reproché, mais on a fait un spectacle et 90 % de la salle c'était des militants, parce qu'ils connaissent le collectif et que ça les intéresse de venir voir le travail, parce qu'ils savent qu'ils vont y retrouver des trucs qu'ils ne vont pas retrouver ailleurs⁴⁵¹ ».

C'est la fonction sociale de l'art, autant que sa fonction militante, qui transparait ici. C'est ce qui fait qu'un message militant amène à des matériaux traités différemment, à des sujets abordés sous un angle plus critique vis-à-vis des rapports de pouvoir. Cette dimension militante de la démarche artistique amène à penser différemment le lieu d'exposition, entre « queerisation » de l'institution et art sans musées. Autant de points dont on ne peut faire l'économie lors d'une analyse des pratiques et de leurs représentations, militantes et artistiques.

b) Effets de style • Des constructions stratégiques de l'image permettant de contester les normes de la représentation

Le corpus féministe et queer étudié ici présente différents styles. Nous entendons par « style » des technologies de l'image et des éléments formels permettant d'accentuer la mise en relief de la pensée, la mise à jour de sa structure. Nous ne parlons pas ici de construction de l'image au sens classique du terme. Il ne s'agit pas des lignes, de la profondeur, de la palette de couleurs, ni de l'agencement. Il s'agit d'étudier conjointement la forme et le fond, pour comprendre la portée de l'image. Il est question des stratégies de construction de l'image adoptées pour porter un message militant. Le style est ici entendu comme :

⁴⁵⁰ Jean-Paul Fourmentraux, « Œuvres en partage. La création collective à l'ère d'internet », *Connexions*, n° 90, 2008, p. 183.

⁴⁵¹ Entretien réalisé avec Lucien Fradin du collectif XXY, Lille, 25 septembre 2014. Volume II, annexe III.

« catégorie de l'esthétique permettant de caractériser l'organisation des formes verbales, plastiques, musicales, que l'histoire de l'art a identifiées et décrites comme ayant fait époque ou comme étant marquées par un artiste particulier⁴⁵² ».

Nous analysons ici quelques styles transversaux au corpus étudié, pour comprendre certains modes opératoires des pratiques artistiques queers.

Stéréotypes *op. cit.* • Les relectures queers des images iconiques de l'histoire des arts

Une de ces caractéristiques stylistiques est la réécriture de l'histoire des arts. Puisque la circulation incessante des images dans notre société fait qu'indubitablement elles dialoguent entre elles, plusieurs artistes en ont consciemment joué pour juxtaposer aux images connues une imagerie queer. C'est un peu comme l'architecture postmoderne qui joue avec les références au passé. Mais il s'agit surtout, comme pour le retournement du stigmaté, de déjouer les normes à l'œuvre dans une sorte de moquerie.

Duchamp, dans un geste de la sorte, avait réalisé *L.H.O.O.Q.*, une blague grivoise sur une image de *La Joconde* simplement rehaussée de moustaches. Comme pour la subversion des normes de genre, il s'agit d'une citation impropre, l'artiste vient puiser une référence dans le corpus de l'histoire des arts, pour la détourner et proposer une contre-image. Risk Hazekamp, de même, a proposé plusieurs mises en scène en référence à *La Grande Odalisque* d'Ingres. Ces images sont construites de façon à venir questionner et déjouer le dispositif voyeuriste (nous y revenons plus loin dans le texte). Yasumasa Morimura, quant à lui, s'est surtout fait connaître pour ses travestissements en célébrités⁴⁵³, des mises en scène qu'il caractérise d'autoportraits. Ces photographies sont, déjà, un jeu avec une certaine iconographie, détournée. Mais c'est sa série de travestissements en œuvres d'art qui nous intéresse ici. Dans plusieurs séries, comme *Daughter of Art History* (« Les filles de l'histoire de l'art », 1988 – 2008), *Los Nuevos Caprichos* (« Les nouveaux caprices », 2004) ou *Velázquez* (2013), Morimura reprend des tableaux comme *Les Ménines* de Velázquez ou *l'Olympia* de Manet pour se travestir en ces personnages d'œuvres d'art et se mettre en scène dans le même décor. Il photographie ensuite sa mise en scène de l'œuvre. Le travestissement n'est pas toujours visible, il faut parfois un regard très attentif pour percevoir la mascarade de l'artiste. En revanche, le titre fait clairement comprendre qu'il s'agit d'une représentation de l'artiste. Par exemple, Morimura se travestit en *Mona Lisa in Its Origin*⁴⁵⁴. Il pose exactement comme la Joconde, travesti en elle. Cette citation impropre est double, puisqu'il s'agit d'une part d'un homme interprétant une femme, bien sûr, mais également parce que d'origine japonaise il interprète un corps d'une origine occidentale. Au-delà du corps, c'est pour l'artiste une appropriation d'une culture autre et une façon de déjouer la prédominance occidentale en

⁴⁵² ATILF/CNRS/Nancy université, « Style » [article en ligne, 2006, consulté le 05/08/2017], *CNRTL* [dictionnaire en ligne, 2006], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/style>.

⁴⁵³ Cf. I/1/c) et volume II, figure 17.

⁴⁵⁴ Yasumasa Morimura, *Mona Lisa in Its Origin*, 1998. Volume II, figure 63.

s'énonçant au moyen d'un cadre qui n'est pas le sien. La taille significativement grande de l'image vient renforcer cela. Murakami se met également en scène dans le décor de l'*Olympia* de Manet⁴⁵⁵, pour une œuvre qu'il appelle *Portrait. Futago*⁴⁵⁶. *Futago* signifie « double », car il s'agit d'un double portrait où Morimura est travesti à la fois en personnage de l'*Olympia* et à la fois en la servante noire, celle qui figure en arrière-plan du tableau. L'emploi du mot japonais *futago* fait également référence au décor, beaucoup plus japonisant que celui du tableau original. On remarque que le chat noir de l'œuvre originale est ici figuré par une figurine *maneki-neko*, ce chat porte-bonheur japonais dont la patte se balance d'avant en arrière comme pour dire bonjour. On voit bien comment se jouent une citation impropre, une réappropriation et un détournement de l'image pour à la fois dialoguer avec l'original et proposer un autre message. Le corps, de nouveau, est une instance d'énonciation. C'est là un exemple de récit queer se mêlant à la grande histoire des arts.

Parfois, dans un nivellement des valeurs tout postmoderne, il n'est pas besoin d'aller chercher à Orsay ou au Louvre des tableaux à parodier. Marilyn Monroe, icône maintes fois photographiée par les artistes, a tout particulièrement donné lieu à des appropriations et citations impropres. Morimura pose en *Self-Portrait/After Marilyn Monroe* (1996), s'inspirant de ses photographies par Harcourt. Il posera aussi en *Self-Portrait (Actress) Red Marilyn*⁴⁵⁷, s'inspirant cette fois de la série de Tom Kelley, *Marilyn Monroe on Red Velvet*⁴⁵⁸, où l'on peut voir Marilyn nue, dans des poses pin up sur un drapé rouge. C'est cette même série dont s'inspire Zoé Léonard pour la série *Pin up*⁴⁵⁹ où elle fait poser Jennifer Miller. L'adoption des codes de la féminité pin up permet ici une valorisation des femmes à barbe, considérées comme monstrueuses. C'est également de Marilyn que s'inspire Andy Warhol pour ses sérigraphies très pop. Il s'en inspire aussi pour ses *Self-Portrait in Drag*⁴⁶⁰, où la perruque est en tout point semblable à la coupe de Marilyn. Mais Warhol s'en inspire librement, en étant capable de s'éloigner de la féminité surcodée de Marilyn pour porter chemise et cravate, qui font tendre le travestissement féminin vers une certaine androgynie. Cette androgynie rappelle alors également celle de Marlene Dietrich sur certaines photographies. Cette reprise mi-Marilyn, mi-Marlène de Warhol est mise en abîme par Deborah Kass, qui avec ses propres *Altered Image*⁴⁶¹ se travesti en Warhol travesti en drag. C'est alors à la fois un travestissement en célébrité, sorte d'autolégitimation de son travail d'artiste, et un questionnement sur les pratiques drags qui se détachent du genre assigné. Elle est femme travestie en femme autant que femme travestie en homme travesti en femme, mais aussi femme travestie en instance de pouvoir (Warhol incarnant une position de force au sein de l'histoire des arts) elle-même travestie en célébrité. L'effet de répétition de cette phrase marque bien les imbrications de plusieurs mises en abîme du travestissement. Ces imbrications sont, de nouveau, autant de citations impropres et

⁴⁵⁵ Cf. I/2/b) et volume II, figure 49.

⁴⁵⁶ Yasumasa morimura, *Portrait (Futago)*, 1998. Volume II, figure 64.

⁴⁵⁷ Yasumasa Morimura, *Self-Portrait (Actress) Red Marilyn*, 1996. Volume II, figure 65.

⁴⁵⁸ Tom Kelley, *Marilyn Monroe on Red Velvet Pose #1*, 1949. Volume II, figure 66.

⁴⁵⁹ Cf. I/2/b) et volume II, figure 50.

⁴⁶⁰ I/1/c) et volume II, figures 21a et 21b.

⁴⁶¹ Deborah Kass, *Altered Image #2*, 1994. Volume II, figure 67.

de contestation d'une icône (Marilyn), symbole d'un féminin normalisé, mais symbole aussi de la mascarade des genres tant sa féminité était aussi un rôle dans sa carrière.

La reprise d'images issues de l'histoire des arts ou de la culture populaire devient un jeu entre clichés et détournements. Ces reprises sont des citations incorrectes, de façon à en subvertir les normes de genre. On retrouve cela dans les œuvres de David Trullo qui revisite régulièrement l'histoire chrétienne, tant pour la remettre en contexte avec des enjeux sociaux contemporains que pour la détourner avec une dimension explicitement homoérotique/queer. Ses portraits intitulés *Nuevos Paganos*⁴⁶² (« Nouveaux Païens ») se jouent ainsi de l'imagerie antique et plus précisément des œuvres classiques ou néoclassiques dépeignant de jeunes Romains. Les nouveaux païens de Trullo présentent des corps contemporains (tatoués, fumants, masqués, maquillés, retouchés à l'ordinateur) sur un fond blanc faussement neutre. Des éléments de l'imaginaire païen sont repris : couronne de raisins, de feuilles, ailes de petits éros. Ce sont des éléments fantasmés d'un paganisme masculin érotisé. Il se dégage des portraits une impression d'étrangeté et de fausseté, quelque chose de déréglé par rapport aux personnages païens qui sont peints dans les grands tableaux de l'histoire des arts. La démarche de réappropriations queer de l'iconographie chrétienne que développe David Trullo est également celle de Pierre et Gilles, dont les portraits tout particulièrement kitsch revisitent les images de saints et de Vierge Marie.

L'œuvre *The Dinner Party*⁴⁶³ de Judy Chicago fait partie des nombreuses réécritures de l'histoire des arts. Dans cette œuvre, l'artiste féministe américaine cherche à établir une sorte de généalogie des femmes célèbres d'hier à aujourd'hui. Son projet *The Dinner Party*, qui se traduit par « Le dîner », fait écho aux scènes de cène de l'iconographie chrétienne. L'installation est composée d'une table en forme de triangle équilatéral, dressée de 39 couverts. Chaque assiette est dédiée à une femme dont le nom apparaît brodé. Les plats sont décorés de sculptures mélangeant représentations végétales et vaginales, comme a pu le faire dans ses peintures Georgia O'Keeffe⁴⁶⁴. Au sol, sur des faïences, apparaissent 999 autres noms de femmes. Exposée pour la première fois au San Francisco Museum of Art en 1979, cette œuvre, qui partait de la bonne intention de créer des repères historiques au sein desquels placer la création féministe contemporaine, fit l'effet d'une bombe dans les milieux féministes. En effet, la première question soulevée fut : pourquoi ces femmes-là et non les autres ? *The Dinner Party* fut perçue comme un monument commémoratif, qui reproduisait la logique des « Grands Hommes ». L'œuvre pionnière sera, bien vite, perçue comme un contre-emploi du féminisme pour avoir privilégié une chronologie linéaire et des femmes cisgenres, plutôt que de poser des jalons critiques et d'établir des connexions non linéaires. D'autant que tous les éléments de l'œuvre (cuisine, broderie...) sont des références élogieuses à la féminité, qui n'en critiquent pas la construction ou la normalisation.

The Dinner Party aura eu le mérite de faire avancer le débat sur l'absence de représentation des artistes femmes. Car d'un point de vue théorique, en France, peu d'écrits permettent de repenser

⁴⁶² David Trullo, *Amulet Proleta*, 2005. Volume II, figure 68.

⁴⁶³ Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974. Volume II, figure 69.

⁴⁶⁴ Patricia Mayayo parle de ces représentations de la vulve comme d'une « iconologie vaginale » (*iconología vaginal*). Cf. Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte*, op. cit., pp. 90-92.

le genre dans l'histoire des arts et de la représentation. Il n'y a que le récent livre d'Anne Larue, *Histoire de l'Art d'un nouveau genre*⁴⁶⁵, pour effectuer un exercice critique de relecture de l'histoire des arts. Les catalogues d'exposition de *Féminin-masculin, le sexe de l'art* et de *Au bazar du genre* (2013, MUCEM) ressemblent quant à eux plus à des lectures thématiques qu'à une déconstruction critique. C'est particulièrement le cas pour *Au bazar du genre* qui a cherché à représenter le foisonnement des enjeux contemporains liés aux genres, mais s'embrouille les pinceaux entre féminité, féminisme, homosexualité, pratiques queers et port du voile. L'exposition n'aborde pas non plus la question d'une déconstruction critique de l'histoire des arts. Face à ce vide théorique que ne comblent pas quelques rares écrits, c'est bien du côté des artistes qu'il faut se pencher pour penser autrement cette discipline.

Un désir distant • Le retournement du regard et la construction d'un désir non voyeur

La seconde caractéristique que nous verrons ici est celle du désir.

Entre nudité et accessoire, les corps se représentent et sont des sujets de plaisirs. Les œuvres d'art sont liées au plaisir de voir et les identités queers s'énoncent dans leur imbrication avec la sexualité. Ce n'est pas anodin si un grand nombre de productions artistiques queers se rattachent au post-porn. Avant de pouvoir s'exprimer avec des caractéristiques queers, cet érotisme de l'image est aussi celui de l'objectification de la femme, du voyeurisme phallogocentrique. Une des caractéristiques transversales des productions ici étudiées est alors de jouer sur un érotisme non voyeur, une mise en scène de corps à la fois désirants et désirés. Ces corps jouent sur deux registres : le désir et la distanciation.

Laura Mulvey, avec « *Visual Pleasure and Narrative Cinema*⁴⁶⁶ », marque le début d'une critique féministe de la construction des images. Elle décrit ainsi sa méthode d'analyse :

« la théorie psychanalytique est celle appropriée ici en tant qu'arme politique, démontrant la façon dont l'inconscient de la société patriarcale a structuré la forme filmique⁴⁶⁷ ».

Mulvey démontre bien que c'est le regard sous-jacent de l'homme blanc qui traverse toute image et tout érotisme. Mulvey parle de « regard voyeuriste-scophile⁴⁶⁸ ». Elle s'oppose alors à tout désir, renonce à cette fascination des images, leur dimension sublime. Évacuer le désir, ce serait éviter l'objectification de la femme. Laura Mulvey propose alors et surtout, pour en finir avec le patriarcat :

« la destruction du plaisir en tant qu'arme radicale⁴⁶⁹ ».

⁴⁶⁵ Anne Larue, *Histoire de l'Art d'un nouveau genre*, *op. cit.*

⁴⁶⁶ Laura Mulvey, « *Visual Pleasure and Narrative Cinema* », *op. cit.*

⁴⁶⁷ *Psychoanalytic theory is thus appropriated here as a political weapon, demonstrating the way the unconscious of patriarchal society has structured film form.* Laura Mulvey, in Amelia Jones, *The Feminism and Visual Culture Reader*, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁶⁸ *The voyeuristic-scophilic look.* *Ibid.*, p. 52.

⁴⁶⁹ *Destruction of pleasure as a radical weapon.* *Ibid.*, p. 45.

Mulvey se rapproche en cela des positions des féministes anti-pornographies. Pourtant, d'autres façons de construire des images existent, permettant de déjouer le *male gaze* (le regard masculin hétéronormatif), sans évacuer le désir. C'est ce qui se joue dans l'œuvre *Roy Meets Girl*⁴⁷⁰ réalisée par Hazekamp. Une femme nue tourne le dos à l'appareil photographique, nonchalamment allongée, comme une déclinaison de la thématique de l'odalisque (par exemple celle peinte par Jules Joseph Lefebvre en 1847). L'image appuie sur sa féminité : pose lascive, lumière mettant les courbes du corps en avant, cheveux longs. Étant de dos, elle n'a pas conscience du regard posé sur elle. La personne qui regarde est placée dans une position voyeuriste. Cette odalisque-là n'est pas endormie, seulement perdue dans la contemplation d'une photographie : celle de l'acteur américain Roy Rogers. La construction de l'image nous autorise à la désirer, puisqu'elle-même est en train de désirer un homme. Cette photographie vient néanmoins rompre le voyeurisme : Roy, le cow-boy, regarde l'œil de la caméra depuis sa photographie et jette son sourire bon-enfant au voyeur, qui ainsi découvert n'est plus si à l'aise de contempler l'odalisque objectivée. La photographie dans la photographie se place en témoin, pour nous faire prendre du recul sur cette façon d'objectifier les femmes et de les soumettre au désir masculin. Le titre finit de démontrer que cette image de la femme est une satisfaction du désir masculin : *Roy Meets Girl* est une émission de télévision étatsunienne, dans laquelle l'animateur parcourt les plages de Miami Beach, usant de son charisme pour engager la conversation avec de (toujours) jolies demoiselles et les amener sur des terrains de conversations intimes, c'est-à-dire sur la sexualité, et plus si affinités. Autrement dit, la photographie de Risk Hazekamp est un écho critique à ces productions culturelles renforçant l'homme dans sa position de Casanova. Ainsi, la construction de cette œuvre se nourrit de trois sources : l'histoire des arts avec la figure de l'odalisque (nous sommes donc face à une stratégie de réappropriation du corpus de l'histoire des arts, comme expliqué au point précédent), l'analyse critique féministe de Laura Mulvey et une émission de télévision (ce genre d'émission qui a été analysé par les *cultural studies*).

Un an auparavant, en 1997, Risk Hazekamp avait déjà subverti ce processus voyeuriste toujours dans une réappropriation de l'histoire des arts, avec la photographie *Odalysk*⁴⁷¹ : la composition est assez simple, il s'agit d'une femme sur son lit contre un mur. Elle est allongée dans la même position que *La Grande Odalisque* d'Ingres. Au mur, à droite de son visage, est accrochée une photographie en noir et blanc d'un cow-boy. Cette apparente simplicité révèle en fait une articulation complexe des binarités sujet/objet, masculin/féminin et domination/soumission : le titre de l'œuvre, comme la pose adoptée par la modèle, renvoient à l'histoire des arts classique, universalisante, voyeuriste et masculiniste, bien incarnée par Ingres. Cependant, ces références sont des citations ironiques. Cette ironie est clairement visible, premièrement, dans le mélange entre un sujet légitime de la culture classique de l'histoire des arts et l'univers hollywoodien des westerns spaghetti dont fait partie le cow-boy. Secondement, Risk Hazekamp ne représente pas une femme-objet, mais bien au contraire une femme-sujet. Ce sont tout d'abord les habits qui

⁴⁷⁰ Risk Hazekamp, *Roy Meets Girl*, 1998. Volume II, figure 70.

⁴⁷¹ Risk Hazekamp, *Odalysk*, 1997. Volume II, figure 71.

permettent de dire cela : si le sujet classique de l'odalisque est invariablement nu, la femme dans l'œuvre de Risk Hazekamp est habillée. On ne peut même pas voir la forme de ses seins, son bras étant placé exactement devant. L'érotisme sur lequel se fonde le dispositif voyeuriste est ainsi supprimé. L'odalisque est, de plus, en pleine lumière et non à moitié dans l'ombre. Elle n'est ni surprise, ni dans une pose intime. Au contraire, elle regarde l'objectif. Ce regard direct permet également de déjouer le voyeurisme. Enfin l'absence d'ornements, que ce soit au mur ou sur elle, la place en dehors d'une dimension esthétique ou esthétisante : il ne peut s'agir d'une femme-objet. L'odalisque de Hazekamp nous regarde, nous pouvons voir ses deux yeux défiant notre propre regard ou à tout le moins marquant une non-soumission. Elle nous voit autant que nous la voyons, affirmant ainsi sa position de sujet. Il s'agit bien d'un corps sujet.

Les dispositifs classiques de représentation de la femme sont donc ici détournés. Dans le cas présent, la représentation d'une femme en tant que sujet (et non plus en tant qu'objet) s'accompagne d'une critique des relations entre pouvoirs et normes de genre, c'est-à-dire une critique de la domination masculine : sur le mur est accrochée la photographie en noir et blanc d'un homme. On ne voit pas son regard, qui reste dans l'ombre d'un chapeau. Il est en noir et blanc, tandis que l'odalisque est en couleurs, et il ne s'agit que de la représentation de son corps. C'est la présence d'un homme-objet dans le tableau, qui reste en arrière-plan de la femme-sujet. De plus, il présente symétriquement la même position que l'odalisque, une position féminine, et il est recouvert d'une peau de bête comme les femmes le sont d'un drapé dans les représentations classiques. L'homme est pourtant un cow-boy, symbole de virilité. Mais la présence de l'odalisque vient recodifier sa position et son apparence, qui semblent alors féminines. Dans cette œuvre les deux corps s'influencent mutuellement. Ainsi, si le cow-boy est influencé par la figure féminine, l'odalisque présente des traits masculins. Échappant aux codes d'une féminité hégémonique, elle est habillée avec des vêtements proches de l'univers des westerns : chemise à carreaux, jean, bottines à boucles. Le sujet classique de l'odalisque est donc triplement subverti : parce que la culture classique et la culture populaire sont mélangées, parce que la femme est sujet et parce qu'elle échappe aux normes de la féminité hégémonique.

Enfin, la lumière sur l'odalisque de Risk Hazekamp, sa position allongée quoiqu'habillée, les courbes du corps plié, le regard sans aucune agressivité, n'empêchent pas de trouver une certaine sensualité à cette modèle hors-norme et le calme de la photographie invite à l'intrigue. Nous sommes face à une contradiction. Dans cette image, nous retrouvons d'un côté Laura Mulvey prônant la distanciation pour en finir avec le voyeurisme des images et la construction phallogocentrique de l'érotisme. De l'autre, nous avons un corps désirable associé à un érotisme non hétéronormé.

Cette image contient la célèbre opposition entre la raison et les passions et n'est pas un phénomène nouveau. C'est l'histoire de toutes les oscillations de l'histoire des arts depuis la Renaissance : la perspective géométrique et raisonnée de l'Italie contre celle atmosphérique et poétique des pays du nord de l'Europe. Le classicisme de la Renaissance contre le maniérisme. L'académisme contre le baroque. Le néoclassicisme contre le romantisme. Puis le cubisme contre le fauvisme, rationalisme contre symbolisme, l'abstraction contre le dadaïsme, le conceptualisme

contre l'art corporel. L'histoire des arts oppose ainsi les courants entre ordre et désordre, raison et passion, intellect et sentiments, comme autant d'incompatibilités et comme une grille de lecture affreusement minimaliste. En suivant cette idée, l'ordre est un marqueur d'universalité, d'atemporalité, d'objectivité, de mémoire. On pense ici aux tableaux officiels, aux commandes publiques, la retranscription des grands faits historiques. À l'inverse, les sentiments relèvent de la faiblesse, de la domination des sens, du chaos des passions fluctuantes et du désir. Au théâtre, cette opposition se retrouve entre la distanciation de Bertolt Brecht et la catharsis d'Antonin Artaud. Nous pouvons néanmoins penser ensemble ces oppositions, comme la figure du cyborg d'Haraway appelle à le faire, pour construire un désir non objectifiant, un désir qui déjoue les rapports de pouvoir qu'exerce l'œil voyeuriste de l'appareil photographique ou de la caméra. C'est l'idée d'un désir distant.

Laura Mulvey ne parle pas de construire un autre désir et ne parle pas non plus d'une possible réappropriation ou recodification par les marges de la construction du désir. Ce désir, pourtant, est source d'*agency*. C'est cette idée qui est développée dans l'ouvrage *Relatos Marranos*⁴⁷². Cet ouvrage littéraire rassemble des nouvelles fictives ou non sur des sexualités minoritaires comme le BDSM, l'écosexualité, le cruising. Les auteur·es sont également activistes et font partie de l'univers transféministe et post-porn : on y retrouve par exemple le collectif Post-Op et Diana Torres. Le titre même annonce qu'il sera question de désir. Il s'agit d'une visée excitatoire, mais pas uniquement. L'ouvrage propose également une déconstruction des mécanismes normatifs de la sexualité. Les récits, en proposant des imaginaires sexuels autres, contestent la normalisation des identités sexuelles. Cette déconstruction repose sur une assise de réflexions très théoriques, comme en témoignent les correspondances et résonances entre les nouvelles de *Relatos Marranos* et les essais théoriques de *Transfeminismos*⁴⁷³. Les deux ouvrages parurent à moins d'un an d'intervalle, avec des contributions d'auteur·es commun·es. *Relatos Marranos* est un exemple de représentation du désir sans tomber dans le voyeurisme.

Dans le domaine des représentations plastiques, le moyen le plus simple pour subvertir le voyeurisme par lequel s'exerce la domination du masculin est le regard : quand l'image contient la représentation d'un regard direct et frontal, la personne représentée nous dit « je te vois ». Il n'est plus possible d'exercer un regard voyeur et caché. Le désir n'est pas pour autant supprimé, ce regard direct force la personne qui regarde l'image à prendre du recul sur ce qu'elle voit. Ce regard permet d'échapper à l'objectification de la caméra.

C'est bien le regard effronté de l'*Olympia* de Manet qui dans ce tableau a le plus choqué. Aussi, dans la plupart des représentations de corps queers, on trouve ce regard direct qui permet de mettre fin au dispositif voyeuriste. On le trouve, très tôt, dans les portraits de Claude Cahun. L'œil photographique est le témoin de l'identité en cour de création. Le regard franc de Claude Cahun marque une volonté d'être vue et de s'affirmer en tant que sujet sur une image qui perdurera. Nous

⁴⁷² Helen Torres et Aida I. Prada, *Relatos Marranos. Antología*. Barcelone, Pol-len, 2014. Le titre peut se traduire par « récits cochons ».

⁴⁷³ Miriam Solá et Elena Urko, *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos, op. cit.*

ne sommes ni espion·nes ni voyeur·ses. Cahun intègre ce dispositif à sa construction de l'image. Au-delà de nous, qui regardons l'image, on sait que c'est Suzanne Malherbe qui se tient souvent derrière la caméra. Ces œuvres créées à quatre mains représentent donc également un jeu amoureux. L'autoportrait *I Am in Training, Don't Kiss Me*⁴⁷⁴ en est particulièrement emblématique : Cahun regard la caméra et affirme ainsi qui elle est (d'autant qu'il s'agit d'un autoportrait), au vu et au su de tous·tes. Cette mise en scène évacue le voyeurisme tout en faisant des allusions à l'érotisme féminin : bouche en cœur, maquillage appuyé, tête penchée de poupée, tétons dessinés. Pourtant on ne trouve ni nudité ni dispositif voyeuriste. Nulle intimité du salon, de la chambre, pour ce décor volontairement laissé apparent et bricolé qui ne se situe nulle part. Nous ne sommes ni dans la sphère privée ni dans la sphère publique, comme on pourrait l'attendre d'un autoportrait. Il s'agit de signes de l'érotisme pour une œuvre qui n'est pas érotique. La phrase sur son vêtement symbolise cette dialectique. Elle souligne la perspective du désir et de la sexualité dans la mise en scène, suggérant la possibilité de l'embrasser et l'interdisant simultanément. « *Don't kiss me* ». Comme nous l'avons vu, cette contradiction lui permet de déjouer les genres en présentant des attributs à la fois du féminin et du masculin, dans un devenir-sujet en perpétuelle construction et échappant au système normatif de la séduction. Cette phrase est donc également emblématique d'un désir distant, d'un érotisme entre plaisir et distanciation. Cette évolution constante évoquée par le « *I'm in training* », comme on parlerait d'œuvre *in progress*, ainsi que le regard direct, marquent le devenir-sujet. Il s'agit d'un autoportrait, non d'un modèle. D'une identité, non d'un objet. Nous sommes en présence d'un désir entre fascination et distance.

Comme pour l'*Odalyske* d'Hazekamp, comme pour Cahun, c'est du regard qu'use Catherine Opie pour introduire la distanciation dans la série *Being and Having*⁴⁷⁵, se rapprochant ce coup-ci pleinement des mécanismes de Bertolt Brecht. De ces drag kings au regard très proche, grand ouvert et centré sur l'appareil photographique, elle en dira :

« Ils vont toujours être regardés, mais j'essaye de faire en sorte que le portrait retourne le regard⁴⁷⁶ ».

Calmes et droits, les visages entrent en dialectique avec le regard de la personne qui observe l'image pour faire vaciller sa croyance en la stabilité des genres. De manière générale, c'est le rapport à l'image qui se trouve changé par ce regard. Comme le formule très bien Jack Halberstam :

« le pouvoir du regard dans un portrait de Opie réside toujours et littéralement dans l'image : ce regard perpétuel défie le sentiment de cohérence du genre que possède la personne spectatrice⁴⁷⁷ ».

⁴⁷⁴ Claude Cahun, *Autoportrait (I Am in Training, Don't Kiss Me)*, v. 1927. Volume II, figure 52.

⁴⁷⁵ Cf. I/2/c) et volume II, figures 54a et 54b.

⁴⁷⁶ *They're always going to be stared at, but I try to make the portraits stare back*. Jack Halberstam, *Female Masculinity*, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁷⁷ *The power of the gaze in an Opie portrait always and literally rests with the image: the perpetual stare challenges the spectator's own sense of gender congruity*. *Ibid.*, p. 35.

Ce retournement du regard, comme on retourne une insulte, renvoie la personne qui regarde l'image à sa propre position et la fait en quelque sorte participer : si elle est regardée, elle prend part à l'œuvre. C'est exactement la stratégie de distanciation brechtienne :

« La distanciation brechtienne demande, avant tout, une résistance au plaisir bourgeois – l'interdiction de l'objet de séduction de la personne spectatrice en tant que sujet incarné et désirant⁴⁷⁸. »

Plus qu'un trouble dans le genre, ces modèles provoquent un trouble chez la personne qui observe l'image. Catherine Opie empêche une identification voyeuriste, empêche que le regard domine un objet de représentation dominé. C'est l'affirmation d'une identité minoritaire. Pourtant, nous l'avons dit, les images queers n'évacuent pas le désir comme cherche à le faire Brecht. Représenter une culture minoritaire entraîne une certaine fascination. Si le désir blanc, mâle, hétérosexuel et voyeuriste s'éteint, d'autres se réveillent, relevant d'autres critères que ceux de la culture dominante. Pour comprendre le désir distant à l'œuvre dans les productions artistiques queers, on peut ajouter les théories d'Antonin Artaud, ses corps désirants et sa catharsis. Faire référence à Antonin Artaud est ici pertinent, pour penser le désir queer et les nouvelles identités représentées. Les corps des courts-métrages de Post-Op, des œuvres comme (*nou*) de Matthieu Hocquemiller (2014), relèvent d'un désir qui n'a plus rien de distant et qui appelle la fascination. Cette dialectique entre désir et distanciation se rapproche parfois plus d'Artaud que de Brecht, avec cette idée qu'éveiller un désir alternatif appellera une réflexion plus consciente sur ses propres désirs et que les sens violentés par le théâtre permettront de secouer la conscience. Cela correspond au théâtre de la cruauté théorisé par Antonin Artaud et que l'on peut retrouver chez certain·es artistes contemporain·es. Certaines œuvres, comme *Juste après l'amour* de Nan Goldin qui la représente allongée et habillée tandis que son compagnon assis fume une cigarette à l'autre bout du lit, sont caractéristiques de cette intimité à la fois violente et distante.

On peut également prendre en exemple les Quimera Rosa : leurs productions artistiques oscillent, comme a pu le faire *Le Corps lesbien* de Wittig, entre désir et violence. Le rapport érotique est mis en perspective par les éléments BDSM. Les aiguilles ou les gestes brusques sont associés à la violence, une association renforcée par les sons qui naissent des contacts corporels. Traditionnellement synonymes de sensualité, les sons qui naissent du contact des peaux expriment ici une brutalité sonore et captivante. La résonance avec les propos d'Artaud est évidente, alors même que cette violence reste imagée, un jeu de codes dirigé vers la personne spectatrice sans réelle violence :

« Je propose un théâtre où des images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur pris dans le théâtre comme dans un tourbillon de forces supérieures⁴⁷⁹. »

⁴⁷⁸ Brechtian distanciation requires, above all, a resistance to bourgeois pleasure – a prohibition of the object's seduction of the spectator as an embodied and desiring subject. Amelia Jones, *The Feminism and Visual Culture Reader*, op. cit., p. 325.

⁴⁷⁹ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 2007 [1938], p. 128.

Passons outre le vocabulaire presque métaphysique de l'auteur pour nous concentrer sur la rhétorique dont le but est un :

« appel à la cruauté et à la terreur, mais sur un plan vaste, et dont l'ampleur sonde notre vitalité intégrale, nous mette en face de toutes nos possibilités⁴⁸⁰ ».

Cette violence imagée est un moyen de sortir la sexualité de ses codes normatifs, sans tomber dans un désir oppressif. Comme l'explique Brecht dans son *Petit organon pour le théâtre*⁴⁸¹, qui questionne le plaisir que procure le théâtre, le plaisir ne doit pas être aliénant, ni excuser un pouvoir dominant, car le théâtre doit avoir un rôle politique, de transformation sociale, en opposition à la bourgeoisie et au théâtre bourgeois. Cette violence et cette distanciation se retrouvent dans les productions queers.

Parfois, la distanciation ne passe pas par le regard, mais par l'humour. Ainsi, le *camp* et sa rhétorique de la faille⁴⁸² peuvent être perçus comme une rhétorique de la distanciation. Lorsque les excès dans l'image font comprendre que ce que nous voyons est faux et que l'image organise sa propre chute, cela crée une distance par rapport à l'image. Ce qui est valable pour des artistes comme Gilbert et Georges, David Trullo, ou pour l'ensemble constitutif du corpus du *Drag King Book*, est également valable pour le collectif General Idea. Leurs productions relèvent d'un esprit *camp* et leurs images sont le lieu simultané du désir et de la distanciation. General Idea est un collectif fondé en 1969 à Toronto par A.A. Bronson, Félix Partz et Jorge Zontal. General Idea entend se « libérer de la tyrannie du génie individuel⁴⁸³ ». Ils agissent en parasites, parcourant quelques grandes thématiques : le glamour, la sexualité, la société de consommation, les médias et la culture de masse. Collectif multimédia, jouant avec les limites du réel notamment dans l'utilisation des techniques de construction des images publicitaires, ils s'engagèrent notamment dans la lutte contre le VIH. Attardons-nous ici sur *Nazi Milk*⁴⁸⁴. L'œuvre reprend la stylistique publicitaire, avec un fond neutre et un adolescent avenant. Le jeune garçon tient dans sa main, au centre de l'image, un verre de lait. La gorgée qu'il vient de boire lui a laissé une petite moustache blanche. Il porte un polo d'un blanc immaculé. Ses cheveux sont très blonds, un peu trop. Le fond est orange vif, contrastant violemment avec les dominantes de blancs. Cette image en apparence lisse et propre, publicitaire disions-nous, possède un double sens. Premièrement, la moustache est une moustache hitlérienne. C'est une critique de la propagande véhiculée par les images, qu'il s'agisse de propagande politique ou d'incitation à la consommation. Le sourire en coin et le regard un peu moqueur perturbent l'image autant que la moustache. Le jeune garçon rappelle les canons de la beauté aryenne. L'art nazi, en particulier les sculptures d'Arno Breker, cherche à exalter la beauté virile, le corps nu et sa force brute, comme autant de canons

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 134.

⁴⁸¹ Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 2013 [1949].

⁴⁸² Cf. I/1/c).

⁴⁸³ Marine Le Bris, *Haute culture : General Idea*, [dossier de presse en ligne, exposition du 11 février au 29 mai 2011, mise en ligne 2011, consulté le 17/02/2017], *Musée d'Art Moderne de la ville de Paris* [site internet, 2004], URL : <http://www.mam.paris.fr/sites/default/files/DP%20GENERAL%20IDEA.pdf>.

⁴⁸⁴ General Idea, *Nazi Milk*, 1979. Volume II, figure 72.

homoérotiques. On retrouve ces caractéristiques exacerbées et extrapolées chez le dessinateur Tom of Finland, dessinateur de comics qui détourne le personnage du militaire nazi en un fantasme récurrent. Notre jeune garçon buvant du lait est tout sauf innocent. Le blanc sur la lèvre du jeune homme est également à double sens. Il renvoie soit à l'enfance, à la pureté et à la maternité du lait, soit à du sperme et à la sexualité. En regardant attentivement l'image, entre contrastes des couleurs et sourire moqueur, on se rend donc compte que quelque chose cloche. C'est un jeu, lisse et plaisant, publicitaire et homoérotique, qui utilise les valeurs sûres de la beauté occidentale tandis que la double lecture invite à réfléchir sur la façon dont les images séduisent et par là même manipulent (dans un but capitaliste ou politique). C'est à nouveau là un désir distant mais qui use cette fois, en plus du regard direct, d'une position *camp* : trop orange, trop blanc, trop normal et en même temps d'un humour douteux. La moustache lorsque l'on y regarde à deux fois est dessinée de façon grossière, ne cherchant en aucun cas à faire croire à une trace de lait. Tout cela provoque un effet de distanciation assez comique, l'image prête à sourire. Ce jeu sur ce qui se passe derrière l'apparente normalité fait écho à la définition de la distanciation que donne Brecht :

« L'effet de distanciation. Une reproduction qui distancie est une reproduction qui, certes, fait reconnaître l'objet, mais qui le fait en même temps paraître étrange⁴⁸⁵. »

La distanciation permet d'ouvrir un espace dans lequel repenser notre perception des images et les normes corporelles qu'elles véhiculent.

Arte, c'est la nuit • Le style documentariste comme politique de la visibilité queer

Nous pouvons enfin nous pencher sur le style documentariste et la façon dont quelques artistes queers ont méthodiquement documenté les identités et les pratiques queers dans le but de les visibiliser et de s'opposer aux injonctions normatives.

Entre documentarisme et réappropriations de l'histoire des arts, il faut relever *Scopophilia* de Nan Goldin, une œuvre présentée au Musée du Louvre en janvier 2011. Pour Freud, la scopophilie est le plaisir de contrôler l'autre par le regard. Pour Laura Mulvey, cette scopophilie est ce qui amène au dispositif voyeuriste et à l'objectification de la femme (en vue de sa domination, toujours). Mais il s'agit aussi, simplement, du plaisir de regarder. Voir et être vu. C'est, nous disions, le principe de nombre d'œuvres abordant les identités queers : le-a modèle acceptant d'être vu et retournant le regard. On pourrait dire, en quelque sorte, qu'il s'agit d'une réappropriation de la scopophilie, non plus en vue de dominer l'autre, mais dans l'optique de s'affirmer soi, dans l'optique d'un *empowerment* et d'une réappropriation de son propre corps, de ses désirs. L'œuvre *Scopophilia* est constituée d'un diaporama, où se succèdent des photographies issues de la carrière de l'artiste intercalées avec des photographies d'œuvres du Louvre. Les regards constituent le point commun de ces images, des regards entre amours et désirs. Le diaporama de quelque quatre-cents images confronte les époques et au travers d'elles l'écriture de l'histoire des arts autant que la relativité des canons et des

⁴⁸⁵ Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, op. cit., p. 41.

représentations de la sexualité. Là encore, le désir induit par les images n'empêche pas de rester critique vis-à-vis de leur construction :

« Une deuxième conséquence de la critique brechtienne du réalisme bourgeois dans la poursuite d'un réalisme critique est l'insistance sur le caractère idéologique des termes de la représentation. Les modes de représentation réalistes présentent le monde comme si une connaissance totale était possible au travers de l'observation empirique. Les personnes lectrices et spectatrices passent pour de simples témoins observateur·ices⁴⁸⁶. »

Nan Goldin, précisément, développe une œuvre dans une veine tout à la fois documentariste et opposée à cette soi-disant objectivité qui n'est que la position de l'homme blanc hétéronormatif. Son documentarisme délaisse l'objectivité attendue. Elle dote ses images d'une esthétique de journal intime, dans tout ce que cela peut avoir de quotidien et d'amateur. Nan Goldin dire de ses œuvres :

« On a toujours pensé à tort que mon travail portait sur le monde de la drogue, des fêtes et de l'underground. S'il est vrai que ma famille a toujours été marginale et que nous refusons les normes de la société, je ne crois pas que mon travail parle de cela. Mes photos traitent de la condition humaine⁴⁸⁷. »

En photographiant l'intimité de ses proches, personnes à la marge, elle documente une autre réalité. La caméra, très intime (scènes sexuelles, moment du shoot), ne prend pas la position d'un regard extérieur, mais nous fait au contraire entrer dans la scène. Nous sommes inlassablement dans des décors et des postures qui ne laissent pas de place à l'objectivité : les corps sont photographiés au plus proche de l'appareil, souvent ils ne sont pas entiers. Les regards ne sont ni méfiants ni surpris, mais confiants. Nous sommes dans un lit, une coulisse, une salle de bain. Les photographies ne laissent jamais la place à un « regard extérieur ». On est dans l'image, avec les personnes. Nan Goldin documente des vies par instantanés. Dominique Baqué parle à son sujet de :

« documentarisme sexuel – néologisme susceptible de qualifier un mode particulier de représentation des ces corps sexués et désirants – qui, outre l'évacuation du tragique [...], neutralise d'une certaine façon la puissance disruptive de l'érotisme⁴⁸⁸. »

Ce documentarisme est une sorte de retour au réel. Il s'agit d'enrichir le corpus des identités. Les œuvres de Nan Goldin remettent en cause l'essentialisme des identités et de leurs représentations. En effet :

⁴⁸⁶ *A secondary result of the brechtian critique of bourgeois realism in the pursuit of a critical realism is the insistence upon the ideological character of the terms of representation. Realist modes of representation present the world as if total knowledge is possible through empirical observation. Readers and viewers are posed as mere witness observers.* Griselda Pollock, in Amelia Jones, *The Feminism and Visual Culture Reader*, op. cit., p. 88.

⁴⁸⁷ Jean-Pierre Krief, *Contacts : Nan Goldin*, ARTE France, 11:31, 1999 [vidéo mise en ligne : *Contacts : Nan Goldin*, Dailymotion, 2008, consultée le 15/02/2017, URL : http://www.dailymotion.com/video/x417xf_contacts-photography-nan-goldin-fr_creation].

⁴⁸⁸ Dominique Baqué, *Mauvais genre(S) – Érotisme, pornographie, art contemporain*, op. cit., p. 16.

« des pratiques critiques, des stratégies de subversion, doivent inévitablement englober une critique des méthodes réalistes dominantes qui “naturalisent” les idéologies bourgeoises et masculinistes comme des faits ou du bon sens⁴⁸⁹ ».

Les représentations que fait Goldin des drag queens et des personnes trans* qui l'entourent participent à la déconstruction des identités de genre. Ses portraits du début des années 1990 correspondent, tout comme ceux de Catherine Opie, à la publication de *Trouble dans le genre*. On peut rapprocher de ce style les artistes Larry Clark, Del Lagrace Volcano, Sophie Calle pour certaines de ses œuvres comme *Les Dormeurs* (1979) ou Jack Pierson.

La sérialité des portraits de Catherine Opie amène également ce documentarisme. Ses portraits de drag kings⁴⁹⁰ sont la documentation de certaines pratiques. La fausse moustache laissée apparente permet une dénaturalisation du genre. L'aspect documentaire se détache ici de la « vérité » documentaire, en tant que notion essentialisante. Si l'on délaisse les critères dits d'objectivité, si l'on éloigne la vérité d'une perception naturalisante et essentialisante, d'autres formes de documentation peuvent voir le jour. Pour Dominique Baqué, ce documentarisme sexuel évacue le tragique et est une « dé-sublimation de la sexualité⁴⁹¹ ». Nous pouvons cependant préciser que ce style documentariste ne s'intéresse pas qu'à la sexualité. Nan Goldin photographie également des familles, enfants, drogués, des performances drag et la sexualité n'est pas le sujet principal. Elle n'est qu'une donnée de l'identité.

Le projet *Gender Shoot*⁴⁹² se situe également dans la veine documentariste. Ce projet a consisté, durant les débats du « mariage pour tous » (années 2012 et 2013), à afficher dans les rues de Paris des portraits de personnes non hétéronormatives. Ces personnes étaient figurées de pied, avec entre les mains un mot qui leur permet de s'identifier. La simplicité des images de *Gender Shoot* leur donne un aspect documentaire : une image sur fond blanc et un mot, qui permettent de mettre un visage et un corps sur des identités. Cela rappelle la photographie documentaire, qui cherche à représenter des réalités sociales au moyen de la photographie. Le projet *Gender Shoot* fait se rejoindre l'enjeu de la visibilisation des identités, la construction de contre-stéréotypes et l'auto-énonciation de soi.

Ces styles documentaires, qui ne sont pas uniformes, ont pour caractéristique commune une part d'autobiographie : en effet, la pratique du documentaire telle que communément admise correspond aux postulats sociologiques sur l'objectivité. L'aspect documentaire des productions artistiques queers est très lié au témoignage intime. Ces pratiques sont au croisement du documentaire et de l'artistique. On constate ici la non-séparation des sphères artistiques et quotidiennes, de l'intime et du politique.

⁴⁸⁹ *Critical practices, strategies of subversion, must inevitably involve a critique of dominant realist modes which « naturalize » bourgeois and masculinist ideologies as fact or common sense.* Griselda Pollock, in Amelia Jones, *The Feminism and Visual Culture Reader*, op. cit., p. 88.

⁴⁹⁰ Cf. volume II, figures 54a et 54b.

⁴⁹¹ Dominique Baqué, *Mauvais genre(S) – Érotisme, pornographie, art contemporain*, op. cit., p. 16.

⁴⁹² Collectif Gender Shoot, *Grande folle*, 2014. Volume II, figure 73.

c) Corps beaux de malheur • Peut-on parler d'une esthétique queer ?

En art, le style est en lien avec l'esthétique. Sur l'ensemble des caractères stylistiques adoptés, lesquels renvoient à la beauté ? L'esthétique est en effet l'étude des règles de la beauté. L'esthétique répond à des critères d'appréciation, à des canons de beauté, des normes. L'esthétique apparaît donc, de prime abord, incompatible avec les enjeux queers, qui contestent les systèmes de normalisation. Une œuvre d'art ne peut pourtant pas échapper à l'esthétique. Elle peut en changer les règles, en transgresser les normes, mais elle possédera toujours une certaine esthétique. On peut alors se demander quel rapport les pratiques artistiques queers entretiennent avec l'esthétique. La formulation « esthétique queer » apparaît dans plusieurs textes abordant les questions de l'art queer : On le trouve par exemple dans le titre de Fabio Cleto *Camp : a Queer Aesthetic*⁴⁹³, ainsi que dans la publication *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts*⁴⁹⁴. On trouve cette définition de l'esthétique queer sur le site de la Tate Modern à Londres :

« Art de l'imagerie homosexuelle ou lesbienne, qui se base sur les enjeux qui émergent du genre et des politiques de l'identité des années 1980⁴⁹⁵. »

Mis à part ces quelques exemples d'utilisation de la formule « esthétique queer », de nombreux livres traitant des pratiques artistiques queers éludent la question de l'esthétique, éludant par là même l'explication de la formulation « art queer ». Ainsi on ne retrouve pas ces questions chez Amelia Jones ni chez Juan Vicente Aliaga. Serait-ce que l'esthétique ne soulève aucun enjeu ? Serait-ce que l'on n'aura retenu de ces œuvres que l'analyse politique ? Le contenu reste inséparable de la forme et l'esthétique n'est pas sans questionner la valeur de l'art.

Viser le canon ! • Les représentations utilisant les codes de la beauté et la question de la normalisation des corps et des identités

« Je hais le mouvement qui déplace les lignes ;
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris⁴⁹⁶ »

⁴⁹³ Fabio Cleto *et al.*, *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: a Reader*, *op. cit.*

⁴⁹⁴ Muriel Plana et Frédéric Sounac (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2015.

⁴⁹⁵ *Art of homosexual or lesbian imagery that is based around the issues that evolved out of the gender and identity politics of the 1980s*. Tate Gallery, « *Queer aesthetics* » [page internet, 2015, consultée le 17/02/2017], *Tate Gallery* [site internet, 1998], URL : <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/q/queer-aesthetics>. Cette citation, assez pauvre, ne concerne que les identités lesbiennes et gays, ce qui est réducteur. Il ne s'agit d'ailleurs d'une définition thématique. Représenter l'homosexualité n'a pas toujours à voir avec les enjeux du militantisme queer.

⁴⁹⁶ Charles Baudelaire, « La beauté », *Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 2007 [1857], p. 44. Ce poème personnifie les critères d'évaluation esthétique : fascination, distance, immortalité, désir. La statue représente l'idéal occidental gréco-romain de la féminité, une féminité entre fascination et répulsion faisant passer la femme pour dangereuse. Malgré la personnification, il s'agit d'une beauté totalement désincarnée et stylisée. Le canon est cette ligne inamovible, l'artiste est ce génie masculin créant hors du monde une beauté éternelle. Cette vision continue aujourd'hui de dominer l'évaluation des critères esthétiques, au profit d'un art décontextualisé et dépolitisé, et aux dépens d'autres critères, notamment ceux de l'identité et de l'engagement artistique.

Voilà ce que nous dit Baudelaire, en bon moderniste. La beauté, dans ce poème, est une exactitude inamovible et éternelle, qui inspire « un amour éternel et muet ainsi que la matière⁴⁹⁷ », inébranlable et surtout sans vie aucune. Ni rires, ni pleurs, ni mouvements. Juste cette froide distance, imposante et monumentale. C'est une vision tout à fait classique qui nous sert ici à introduire l'esthétique. On peut étudier l'esthétique sur le versant de la beauté classique occidentale, monumentale, héritière de l'antiquité grecque, du classicisme, du néoclassicisme, puis du minimalisme. On peut, sur un autre versant, étudier une esthétique dérivant des grotesques⁴⁹⁸, de certains aspects du baroque, du romantisme, des arts non occidentaux, du kitsch, de la monstruosité et de l'actionnisme viennois⁴⁹⁹. C'est, à l'inverse de la première, une esthétique du mouvement, de la couleur, de la violence, du vivant et du désordre.

S'intéresser à l'esthétique et à la beauté peut paraître désuet. Actuellement, la valeur marchande des œuvres a pris le pas sur la valeur esthétique. On ne mesure plus l'art à ses qualités intrinsèques et esthétiques. La qualité d'une œuvre est indexée sur la place de l'artiste dans le marché de l'art⁵⁰⁰. La disparition des normes académiques de beauté idéale explique ce changement de système d'indexation de la valeur de l'art. Ce changement n'a cependant supprimé ni la beauté ni les débats sur la beauté. De fait, si l'on regarde les dix artistes les plus cotés du marché de l'art en 2016 et 2017⁵⁰¹, on s'aperçoit que ce sont des artistes dont les œuvres véhiculent une esthétique simple et aisément identifiable. On peut qualifier ces œuvres de « belles ». Nous retrouvons l'esthétique naïve de Jean-Michel Basquiat, les personnages populaires et les pictogrammes simples et lisibles de Keith Haring, les paysages aux échos fauvistes et impressionnistes de Peter Doig, ou encore les photographies reprenant les codes de la beauté publicitaire ou du cinéma en noir et blanc de Richard Prince. Ce dernier est en particulier représentatif du fait que les critères de beauté, y compris dans le domaine artistique, continuent

⁴⁹⁷ *Ibid.*, 44.

⁴⁹⁸ Les grotesques sont des caricatures apparaissant dès le moyen-âge en marge des manuscrits, dans les « marges à drôleries ».

⁴⁹⁹ Ce sont deux visions divergentes dans l'histoire des arts, cette histoire des objets esthétiques. Certains écrits retracent les liens que beauté et laideur, sublime et atroce, entretiennent, comme *Histoire de la beauté* et *Histoire de la laideur*, tout deux écrits par Umberto Eco, Paris, Flammarion, respectivement 2004 et 2007. Ces binarismes sont récurrents dans l'histoire des arts et des expositions : de l'ombre à la lumière, entre classicisme et modernisme, la beauté et la laideur, sont des formulations faciles qui présentent les caractéristiques esthétiques selon un binarisme contraire. Ces antagonismes peuvent être pensés ensemble, comme un jeu d'échanges, plutôt que comme des pôles opposés et inversés.

⁵⁰⁰ Cf. Carole Talon-Hugon, « Valeur et esthétique, valeur marchande », *Philosophique*, n° 7, 2004, pp. 63-77.

⁵⁰¹ D'après le classement Artprice. Artprice – Thierry Ehrmann, « Marché de l'art contemporain 2016 – top 500 des artistes contemporains n° 1 à 50 » [article en ligne, juin 2016. Consulté le 28/11/2017], *Artprice* [site internet, 2014], URL : <https://fr.artprice.com/artprice-reports/le-marche-de-lart-contemporain-2016/top-500-artistes-contemporains/top-500-1-basquiat-jean-michel-50-borremans-michael/> ; Artprice – Thierry Ehrmann, « Marché de l'art contemporain 2017 – top 500 des artistes contemporains n° 1 à 50 » [article en ligne, juin 2017. Consulté le 28/11/2017], *Artprice* [site internet, 2014], URL : <https://fr.artprice.com/artprice-reports/le-marche-de-lart-contemporain-2017/top-500-artistes-contemporains-artprice/top-500-des-artistes-contemporains-n1-a-n50/>. Artprice est une entreprise française, créée en 1997 par Thierry Ehrmann, de cotation du marché de l'art et de ventes d'œuvres. Nous pouvons, en consultant ce classement, constater au passage la faible proportion des artistes femmes, qui apparaissent bas dans le classement. Cela témoigne des inégalités de genre persistantes du marché de l'art.

de véhiculer des normes oppressives. Revenir sur l'esthétique et sur l'utilisation ou le rejet de la beauté dans les représentations queers nous permet ici d'analyser les stratégies artistiques qui opèrent dans ces représentations et les enjeux en termes de normalisation et d'oppression que cela soulève.

Yves Michaud est spécialiste de l'esthétique de l'art contemporain⁵⁰². Il continue d'être présenté comme une référence pour les étudiant·es en art et ses écrits influencent les théories de l'art actuelles. Dans *La crise de l'art contemporain*⁵⁰³, il explique l'incompréhension de l'art contemporain depuis les années 1990 par la perte d'esthétique des œuvres : ne se préoccupant plus d'être beau, ne provoquant souvent aucun plaisir à regarder, l'art serait devenu ennuyeux et incompréhensible. C'est une crise de la fonction de l'art : s'il n'est pas beau, à quoi sert-il ? Quelques années après, dans *L'Art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*⁵⁰⁴, Michaud déplore à l'inverse un triomphe de l'esthétique s'étendant à tout l'air ambiant de façon vaporeuse, tandis que les musées se vident de leurs « œuvres » au sens classique pour faire place à des objets, des expériences et autres éléments dont la fonction première n'est pas l'art. Le design en particulier participe à cette extension de l'esthétique à toute chose. L'art contemporain contribue à détacher l'œuvre d'art de son esthétique. À cette perte de beauté est suppléée une fonction sociale, de représentation de la diversité culturelle et identitaire. La rupture entre art contemporain et esthétique que dépeint Michaux semble donc permettre l'expression d'un art à la fonction sociale et militante, ce qui profiterait aux pratiques artistiques queers. Cependant, les idées de Michaux sont dépendantes d'une vision archaïque de l'esthétique. C'est dans un autre écrit de l'auteur, moins connu, que l'on voit l'incompatibilité entre les enjeux de l'esthétique et de la théorie queer⁵⁰⁵. Dans *Critères esthétiques et jugement de goût*, paru en 2007, Yves Michaud s'attaque au problème de la fin de tout critère esthétique en art contemporain. Pour lui, si l'esthétique est délaissée, c'est en raison du relativisme postmoderne des valeurs, un relativisme initié par les avant-gardes depuis le dadaïsme. Le dérèglement entre haute et basse cultures que cela induit fait que l'on qualifie notre époque d'ère du « n'importe quoi » puisque « tout se vaut ». Yves Michaud propose de revenir sur la définition des critères esthétiques, en se basant sur le scepticisme d'Hume et son traité de 1757, *De la norme du goût*. C'est annoncé dès la première ligne :

« ce livre traite des critères et du jugement esthétique⁵⁰⁶ ».

⁵⁰² Yves Michaud est pris en exemple parce qu'il continue d'être présenté comme une référence. Les valeurs artistiques qu'il défend continuent d'être étroitement liées aux valeurs du modernisme, ce qui montre la persistance du modernisme encore aujourd'hui en France dans le domaine de l'art et de l'histoire des arts.

⁵⁰³ Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, Paris, PUF, 1997.

⁵⁰⁴ Yves Michaud, *L'Art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Éditions Stock, 2003.

⁵⁰⁵ Nous parlons ici de l'esthétique en tant qu'étude des normes de beauté, telle qu'elle est défendue par Yves Michaud. Celui-ci se place dans un héritage kantien de l'esthétique, que Marianne Massin résume comme science du sensible (en opposition à l'intelligible) et comme « plaisir désintéressé, dans l'épreuve libre d'une subjectivité qui exprime un jugement de goût pur », Marianne Massin, *Expérience esthétique et art contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes - *Æsthetica*, 2013, p. 23. Cette définition de l'esthétique renvoie de nouveau à une perception de l'art décontextualisée, dépolitisée et universalisante.

⁵⁰⁶ Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Paris, Hachette, 2011 [1999], p. 7.

En traitant ce sujet, Yves Michaud entend résoudre ce qu'il considère comme un problème : la disparition des critères esthétiques. Cette disparition engendrant selon lui l'ensemble des débats sur la définition de l'art et des canons artistiques aujourd'hui et donc la valeur de l'art lui-même. Ainsi il indique dans un raccourci un peu brutal que :

« l'art n'a plus de définition (n'importe quoi peut être de l'art), il n'y a plus de critères esthétiques (tout se vaut), l'art n'a plus de valeur (l'art est nul)⁵⁰⁷ ».

Il en ressort une absence d'échelle de valeurs. Le problème est donc de trouver de nouveaux critères pour définir ce qu'est une bonne œuvre d'art et la différencier d'une mauvaise. L'auteur va donc tenter de redonner un sens aux notions d'expérience esthétique et de jugement de goût. Yves Michaud reprend ici la philosophie de Wittgenstein sur les symptômes et les critères. Le critère est ce qui permet de porter un jugement (c'est une valeur) tandis que le symptôme est une manifestation de ce critère relevant de la sensation (le sentiment du beau). Par ce biais, Yves Michaud fait le lien avec notre manière de juger et de recevoir l'art contemporain. Il fait le lien entre le sens critique servi par un discours savant et technique (ce qui correspond au critère) et l'expérience de ces critères, autrement dit le jugement de goût. Cela permet à Yves Michaud d'introduire sa troisième partie, sur le goût et la norme. Il défend la prédominance du bon goût :

« des règles formées dans l'observation de ce qui plaît aux Hommes⁵⁰⁸ ».

Face à la perte de critères esthétiques, le goût reconnaît instinctivement certaines qualités qu'il faut alors formuler, puis enseigner pour former le bon goût. Pour l'auteur, « on en revient toujours au goût, même là où on ne le cherchait pas⁵⁰⁹ ». Il faut « faire l'expérience d'un goût normé⁵¹⁰ » et, puisque l'art s'apprend, développer « une pratique d'éducation du goût⁵¹¹ ». Ce chapitre, qui se veut une réponse directe aux réflexions de Hume, est avant tout la proposition d'un retour à un système dogmatique.

Yves Michaud nous sert ici d'exemple pour comprendre comment les valeurs esthétiques amènent à la formation de canons. À travers cet appel à la normalisation de la beauté, nous retrouvons les mêmes rapports de pouvoir que ceux à l'œuvre dans toutes productions culturelles, qui en reviennent à la domination de l'homme occidental hétéronormé. Nous retrouvons aussi, bien sûr, des positions modernistes en recherche d'une beauté universaliste détachée de toute préoccupation politique. L'esthétique est une régulation des normes de la beauté et une injonction à y correspondre. Rappelons que derrière ces valeurs esthétiques, c'est l'idéal de l'art classique qui s'exprime et en particulier celui de l'art du XIXe siècle associant de façon toujours aussi naturalisante et universalisante le beau, le bien, le vrai. En ce sens, une esthétique queer semble totalement impossible.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 106.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 99.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 109.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 109.

Pourtant certain·es artistes queers ne renoncent pas à la beauté, ce qui n'est pas sans poser question. Robert Mapplethorpe cristallise cette problématique de la beauté du corps, au risque de forger de nouveaux canons tout aussi excluants et dominants que les premiers. La rétrospective qui s'est tenue en 2014 au Grand Palais⁵¹² a joué sur cette ambivalence pour faire prédominer une interprétation plutôt que l'autre : en effet, Mapplethorpe y est présenté sous un angle très esthétisant, comme un sculpteur digne de Michel-Ange. On peut citer le dépliant de l'exposition :

« Robert Mapplethorpe est un artiste obsédé par une quête esthétique de la perfection. Sculpteur dans l'âme et dans l'imagination, il veut "que les gens voient [ses] œuvres d'abord comme de l'art, ensuite comme de la photographie"⁵¹³. Sous le signe de Michel-Ange, Mapplethorpe est présenté en héraut d'un idéalisme classique revu et corrigé dans le New York libertaire des seventies⁵¹⁴ ».

Mais on se demande ce qu'il reste du New York libertaire dans cette exposition esthétisante, décontextualisante, qui reprend la logique (elle aussi naturalisante) d'une filiation de génie en génie et où les quelques œuvres un tantinet subversives sont contenues dans une pièce noire, interdite aux personnes mineures⁵¹⁵. L'exposition fait ainsi oublier, sous couvert de filiation sculpturale, que Robert Mapplethorpe était surtout le portraitiste et acteur du New York BDSM dans les années 1980⁵¹⁶. Entre esthétisme et subversion, nous essayerons à présent de dépasser cette opposition.

Les pratiques queers construisent de nouveaux sujets extérieurs aux régimes du normal. Les identités queers sont des alternatives de résistance à la norme. Des alter-sujets, pourrait-on dire. Les taxonomies détruisent, ou à tout le moins fragilisent la norme. Si des images autres sont données à voir, cela n'empêche pas la normalisation de ces nouvelles identités. Ainsi, la rhétorique de la pose chez Mapplethorpe et le caractère fétichiste de ses images sont également une objectification du sujet qui s'en retrouve figé dans un nouveau cadre. Avec de nouvelles normes certes, mais la codification et la fixation du sujet sont toujours là. C'est le prix à payer d'une recherche d'esthétique classique. La sculpture, but recherché de Mapplethorpe, reste cet art

⁵¹² Réunion des Musées Nationaux, « Robert Mapplethorpe » [page internet, exposition du 26 mars au 13 juillet 2014, 2014, consultée le 03/08/2017], *Grand Palais* [site internet, 2009], URL : <http://www.grandpalais.fr/fr/evenement/robert-mapplethorpe>.

⁵¹³ Inge Biondi, *The Yin and the Yang of Robert Mapplethorpe*, New York, The Print Collector's Newsletter, janvier 1979, p. 11.

⁵¹⁴ Réunion des Musées Nationaux, « Robert Mapplethorpe » [dépliant d'exposition en ligne, 2014, exposition du 26 mars au 13 juillet 2014, consulté le 03/08/2017], *Grand Palais* [site internet, 2009]. URL : Dépliant de l'exposition au grand palais, 2014], URL : http://www.grandpalais.fr/pdf/depliant_mapplethorpe.pdf.

⁵¹⁵ On se questionnera d'ailleurs sur l'intérêt qu'il y a à spectaculariser cet espace de l'exposition, version backroom plongée dans le noir avec des éclairages vifs et théâtraux sur les œuvres, comme si le SM faisait partie d'une scène de théâtre irréel, alors que le reste des œuvres sont exposées dans un *white cube* se voulant objectif... On voit ici comment le commissariat d'exposition devient une police morale. C'est en ce sens qu'il faut lire les écrits sur les pratiques curatoriales. Lorsque Jérôme Glicenstein pense l'exposition en tant que pratique de discours, à l'instar des discours foucauldien, il faut ajouter que cela permet de venir souligner les rapports de pouvoir à l'œuvre dans une exposition tout comme ils le sont dans le langage. Cf. Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'exposition*, *op. cit.*

⁵¹⁶ Cf. Sam Bourcier, « Il n'y a pas de fist fucking à l'expo Mapplethorpe au Grand Palais à Paris et c'est bien dommage », *op. cit.*

de l'inamovible. Par ailleurs, la recherche de cette beauté classique rapproche Mapplethorpe de la vision universalisante de l'art. Autrement dit, il s'inscrit dans cette idée d'une beauté idéale qui se révélerait d'elle-même au monde et l'on sait que cette beauté est celle d'un occident mâle, blanc et colonisateur. La force d'énonciation obtenue est sans conteste. Mais les œuvres ne sont pas exemptes d'une esthétique normalisante. Ainsi, *Man in a polyester suit*⁵¹⁷ (1981) pour reprendre une œuvre connue, représente certes un sujet sulfureux : un gros plan sur un sexe d'homme noir en semi-érection. Érotiser le corps masculin est un marqueur historique de l'homosexualité : sa beauté, son maniérisme et sa nudité deviennent synonymes d'une sensibilité gay qui permettra à Susan Sontag de définir le *camp*. C'est là une esthétique certes homoérotique, mais normalisante. Il n'y a qu'à regarder les couvertures du magazine *Têtu*⁵¹⁸ pour s'en rendre compte. Ce sont toujours les mêmes corps qui sont mis en avant : grands, musclés, jeunes, en « bonne santé » dans tout ce que ce terme contient lui-même de normalisant et d'excluant, mais également masculin et cisgenre. L'esthétique de Mapplethorpe relève également de ces codes, que les artistes gays et la sculpture classique (reprenant elle-même les codes de l'antiquité) ont en commun. Le sexe du *Man in a polyester suit* symbolise également un homoérotisme essentialisé dans le sexe de l'homme : plus il est gros, plus c'est un vrai. Parallèlement, cette photographie montre une fétichisation du corps noir, comme pour le *Black Book* (1986), dans lequel Mapplethorpe érotise le corps de l'homme noir. Les corps se font sculpturaux et leurs muscles saillants les rapprochent effectivement des corps de Michel-Ange. Le corps y est un objet de fantasme et non un sujet⁵¹⁹. La fragmentation de l'image, en gros plan sur le sexe, participe à cette fétichisation et reprend les codes de la pornographie ordinaire. La beauté froide et immobile de Mapplethorpe amène, effectivement, à créer une esthétique normalisante et excluante.

Tabula rasa • L'anti-esthétique queer et sa fonction politique

Mapplethorpe et Nan Goldin ne sont jamais comparés, que ce soit pour les rapprocher ou les opposer. C'est pourtant de Nan Goldin plutôt que de Michel-Ange que Mapplethorpe doit être rapproché. Leurs points communs sont en effet nombreux, malgré leurs divergences esthétiques : ce sont deux artistes américains actifs dans les années 1970 et 1980, proches des communautés

⁵¹⁷ Robert Mapplethorpe, *Man in a polyester suit*, 1980. Volume II, figure 74.

⁵¹⁸ Ces propos sont valables pour l'ancienne version du magazine, avant qu'il ne soit relancé en 2017 sous une nouvelle formule sur laquelle nous n'avons pas encore assez de recul.

⁵¹⁹ Amelia Jones explique précisément comment l'œuvre de Mapplethorpe relève d'une fétichisation par une personne blanche du corps noir, qui devient projection de fantasmes blancs sur un corps racialisé, « constituant sa blancheur, ainsi que ses privilèges, sur sa fétichisation du corps noir masculin » (*Constituting his whiteness and thus his privilege through his fetishization of the black male body*). Amelia Jones, *Body Art, Performing the Subject*, op. cit., p. 218). On peut reprocher à Mapplethorpe d'encenser le corps noir érotisé, sans en penser les rapports de pouvoir qui le traversent. Le *Black Book* est contesté tant par des artistes comme Lyle Ashton Harris (dont les œuvres ne peuvent comparativement que souligner la dépolitisation de celles de Mapplethorpe, celui-ci ne reliant pas fantasmes, fétichisation et positions de pouvoirs) que par des artistes comme Glenn Ligon qui réalise en 1991 l'œuvre *Notes On the Margin of the Black Book* (c'est-à-dire seulement 5 ans après la publication de celui-ci en 1986), une installation consistant en des cartels annotant chaque photographie du *Black Book* d'une interprétation différente critiquant le caractère fantasmé du corps noir chez Mapplethorpe. La dimension sculpturale chez Mapplethorpe montre, ici, ses travers.

queers connues pour cela et reconnues sur le marcher de l'art. Leurs représentations des identités et des sexualités sont pourtant radicalement différentes.

Robert Mapplethorpe adopte un style très esthétisant, très sculptural, avec des photographies en noir et blanc recherchant la beauté du sujet. Les corps sont objectifiés et prennent la pose pour le photographe, ce sont des images très composées. Il y explore l'identité et les pratiques BDSM et sera donc l'un des premiers à érotiser le sexe et le corps de l'homme noir, de façon ouvertement homoérotique.

Nan Goldin, quant à elle, adopte un style beaucoup plus violent et proche de l'esthétique punk. La dimension volontairement « trash » dés-esthétise l'image. À l'inverse de Mapplethorpe, il s'agit de mettre à mal l'esthétique, de façon à ce que les identités sexuelles et de genre alternatives soient représentées avec des critères esthétiques alternatifs. Les sujets sont pris dans l'instantanéité de leurs pratiques quotidiennes et de leur intimité. À la différence de Mapplethorpe, les sujets ne posent pas. Les photographies en couleurs véhiculent la violence des sujets représentés, qui sont des ami·es et couples ; femmes et homosexuel·les ; drag queens et travesti·es. Les personnes photographiées sont les mêmes sur plusieurs années et sous différents angles de leurs pratiques ou de leur identité et c'est l'exposition de l'intime qui caractérise ces images. Comme pour Mapplethorpe, il s'agit de son monde, sa famille⁵²⁰.

Pour les deux artistes, l'enjeu est donc le même : représenter des identités, des pratiques, des vies hors-normes et qui sont les leurs. Les deux subvertissent le cadre de la représentation et les identités hégémoniques, en optant cependant pour des esthétiques radicalement différentes, c'est-à-dire deux stratégies radicalement différentes. Ces différences d'esthétique font que dans les ouvrages, Mapplethorpe n'est jamais rangé aux côtés de Nan Goldin, pas plus que de Larry Clark. Mapplethorpe n'est pas associé aux artistes queers. Intimité et esthétique trash semblent plus adéquates que les corps sculpturaux de Mapplethorpe. Des artistes comme Jean-Luc Verna, Del Lagrace Volcano, les Quimera Rosa, ou encore Matthieu Hocquemiller montrent des recoupements avec la sexualité et les corps explicites de Nan Goldin, Larry Clark, Wolfgang Tillmans, ou Bob Flanagan. Ces artistes présentent une anti-esthétique sortant le corps et la sexualité de ce qui est lisse, beau, propre, pur. Il est bien question de dé-sublimier les corps, de les faire émerger en sortant des critères esthétiques. En remontant dans le temps, on peut comparer ce positionnement à celui des actionnistes viennois. Mouvement autrichien actif dans les années 1960, ce groupe anti-bourgeois conteste l'ordre social par des représentations violentes

⁵²⁰ La proximité de Nan Goldin avec ses sujets donne aux images à la fois leur intensité et leur violence. Les photographies retracent un monde très personnel et Nan Goldin compare les personnes qu'elle photographie à une famille choisie. En 1996, pour *Ballad of sexual dependency*, qu'elle présente comme son journal intime, elle dira de ses photographies : « Mon histoire est celle d'une famille recréée, mais où les rôles traditionnels sont absents [...]. Dans ma famille d'amies, le désir de créer entre nous une intimité aussi forte que les liens du sang est accompagné du désir de vivre quelque chose de plus ouvert, les rôles ne sont pas définis. » Nan Goldin, *La ballade de la dépendance sexuelle*, Paris, La Martinière, 2013 [1986], p. 6. Cette notion de famille recréée, ou famille de cœur, famille d'élection, est à rapprocher de la réappropriation du vocabulaire et de la construction de contre-stéréotypes.

devant déclencher une catharsis⁵²¹. Ces artistes contemporain-es sont aussi à rapprocher du féminisme punk. Ce féminisme punk emblématisé par le mouvement des *Riot Grrrl* est aussi celui d'une certaine partie de la Movida. Certaines productions de la Movida semblent inspirer l'esthétique des artistes transféministes espagnol-es. On peut en particulier citer ici des groupes punk barcelonais comme *Ultimo Resorte*, ou les personnages lesbiens BDSM du film d'Almodóvar *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980). L'ensemble de ces œuvres peut être rapproché d'une esthétique de la monstruosité. Comme l'écrit Mylène Bilot :

« toute manifestation de nouveauté – de différence – se perçoit comme monstrueuse. [...] Le monstre porte en lui et sur lui un caractère aberrant, qui s'éloigne non seulement de la norme communément admise, mais le pousse également à la marge de celle-ci⁵²² ».

Les représentations « monstrueuses » permettent de représenter les marges et contredisent les normes dominantes, en particulier les normes corporelles (l'article de Mylène Bilot d'où provient la citation ci-dessus traite plus spécifiquement la laideur et la monstruosité dans les représentations corporelles). Une esthétique monstrueuse permet de représenter des subversions de la beauté canonique et s'oppose aux normes de cette beauté. Avec son classicisme, Mapplethorpe soulève donc véritablement le problème du fond et de la forme : des pratiques subversives le sont-elles encore si elles relèvent d'une esthétique classique de l'image, puisant encore et toujours dans l'antiquité ? Les représentations queers doivent-elles nécessairement être de forme choquante pour que leur message soit subversif ?

Mapplethorpe semble dire que non. La monumentalité de ses corps semble chercher dans la beauté classique occidentale une légitimité qui questionne. Ses œuvres montrent que la représentation d'un corps queer, d'une pratique queer, ne s'accompagne pas nécessairement d'une esthétique particulière : la monumentalisation et l'esthétisation du corps chez Mapplethorpe viennent forger un nouveau canon, une nouvelle fétichisation du corps. Les corps léchés et immobilisés, tenant la pose, apparaissent comme une idéalisation, fantasmatique bien sûr, mais aussi comme un nouveau canon venant fixer les identités et les corps. Les images BDSM de Mapplethorpe semblent aussi figées qu'archétypales, non vivantes. Cela semble ramener à l'idée d'une beauté universelle. Cependant, en utilisant une telle esthétique, Mapplethorpe questionne les valeurs de l'art en hissant sur le piédestal de la beauté classique des sujets illégitimes, des corps qui selon les valeurs de l'art classique ne sont pas dignes de représentation.

À l'inverse, une anti-esthétique peut également être problématique. Chez Nan Goldin les flous, la composition chaotique des images, le cadrage non centré où il semble parfois manquer un bout de scène, permettre de donner à la photographie une impression de mouvement, de scène fugitive, banalement sale et mal rangée, autant que peut l'être le quotidien. Par exemple,

⁵²¹ Et si le théâtre de la cruauté n'est pas un théâtre sanglant, il y a en revanche des liens forts entre actionnisme viennois et théâtre d'Artaud, par ce jeu sur des images violentes devant bousculer la personne qui regarde.

⁵²² Mylène Bilot, « Monstruosité esthétique et esthétique de la monstruosité chez Gina Pane et Orlan : féminin mutilé, altérité transgressée ? » [en ligne, 25/11/2014, consulté le 25/01/2018], *Amerika* [revue en ligne, 2010], n° 11, 2014, p. 2, URL : <http://journals.openedition.org/amerika/5226>.

pour *Boys Pissing at Party*, N.Y.C.⁵²³, on peut voir dans une salle de bain un homme en train d'uriner. On ne voit ni sa tête ni ses pieds, derrière lui apparaît ou disparaît un demi-corps, dont on voit le bras et un bout du bassin auquel est accroché une veste bleue et sale. Au tout premier plan, une main tient une bouteille de bière. Un verre est également posé sur les toilettes. Ce qui fait, en prenant en compte la photographie, une scène mal cadrée et absolument sans érotisme où trois personnes en regardent une quatrième uriner dans une salle de bain étroite et dans une ambiance alcoolisée. Sur d'autres portraits de Goldin, les peaux sont luisantes et les visages trop éclairés. Les gestes ne sont pas prévenus, les corps ne posent pas. C'est une désublimation totale du sujet, il n'y a aucune recherche de beauté. Une artiste comme Nan Goldin ramène aux propos de Muriel Plana sur l'esthétique queer :

« théâtralité, plasticité, indécidabilité ou indétermination, mise en scène de l'obscène et esthétisation de l'abjection sont quelques-unes des principales tendances formelles⁵²⁴ ».

Muriel Plana ajoute à cette liste le *camp* et insiste sur l'hybridité des œuvres queers, qui mélangent plusieurs genres (danse et performance, par exemple). Les qualificatifs qu'elle emploie questionnent cependant. Quelle place à l'intime si la théâtralité domine ? Y a-t-il véritablement indétermination, ou plutôt une affirmation d'identités hors-binarité comme chez Del Lagrace Volcano (affirmer la non binarité est très différent de l'indétermination) ? S'il peut y avoir une esthétisation de l'abject, il existe surtout des œuvres dés-esthétisantes. Cette des-esthétisation, devenue nouvelle norme, ne se cantonne par ailleurs pas au féminisme ou aux pratiques queers. Comme le souligne Marianne Massin, elle va des mutilations publiques des actionnistes viennois à la merde d'artiste de Manzoni, en passant par *Cloaca* de Wim Delvoye. Marianne Massin parle alors d' :

« une mise en acte de l'abject, d'une présence directe en dehors des limites de la représentation qui le rendaient socialement acceptable »⁵²⁵.

En outre, elle explique comment l'art contemporain établit ainsi un nouveau rapport à l'expérience esthétique, qui se détache de la notion de bon goût, contrairement donc à ce que cherche à rétablir Yves Michaud. L'expérience esthétique détachée de la pureté permet ainsi d'envisager des sujets hors-normes, moralement, socialement et esthétiquement. Les œuvres féministes ou queers qui mettent en scènes l'abject alimentent un espace des-esthétisant, ouvrant sur une libération des normes.

Muriel Plana dit également que les œuvres queers sont « formellement troublées⁵²⁶ ». Si cela est vrai pour les œuvres relevant de la performance, car la performance en elle-même est un médium vivant qui trouble les catégories de la danse, du théâtre, de la vidéo et de la photographie⁵²⁷, on

⁵²³ Nan Goldin, *Boys Pissing at Party*, N.Y.C., 1982. Volume II, figure 75.

⁵²⁴ Muriel Plana et Frédéric Sounac (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts*, op. cit., p. 14.

⁵²⁵ Marianne Massin, *Expérience esthétique et art contemporain*, op. cit., p. 73.

⁵²⁶ Muriel Plana et Frédéric Sounac (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts*, op. cit., p. 15.

⁵²⁷ Par exemple, des travestissements de Cindy Sherman ou de Claude Cahun, la photographie est inséparable de la performance du travestissement. Les installations de Sophie Calle ou Gina Pane sont tout à la fois les rappels de leurs performances et des œuvres autonomes.

trouve également des œuvres relevant nettement d'un seul médium : Nan Goldin est uniquement dans la photographie. L'indétermination des œuvres dont parle Muriel Plana n'est pas si évidente. Si les limites du sujet sont remises en question, cela ne signifie pas que les limites de l'art ou les frontières de l'esthétique le sont. On ne peut donc pas qualifier une œuvre de queer en fonction de ses caractéristiques formelles. Les œuvres traitant de thématiques queers développent des esthétiques diverses. S'il est aisé de parler de thématiques de représentations queers, ou des styles stratégiques des représentation queers, il apparaît plus compliqué de définir une esthétique queer ou un art queer. Muriel Plana développe une autre définition de l'esthétique queer, qui s'approche plus de la résistance aux injonctions normatives que le militantisme queer représente. Elle dit alors en parlant de la « pensée *queer* » qu'elle est :

« le lieu possible d'une dénonciation et d'un dépassement, politiques et esthétiques, des dogmes faussement transgressifs, fluides et plastiques du postmodernisme⁵²⁸ ».

C'est là un exercice compliqué. Les analyses d'œuvres proposées dans l'ouvrage *Esthétiques(s) queer dans la littérature et les arts* sont souvent peu remises en perspective avec les combats militants⁵²⁹, alors même qu'il est affirmé dans l'introduction que :

« les esthétiques queers sont toujours aussi, il faut l'admettre, des politiques queers⁵³⁰ ».

Si l'ouvrage analyse des œuvres queers pour tenter d'en extraire des caractéristiques, il n'est pas contrairement à ce que présume le titre centré sur l'esthétique. Les analyses sont intéressantes dans cet ouvrage, parce qu'elles s'attachent à la façon dont les œuvres et les pratiques artistiques permettent de transgresser les normes sexuelles et de genre. Mais on ne peut en tirer des généralités esthétiques et peut-être ne devrait-on pas essayer d'en tirer. C'est toute la problématique de parler d'un art queer : on ne peut pas totalement l'indéfinir, car cela reviendrait à dire dans un relativisme des valeurs très postmoderne que tout peut être queer. On ne peut pas non plus le définir précisément, puisqu'il se définirait par des intentions militantes plus que par des systèmes de représentation. Parler d'esthétique ou d'art queer revient moins à parler de caractéristiques communes (formelles ou substantielles), qu'à un positionnement politique. David Trullo, à la question sur la possibilité d'une esthétique queer, répond :

« Moi je crois que oui, ce qu'il y a c'est que c'est une esthétique de la négation⁵³¹. »

On pourrait également parler d'une esthétique de la subversion, d'une esthétique d'opposition à tout système normatif. La négation est ici abordée comme un principe de contestation et de remise en question des normes communément admises. L'idée d'une esthétique de la négation, ou de la subversion, permet de proposer une esthétique queer reposant sur un principe

⁵²⁸ Muriel Plana et Frédéric Sounac (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts*, op. cit., p. 24.

⁵²⁹ Souvent, mais pas systématiquement. L'article de Tatiana Sentamans fait notamment exception dans le livre et il est intéressant de souligner que l'auteure fait elle-même partie du collectif espagnol O.R.G.I.A. Cela semble changer la donne que d'être soi-même artiste militant·e pour parler d'art queer.

⁵³⁰ Muriel Plana et Frédéric Sounac (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts*, op. cit., p. 14.

⁵³¹ Entretien réalisé avec David Trullo, Madrid, 17 avril 2015. Volume II, annexe I.

d'opposition à la norme. On peut alors analyser en ce sens les éléments formels ayant trait à la destruction ou à la violence dans les œuvres queers et féministes. Cette négation des normes, c'est la poésie du *Corps lesbien* de Monique Wittig, par exemple. Ou ce sont les *Tirs* de Niki de Saint Phalle, à la haute portée symbolique :

« En 1961 j'ai tiré sur : Papa, tous les hommes, les petits, les grands, les importants, les gros, les hommes, mon frère, la société, l'Église, le couvent, l'école, ma famille, ma mère, tous les hommes, Papa, moi-même, les hommes⁵³². »

Les *Tirs* sont des performances où Niki de Saint Phalle tire au fusil ou au pistolet contre une sculpture constituée de plâtre et d'objets et remplie de poches de peinture. Les tirs font ainsi saigner l'œuvre et la colorent. Avec ces *Tirs*, nous sommes bien devant un mélange des genres artistiques, avec un tableau présentant des collages de ready-made et de plâtre, un tableau support de sa performance, présentant une esthétique anarchique, chaotique, de la destruction (littéralement, puisqu'elle tire dessus). Une esthétique qui au-delà de ses aspects formels porte un message de subversion du patriarcat. Mais si les tirs féministes de Niki de Saint Phalle font œuvre, ce n'est pas pour autant qu'elle est emblématique d'un art queer ou d'une esthétique queer. Si nous suivons l'idée d'une esthétique queer de la négation, alors l'esthétisation crue des sexes et des pratiques sexuelles de Mapplethorpe peut aussi être perçue comme une contestation des règles esthétiques de l'érotisme. Cela peut également être analysé comme une esthétique pornographique, qui remet en cause la distinction entre érotisme artistique et pornographie vulgaire. L'esthétique queer amène alors à une redéfinition du statut de l'art.

Joindre l'utile à l'agréable • Une réaffirmation de la beauté en tant que positionnement stratégique militant

L'esthétique queer oscille entre un jeu avec les canons de beauté et la destruction de ces derniers. Les remarques d'Élisabeth Lebovici et Giovanna Zapperi à propos des artistes féministes sont ici transposables aux pratiques queers. Elles disent ainsi à propos des artistes féministes qu'elles :

« introduisent des modèles alternatifs et, en même temps, critiques. Si ces stratégies peuvent se définir comme féministes, la notion même d'un art féministe, souvent utilisée à propos des expositions, reste difficile à saisir. Il n'y a ni essence, ni style, ni stratégie qui soient immédiatement reconnaissables comme féministes : les artistes qui se sont revendiquées du féminisme ont adopté des langages et des tactiques radicalement différents, souvent même contradictoires. Il faudrait donc parler peut-être d'un contenu féministe qui traverse les œuvres et les productions des femmes, ou, encore une fois,

⁵³² Niki de Saint Phalle, citée in Camille Morineau (dir.), *Niki de Saint Phalle : 1930-2002*, Paris, Gallimard, 2014, p. 115.

utiliser ce terme de manière stratégique, en gardant son instabilité formelle et même ses contradictions⁵³³ ».

Nous pouvons continuer notre réflexion autour de Mapplethorpe. Il reste vrai que le maintien du canon classique comporte des travers : objectification du corps noir, sexes énormes, corps musclés et minces, sont des normes pesantes et comme le disent les Quimera Rosa à propos de l'idée d'une esthétique queer :

« c'est assez problématique. L'esthétique est en relation avec la beauté, avec des règles très normalisatrices et aussi très limitatives pour la pratique artistique⁵³⁴ ».

Mais cette analyse esthétisante est aussi ce que l'on a voulu montrer de Mapplethorpe. Le discours sur son art, par exemple la scénographie de l'exposition au Grand Palais, relèvent de choix aux répercussions politiques. Des expositions comme celles du grand palais veulent classer Mapplethorpe, pour hisser son œuvre vers un « objet d'art » et une « haute culture » :

« La culture en France est restée un domaine réservé, élitiste où prédominerait la fonction esthétique. On reconnaît là une politique de la culture bien précise, celle moderniste et masculiniste, soi-disant apolitique et rétive pour toutes ces raisons à ce qui a fait la nécessité des études culturelles : les mouvements sociaux des *civil rights* à nos jours, les mouvements féministes, l'émergence des cultures jeunes et des subcultures urbaines, la politisation des minorités sexuelles, de genre et racialisées, les luttes antiracistes et anticoloniales, le débordement des « œuvres » par les lectures improbables qu'elles suscitent⁵³⁵. »

Il existe en effet d'autres façons d'envisager l'esthétisme et le fétichisme de Mapplethorpe, de manière à laisser émerger les lectures improbables dont parle Bourcier.

Il faut alors déjà préciser que si le regard, dans des expositions employant le *white cube* comme dispositif, se fait extérieur et voyeur, ce n'était pas le cas du regard de Mapplethorpe lorsqu'il photographiait ses modèles. En faisant une lecture commune des portraits de ses ami·es et de ses nombreux autoportraits, on comprend que c'est son monde que photographie Mapplethorpe, un univers dont il fait partie. Une œuvre comme *L'autoportrait au fouet*⁵³⁶ (1978) en témoigne particulièrement. S'il choisit de représenter son monde sous un angle très esthétisant qui lui permet de légitimer sa démarche et de l'inscrire dans un héritage artistique, cela n'en reste pas moins une part de son intimité. L'analyse occidentale classique de la beauté place les œuvres hors du monde, mais Robert Mapplethorpe était partie prenante de l'univers qu'il photographie et la position fétichiste se détache alors d'une manifestation normalisante du pouvoir, se détache de la

⁵³³ Elisabeth Lebovici et Giovanna Zapperi, « Découvertes excitantes, emplois et contre-emplois du féminisme dans les expositions », *op. cit.*, p. 198.

⁵³⁴ Entretien réalisé avec Quimera Rosa, Nantes, 15 octobre 2014. Volume II, annexe IV.

⁵³⁵ Sam Bourcier, *Queer Zones 3, identités, cultures, politiques*, *op. cit.*, pp. 113-114.

⁵³⁶ Sur cette photographie, Mapplethorpe en tenue SM s'auto-pénètre avec un fouet tout en regardant l'objectif. Ce qui témoigne des pratiques personnelles de Mapplethorpe. Le regard vers l'objectif empêche le voyeurisme et l'objectification. De plus, l'auto-pénétration abolit la dynamique actif/passif qui caractérise les analyses normatives de la sexualité. Cf. Sam Bourcier, *Sexopolitiques. Queer Zones 2*, Paris, La fabrique éditions, 2005, p. 181.

vision freudienne du fétichisme. En prenant en compte cela, en extirpant Mapplethorpe du *white cube* et des valeurs de la haute culture, il devient possible d'en faire une lecture queer. Par ailleurs, si Mapplethorpe ne subvertit pas l'esthétique, il subvertit en revanche son utilisation. En effet, au-delà de la beauté classique de ses photographies, Mapplethorpe construit une vision du masculin qui lui est propre. Les règles esthétiques classiques sont alors utilisées avec un contenu qui leur est totalement contraire. Mapplethorpe fait ainsi écho aux propos de Frédérique Villemur :

« L'approche queer travaille le processus de sublimation à l'œuvre dans l'acte esthétique au point que déconstruire revient ici à affirmer un nouveau constructivisme fondé sur l'émergence du corps⁵³⁷ ».

Cette émergence du corps n'est alors pas incompatible avec la beauté de ce même corps. Ici, pas de monstrueuse parade, mais des corporités qui s'énoncent, avec des préoccupations esthétiques différentes. Comme le disent les Quimera Rosa :

« Kina : Il y a une préoccupation esthétique, mais notre travail ne communique pas une esthétique queer, parce qu'il y en a beaucoup.

Ce : Oui, premièrement ça m'est difficile de penser à quelque chose qui soit extérieur, de penser à une esthétique. Je peux parler de mon travail, mais il est difficile de débattre sur s'il y a ou non une esthétique queer. En fait j'espère que non, que justement on peut voir mon individualité entre des traits esthétiques... Et que cela ne devienne pas quelque chose de fermé⁵³⁸ ».

Là encore, ces propos expriment le double tranchant de l'esthétique qui, si elle permet le plaisir du beau, si elle permet l'émergence de nouveaux corps désirants, de nouveaux érotismes, peut très vite devenir une norme enfermante. On assiste en tout cas à un retour du beau dans les œuvres contemporaines à portée transgressive. Lieven de Cauter justifie ce phénomène ainsi :

« le temps de la subversion esthétique est fini. La raison en est strictement évidente : nous avons expérimenté chaque subversion possible, depuis Duchamp et les néo-avant-gardes jusqu'aux cultures pop et rock. Il ne nous reste plus aucune convention et plus aucun canon à saper ou attaquer⁵³⁹ ».

La subversion passera par d'autres stratégies que la destruction des canons esthétiques. Vera Icon/David Trullo propose l'humour comme une échappatoire à la déroute de l'esthétique :

« David Trullo : Selon toi, pourquoi l'art contemporain n'intéresse-t-il personne ?

⁵³⁷ Frédérique Villemur, « Pensée queer et mélancolie du genre », *op. cit.*, p. 159.

⁵³⁸ Entretien réalisé avec Quimera Rosa, Nantes, 15 octobre 2014. Volume II, annexe IV.

⁵³⁹ *The time of aesthetic subversion is over. The reason is painstakingly apparent: we have experienced every possible subversion, ever since Duchamp and the neo-avant-gardes to pop and rock culture. There are no conventions and canons left to undermine and attack.* Lieven de Cauter, *Art and Activism in The Age of Globalization, Reflect #8*, Rotterdam, NAI Publisher, 2011, p. 13. On pourrait même pousser la réflexion, en disant que la subversion est devenue une norme comme une autre, la norme d'une subversion attrayante et de bon ton sans réel engagement, sans réel propos.

Vera Icon : On a perdu son objectif premier, qui est la recherche de la Beauté. Et il lui manque de l'humour, il y a trop d'art de posture, de minimalisme et ça se révèle être profondément cryptique⁵⁴⁰. »

Vera Icon est un personnage très *camp*. Le titre du livre de Fabio Cleto est justement *Camp : Queer Aesthetics*. L'idée que le *camp* soit une esthétique queer est problématique. On peut néanmoins rapprocher la rhétorique de la faille *camp* des préoccupations esthétiques. Le *camp*, en effet, use de la notion de beauté pour y introduire la laideur et en montrer la relativité tout en restant de prime abord séduisant⁵⁴¹. Cette esthétique oxymorique, d'une dégoûtante beauté, peut se lire comme une déception de l'attente esthétique.

Dans une conversation avec Steven Cohen (artiste se définissant comme Sud-Africain, blanc, juif et pédé) où je lui posais la question de l'esthétique, il répondit en insistant que la beauté est ce qu'il y a de plus important et que l'on ne peut rien créer sans⁵⁴². La beauté est alors une dimension de l'existence, une sensibilité ou une expérience, mais non une caractéristique formelle. Si ses œuvres entendent être belles, si la performance qu'il fait de lui-même est belle, son esthétique touche parfois au grotesque. Par exemple, lorsqu'il s'attache un coq au sexe pour symboliser la vanité française place du Trocadéro⁵⁴³, il est beau dans son costume de drag queen, délicat tout autant qu'il prête à rire tant le coq le met en déséquilibre, juché qu'il est sur des talons hauts. Sublime ou grotesque, il faut y voir le jeu esthétique du *camp*, un jeu fait de va-et-vient entre ces deux pôles⁵⁴⁴. Le *camp*, pour son humour, pour sa recherche de beauté même si celle-ci est étrange, montre que le beau peut être queer et que l'esthétique queer peut relever d'une stratégie de réappropriation de la beauté et non seulement de sa destruction.

Les œuvres à caractère queer n'ont donc pas de programme esthétique commun. Diverses stratégies esthétiques permettent en revanche de contester les normes de la beauté. Une

⁵⁴⁰ DT : ¿Por qué crees que el arte contemporáneo no interesa a nadie? VI: Se ha perdido la meta inicial, que es la búsqueda de la Belleza. Y le falta humor, hay demasiada pose, minimalismo, y es y resulta soporíferamente críptico. David Trullo, « No soy artista, dios me libre – Preguntas a Vera Icon », *op. cit.*

⁵⁴¹ Cette préoccupation du beau, du sublime, est au passage à rapprocher de la « sensibilité gay » par laquelle Susan Sontag définit le *camp*. Une sensibilité masculine non hétéronormée. Cf Susan Sontag, « Notes on camp », *op. cit.* L'introduction d'une faille qui vient gâcher la beauté de l'œuvre renvoie à la citation déjà utilisée (cf. I/1/c.) : *It's good because it's awful* (Andrew Ross, in Fabio Cleto et al., *Camp : Queer Aesthetics and the Performing Subject: a Reader*, *op. cit.*, p. 321).

⁵⁴² Cette conversation eut lieu le 9 novembre 2013 au Corum – Palais des congrès à Montpellier, suite à une conférence avec Steven Cohen intitulée « Danse : La révolution sur la pointe des pieds », dans le cadre du festival *Le corps, quel engin !* organisé par le journal Libération.

⁵⁴³ Steven Cohen, *Coq/cock*, 10 septembre 2013, Paris. Volume II, figure 76.

⁵⁴⁴ De nouveau, l'utilisation de la beauté est à double tranchant. *Gender studies*, de Bettina Rheims, présente des portraits de personnes trans*, androgynes ou agenrées (ce qui est déjà un bel amalgame). Les portraits se font sur un fond blanc, en tenues blanches, avec un éclairage lui aussi très blanc, qui joue avec des ombres sur les corps. Le résultat est très esthétique, très plastique, sauf que les corps apparaissent décontextualisés et évanescents. Des corps qui justement ne sont pas incarnés et qui restent immobiles et impersonnels. Comme Mapplethorpe avec les corps noirs, cela amène une dépersonnalisation et une objectification du corps assez problématique et fantasmée. La série *Gender studies* montre bien qu'il ne suffit pas d'un sujet queer pour faire une œuvre queer et que l'art queer ne peut se définir seulement par son sujet : l'esthétique qui l'exprime est tout aussi importante (le titre même laisse entendre que l'artiste ne souhaitait pas se rattacher au militantisme queer, mais bien à des expressions de genres).

esthétique de la subversion ne suffit pas à qualifier une œuvre queer. David Trullo parle alors d'une esthétique de la négation, Élisabeth Lebovici parle d'une « esthétique de l'insubordination⁵⁴⁵ », tandis qu'Amelia Jones développe l'idée d'une sorte d'esthétique de l'anamorphose venant étirer et contester les normes du sujet cartésien :

« Le concept d'anamorphose – La méthode qui consiste à délibérément distordre l'image rigide du monde tel que représenté par la perspective de la Renaissance pour forcer la personne spectatrice à adopter une vision oblique de la bidimensionalité afin de pouvoir rendre la figure cohérente⁵⁴⁶. »

Ces esthétiques semblent être des esthétiques de position, qui sont stratégiquement choisies par rapport à la norme que l'on veut subvertir. Une esthétique stratégique, logiquement articulée avec le sujet de la représentation, basée sur l'émergence des corps et proposant une résistance aux systèmes normalisants pourrait donc être à la base d'un usage politique et queer de l'esthétique.

4/ Archives et faux-semblants • Vers une pratique queer de l'archive

Les pratiques queers posent la question de leur mise en mémoire. Les œuvres soulèvent la question de leur conservation. On peut s'interroger sur la transcription des actes corporels, performatifs et éphémères. Tout comme la notion de performativité entre en lien avec la performance artistique, la notion d'archive de cette performativité (et de ses transgressions) est à connecter aux problématiques de la mise en mémoire de la performance artistique. La mise en mémoire de la performance, a fortiori celle soulevant des enjeux féministes et queers, questionne le statut de l'œuvre d'art, puisque la performance est immatérielle. Le document d'archives questionne également la valeur de l'original et de la copie. Ce binarisme est à mettre en lien avec l'idée d'une expression de soi « naturelle » et « vraie », en opposition à une identité qui serait travestie, fausse et théâtrale.

Les savoirs queers posent également la question de leur transmission. La capacité du militantisme queer à repenser les systèmes donne ici sa spécificité à la question de la mémoire des luttes, une question qui concerne les luttes des minorités dans leur ensemble. Les pratiques queers de l'archive permettent en particulier de repenser le rapport au document d'archives, son actualisation et son rapport à la vérité et au réel.

⁵⁴⁵ Élisabeth Lebovici, « Généalogies queer », *Critique*, 2010, n° 759-760, p. 673.

⁵⁴⁶ *The concept of anamorphosis – the method of deliberately distorting the rigid world picture of Renaissance perspective representation to force the viewer to take an oblique view of the two-dimensional in order for a figure to cohere.* Amelia Jones, *Seeing differently*, New York, Routledge, 2012, p. 83.

a) Pas vu-e, pas pris-e • La question des traces de la performance et de sa mise en mémoire

L'archive est un document mort ou mourra • Les problématiques actuelles de la conservation

La politique de conservation, en matière d'œuvre d'art, semble être une approche considérant le document comme un cadavre en attente d'autopsie : ne pas toucher, ne pas déplacer, ne pas montrer, ne pas connecter au reste du monde. Ainsi, il est préconisé pour les œuvres d'art ou les bibliothèques des mesures évidemment idéales et pour ainsi dire impossibles à atteindre, qui figent le document aux dépens de sa valorisation ou recontextualisation. Températures, intempéries, invasions d'insectes, lumière, poussière, vibrations, tout est pensé en termes de risques et de réduction de ceux-ci pour prolonger la durée de vie du document⁵⁴⁷. Or, on peut penser que la conservation ne devrait pas être un but en soi, mais devrait plutôt être un moyen de transmission d'un savoir, d'une image, entrant en résonance tant avec le passé (immédiat ou lointain) qu'avec l'époque contemporaine. À une vision de l'œuvre décontextualisée, universalisante et atemporelle correspond une conservation décontextualisante qui place le document dans un univers fictif de conservation éternelle. Tout document, à l'instar de l'œuvre d'art, devra se révéler de lui-même au monde. Comme s'il n'était nul besoin de l'actualiser ou de le réactiver, il se suffit à lui-même. Christophe Kim formule bien ce paradoxe, qu'il qualifie de :

« relation entre conservation et enfermement, préservation et mise en demeure, mais aussi transformation de l'objet en véritable fétiche⁵⁴⁸ ».

La transformation de l'objet en fétiche lui accorde une valeur particulière qui repose sur son authenticité. En effet, si la copie valait un original, on ne se donnerait pas tant de mal à le conserver. On le copierait chaque fois que ce serait nécessaire. La conservation des œuvres comme des archives est donc liée à la notion d'original, à cette notion d'aura développée par Walter Benjamin. C'est également la marque du fonctionnement économique de l'art, dont le marché atteint des sommes considérables, aux dépens d'une libre circulation des reproductions. Cette logique de l'original est pourtant de moins en moins valable, en particulier et surtout dans le domaine de l'art contemporain lorsqu'il est question de nouveaux médias. De plus, les préconisations en matière d'archive et de conservation des œuvres ne sont valables que pour le patrimoine ancien et en aucun

⁵⁴⁷ Ainsi les métiers de la conservation suivent les recommandations du Ministère de la Culture. Les fiches pratiques destinées aux professionnel·les et étudiant·es sont consultables sur les sites de la Bibliothèque Nationale de France (Jean-Marie Arnout, « Protection et mise en valeur du patrimoine des bibliothèques de France » [document en ligne, 1998, mise en ligne 1998, consulté le 20/02/2017], *Bibliothèque Nationale de France* [site internet, 1996], URL : http://www.bnf.fr/documents/recommandations_DLL.pdf), ainsi que sur le site du C2RMF, « Fiches techniques » [page internet, 2014, consultée le 20/02/2017], *C2rmf - Centre de recherche et de restauration des musées de France* [site internet, 2003], URL : <http://c2rmf.fr/conserver/fiches-techniques>. Les deux institutions, BNF et C2RMF, appartiennent au Ministère de la Culture. La lecture de ces fiches atteste de cette politique où toute exposition ou tout prêt de l'œuvre devient un risque, tandis qu'aucun mot ne concerne les enjeux de la diffusion d'un document. L'ouvrage *Préserver les objets de son patrimoine, précis de conservation préventive* (collectif – groupe de travail du SFIIC, la Section Française de l'Institut International de Conservation, Liège, Éditions Mardaga, 2001) est encore plus illustratif de cette absence de questionnement sur les buts de la conservation.

⁵⁴⁸ Christophe Kim. « Ce que l'art fait à l'archive », *Critique*, n° 759-760, 2010, p. 713.

cas pour la création contemporaine utilisant les nouveaux médias : photographies, vidéos, performances, ne disposent d'aucune modalité particulière pour leur conservation, alors même que ces médiums peuvent être très facilement reproduits à l'identique et qu'il faudrait plutôt s'inquiéter d'adapter l'œuvre aux innovations technologiques⁵⁴⁹. Ces œuvres utilisant des médiums reproductibles rendent désuète la protection des risques inhérents à d'autres supports et matériaux comme les peintures, les sculptures, ou encore les œuvres sur papiers. Les médiums technologiques contemporains, qui sont donc les médiums de prédilection des productions artistiques queers, sont l'occasion de repenser le rapport aux documents d'archives. À l'avenir, les techniques modernes de numérisation et de reproduction des œuvres devraient également permettre de penser autrement la conservation, mais ce n'est pas là un terrain acquis⁵⁵⁰.

L'article de Christophe Kihm, « Ce que l'art fait à l'archive⁵⁵¹ », article cité précédemment qui relève le lien ténu entre conservation et enfermement, évoque les travaux de Michel Foucault, Walter Benjamin et Jacques Derrida sur l'archive. Pour Christophe Kihm, ces travaux sont unis par :

« les rapports paradoxaux qu'entretient l'archive à la trace et à la perte⁵⁵² ».

L'auteur développe ce rapport à la trace en s'attardant sur des œuvres dont le sujet est l'archive, dont la volonté artistique est la création d'une archive. Boltanski est représentatif de cela. Travaillant sur l'holocauste, ces œuvres sont des objets de mémoire. L'idée est que :

« l'œuvre d'art augmente et corrige l'archive officielle⁵⁵³ ».

L'article constate donc l'enfermement du document d'archives et son enrichissement par l'œuvre d'art. En revanche, aucune alternative n'est proposée face aux politiques de conservation qui immobilisent les archives. En ne réfléchissant pas aux enjeux des méthodes de classification, telles que la chronologie et les catégories, l'article n'analyse pas les conséquences politiques des pratiques de conservation actuelles. Pourtant, ces pratiques sont en faveur du savoir dominant. Ces points de la méthodologie classique invisibilisent les contre-savoirs au profit d'une histoire linéaire qui rend impossible le fragmentaire, le proliférant, les ramifications. La chronologie historique est en effet comparable à la logique d'un arbre généalogique, c'est-à-dire d'une filiation paternaliste et restrictive :

« La chronologie est déjà une façon d'historiser très hiérarchisante⁵⁵⁴. »

⁵⁴⁹ Par exemple, les œuvres de Christian Boltanski deviennent difficilement restaurables en raison de l'arrêt de la production d'ampoules à filaments en Europe.

⁵⁵⁰ Pour ce qui est de la France, la politique culturelle accuse un retard certain dans la gestion et l'exploitation du numérique, de l'échec de la loi HADOPI à l'absence de plans de numérisation d'envergure. Il y a bien sûr des contre-exemples, comme la numérisation et la mise en ligne des œuvres du Centre Pompidou. Mais ces décisions sont emblématiques et isolées. On se souviendra des 750 millions d'euros débloqués sauvagement par Nicolas Sarkozy en 2010, qui ne suffisent pas à combler ce retard. Voir : Michel Guerrin, « L'ambitieux programme français de numérisation des œuvres » [article en ligne, 16/12/2009, consulté le 15/02/2017], *Le Monde* [journal en ligne, 1995], URL : http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/12/16/l-ambitieux-programme-francais-de-numerisation-des-oeuvres_1281443_3246.html.

⁵⁵¹ Christophe Kihm. « Ce que l'art fait à l'archive », *op. cit.*

⁵⁵² *Ibid.*, p. 709.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 708.

⁵⁵⁴ Entretien réalisé avec Diego Genderhacker, Barcelone, 13 janvier 2016. Volume II, annexe V.

Il faut se demander qui produit l'archive, comment, et percevoir tout ce qu'elle ne dit pas, pour comprendre les enjeux dont elle relève. Archives, performance, féminisme et praxis queer font alors bon ménage. Les liens entre ces notions permettent de constituer des contre-savoirs. Les discours et les mémoires produisent une repolitisation de l'archive. Dans le même temps, la performance artistique, appréciée des féministes et des queers, produit des œuvres immatérielles qui permettent de repenser le rapport de l'archive à l'enfermement et à la disparition.

La volonté de construire des contre-savoirs, des mémoires queers se formant sur un temps presque immédiat et non a posteriori comme l'on ferait une archéologie, est très présente chez les militant·es queers. Les enjeux sont multiples. On constate notamment la volonté de postérité, d'être retenu par une certaine histoire. Ainsi l'association féministe FièrEs, à Paris, enregistre et documente un maximum de ses actions et réunions. Les prospectus, les articles de presse, des bandes sonores, des photographies et d'autres supports forment un ensemble mémoriel, un matériel à partir duquel transmettre une mémoire, un savoir :

« – C'est à force de voir les quelques archives du MLF, etc., qu'on s'est dit qu'il fallait enregistrer, il y a tellement de choses que tu ne peux pas comprendre sans l'ambiance et même avec l'enregistrement c'est toujours partiel. Mais pour nous l'idée ce n'est pas de les diffuser maintenant, c'est de les passer aux militantes absentes pour réécouter la réunion qu'elles ont manquée. Mais un jour, on le percevra comme une archive.

– On a en tête que potentiellement on fera partie d'une histoire même si on existe que 2 ou 3 ans, il y a plein de groupes féministes des années 1970 dont on se souvient à peine, mais qui intéresseront peut-être une recherche un jour. D'ailleurs, on a mis nos badges et t-shirts aux archives de la culture lesbienne⁵⁵⁵. »

L'ARCL⁵⁵⁶ (Archives – Recherches – Cultures Lesbiennes) est une médiathèque sur les cultures féministes lesbiennes, qui archive des livres, vidéos, mails, affiches, photographies, coupures de presse et autre support d'archive. L'idée est, au-delà d'une possible importance pour la postérité, de créer un savoir autre. De savoir dans quelle lignée inscrire son militantisme. Former une mémoire permet de définir une identité politique et les propos de Lucía Egaña Rojas vont en ce sens :

« J'ai l'impression que la question de l'archive se travaille beaucoup, que tout le monde fait sa propre archive, d'artiste, de militant·e. D'ailleurs j'ai un projet d'archive sudaka, avec le groupe de sudakas de Madrid. Comme si l'archive donnait une légitimité et je crois que oui, c'est important⁵⁵⁷. »

⁵⁵⁵ Entretien réalisé avec l'association FièrEs, Paris, 20 novembre 2015. Volume II, annexe VI. FièrEs est une association non mixte de féministes, lesbiennes, bies et/ou trans*. Créée en 2013, revendiquant un féminisme anti-essentialiste, radical et révolutionnaire, l'association FièrEs mène des actions contre l'hétérocispatricat.

⁵⁵⁶ L'ARCL est fondée à Paris en 1983 et se situe actuellement à la maison des femmes de Paris. ARCL, *Archives – recherches – cultures lesbiennes* [site internet], 2012 [consulté le 06/06/2018], URL : <http://www.arcl.fr/>.

⁵⁵⁷ Entretien réalisé avec Lucía Egaña Rojas, Barcelone, 14 janvier 2016. Volume II, annexe VII. Lucía Egaña Rojas, *aka* Lucy Sombra, est comme nous l'avons dit chercheuse et performeuse post-porn, militante transféministe. Son travail de doctorat sur la post-pornographie catalane qui inclue de nombreux entretiens

Articuler un savoir apparaît donc important pour les activistes. Pour Diego Genderhacker, qui travaille la notion d'archive queer/transféministe, c'est quelque chose qui ne doit pas être laissé de côté :

« L'histoire a une façon un peu étrange de se raconter, l'histoire s'efface, il faut se rendre responsable de ce qui se passe avec l'histoire. Il faut la raconter et la façon de la raconter est très importante, celle qui te laisse sur le banc, celle qui ne te laisse pas de côté, les méthodes de participation au projet, si tu es seul, rencontrant des gens⁵⁵⁸... »

L'idée d'une résistance à l'histoire hégémonique est ici claire. L'archive queer relève d'une sorte de prise en main de la mémoire, pour résister à la grande histoire et son invisibilisation des minorités. C'est à chaque groupe d'écrire son histoire. S'occuper de la mémoire minoritaire est un des enjeux du collectif XXY :

« Pour *Zyklon poppers* c'est vraiment le thème central du spectacle, quelle mémoire on a de nos ancêtres transpédégouines et quelle mémoire nous allons laisser. [...] J'ai fait un travail sur nos grands-mères, en allant les interviewer tant qu'elles sont encore vivantes avant de faire le spectacle. Pour *Zyklon poppers*, c'était vraiment "bon il n'y a pas grand monde qui nous a laissé grand-chose, ils sont où les pédés et les gouines des années 50 qui ont quelque chose à nous dire?". On a constaté qu'on n'avait pas grand-chose, que ça nous rendait bien tristes et que c'était peut-être à nous pour les générations suivantes de laisser une trace de nous-mêmes⁵⁵⁹. »

Zyklon poppers est une pièce de théâtre montée en 2015 par le collectif XXY. Sa thématique est celle de la déportation homosexuelle. Le titre marque un trait d'union entre une culture gay contemporaine (le poppers) et un passé en partie occulté : le Zyklon B était utilisé dans les chambres à gaz et rappelle une partie de l'histoire dont les LGBT et les queers ont été effacé-es⁵⁶⁰. Sur la même idée, le site queercod.net entend être un espace de mémoire et de visibilité pour les femmes ayant aimé des femmes, cisgenres ou trans*, pendant la Seconde Guerre mondiale. C'est là un autre travail de visibilité d'un aspect non retenu par l'histoire. Pour *Zyklon Poppers*, l'idée est de :

« travailler sur l'impact au présent de ce désert historique. Par le biais d'une interdisciplinarité artistique, nous questionnons la façon dont nos vies quotidiennes sont régies par une Histoire exclusive et excluante. "Zyklon/Poppers" sera notre propre cérémonie de la Mémoire, celle dont nous rêvons⁵⁶¹ ».

d'artistes/militant-es est également un travail d'archive. Sa thèse de doctorat s'intitule *Trincheras de carne : una visión localizada de las prácticas postpornográficas en Barcelona*, dirigée par Joan Pujol Tarrès, département Comunicación Audiovisual y Publicidad, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universitat Autònoma de Barcelona, soutenue le 29 janvier 2016. Elle s'est également fait connaître par la réalisation d'un documentaire sur la scène post-porn catalane, *Mi sexualidad es una creación artística*, autoproduit, 46:00, 2011.

⁵⁵⁸ Entretien réalisé avec Diego Genderhacker, Barcelone, 13 janvier 2016. Volume II, annexe V.

⁵⁵⁹ Entretien réalisé avec Lucien Fradin du collectif XXY, Lille, 25 septembre 2014. Volume II, annexe III.

⁵⁶⁰ Au-delà des juifs ou des gays, notons qu'il y a plus d'une dizaine de marquages des personnes prisonnières et déportées.

⁵⁶¹ Collectif XXY, « Zyklon Poppers » [page internet, 2015, consultée le 15/02/2017], *Collectif XXY* [site internet, 2012], URL : <http://collectifxy.fr/finale-deluxe-2/zyklon.html>.

Le collectif XXY, « plateforme artistique professionnelle de spectacle vivant⁵⁶² » fondée à Lille en 2012 sous l'impulsion d'Amélie Poirier, travaille les questions de l'identité et l'intimité à travers une approche interdisciplinaire. Ces questions contemporaines sur l'identité prennent donc en compte le travail de mémoire. On pourrait, tout comme on parle de micropolitiques, parler de microarchives pour qualifier ces initiatives de documentation des luttes à très petite échelle. Une des difficultés rencontrées par ces groupes est de ne pas avoir de réseau pour diffuser ces archives. Si les groupes rencontrés partagent ce souci d'archiver et de documenter les luttes, si chaque groupe organise sa propre mémoire, il est difficile de lui donner une forme. Bea, du collectif O.R.G.I.A, le formule ainsi :

« après 12 ou 13 années de travail, nous avons amoncelé un tas de choses. On a déjà besoin d'un musée (rires). Du coup la maison de Tatiana et Carmen, ce serait le centre d'O.R.G.I.A, parce qu'elles sont les plus organisées. Elles gardent, classifient. Bien sûr, créer dans des situations précaires est un problème : où laisser tes objets, où vont-ils être gardés, comment vont-ils perdurer. L'idée d'une archive en tant qu'ensemble est très importante⁵⁶³ ».

En effet, l'archive fait sens et il est matériellement difficile de lui donner la forme voulue. Agencer le matériel d'archive est un travail d'articulation du savoir qui complète la production artistique ou militante. C'est un travail à part entière et la précarité de telles entreprises se fait alors sentir.

Les institutions de leur côté ont les moyens et les espaces nécessaires pour articuler un travail d'archive. La mise en mémoire des luttes des minorités en est cependant quasi absente. En Espagne, il faut souligner l'effort du musée national Reina Sofía à Madrid, qui possède une salle permanente consacrée au féminisme. Y figurent Martha Rosler et Esther Ferrer en tant que grands noms de l'art féministe. On y trouve aussi des affiches du collectif Hackney Flashers, mouvement agit-prop socialiste-féministe actif dans les années 1970 en Angleterre. Sont également exposées, dans une autre salle intitulée « "*Ley de peligrosidad social*", *espacio público y travestismo en la España de finales de los años 70* »⁵⁶⁴, les affiches réalisées par Joaquin de Molina pour le FHAR (dans sa version espagnole, Frente Homosexual de Acción Revolucionaria) et les planches de bande dessinée de Nazario, auteur graphique représentant très explicitement les sexualités gays, également dans les années 1970. Ces efforts de la part d'un grand musée sont liés aux collaborations du musée avec Paul B. Preciado. Son programme d'études *Somateca. Producción biopolítica, feminismos, prácticas queer*⁵⁶⁵ est connecté à des activités comme *La internacional cuir*.

⁵⁶² Collectif XXY, *Collectif XXY* [site internet], 2012 [consulté le 15/02/2017], URL : <http://collectifxyy.fr/collectif-xyy.html>.

⁵⁶³ Entretien réalisé avec Beatriz Higón du collectif O.R.G.I.A, à Valence (Espagne), le 17 janvier 2016. Volume II, annexe VIII. Créé en 2001 et basé à Valence, ce collectif est une plateforme artistique dont les recherches portent sur le genre, le sexe et la sexualité depuis un positionnement féministe et queer.

⁵⁶⁴ Traduction : « "loi sur le danger social", espace public et travestissement dans l'Espagne des années 70 ».

⁵⁶⁵ « Somathèque. Production biopolitique, féminismes, pratiques queers ». Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, « *Somateca. Producción biopolítica, feminismos, prácticas queer* » [page internet, 2013, consultée le 15/02/2017], Museo Reina Sofía [site internet, 2004], URL : <http://www.museoreinasofia.es/pedagogias/centro-de-estudios/somateca-produccion-biopolitica-feminismos-practicas-queer-trans>.

*Transfeminismo, micropolíticas sexuales y vídeo-guerrilla*⁵⁶⁶ (du 15 au 19 novembre 2011, Museo Reina Sofía. Commissaire : Paul B. Preciado). *La Internacional cuir* présente un cycle de vidéos et performances, pour mener une réflexion sur les liens sexe-genre et la production de subjectivités, en prenant en compte les réappropriations et déplacements opérés par l'Amérique du Sud (le terme « queer » devient « cuir »), tout en s'inscrivant dans l'héritage militant des décennies 1980 - 1990 et notamment la lutte contre le Sida. Mais là où le bât blesse, c'est précisément dans l'institutionnalisation violente de ces œuvres et documents. Lucía Egaña Rojas l'évoque ainsi :

« il y a une relecture très classique ici en Espagne, que firent trois femmes, des professeurs, "déranger pour devenir, entre arts et politiques féministes et queers dans l'État espagnol". C'est un travail classique, de plus elles firent un très bon travail de recherche. Mais elles reviennent sur des artistes comme Esther Ferrer et d'autres, mais qui sont artistes en réalité⁵⁶⁷ ».

En disant cela, Lucía Egaña Rojas pointait du doigt le fait que si le Reina Sofía s'intéresse aux politiques queers, ce n'est qu'au travers d'artistes reconnues, comme Esther Ferrer. Que des artistes avec un discours politique entrent au musée, d'accord. Mais cela fait partie de ce que l'histoire a déjà entériné. L'article auquel Lucía Egaña Rojas fait référence est écrit en 2005. Il entend en effet faire le lien entre le premier féminisme espagnol, celui d'Esther Ferrer, avec l'émergence des politiques queers ou d'artistes comme Cabello/Carceller et donner quelques exemples contemporains plus axés sur les revendications trans*. Cependant, c'est aux artistes déjà muséalisées que la part belle est faite.

Dans cet entretien, Lucía Egaña Rojas évoque également un documentaire : *20 retratos de activistas queer de la Radical gai, LSD y RQTR en el Madrid de los noventa*⁵⁶⁸. Ce documentaire est produit par le musée Reina Sofía et réalisé par Andrés Senra, avec la collaboration de Sejo Carrascosa, Lucas Platero et Fefa Vila, à l'occasion du séminaire « ¿Archivo queer ?⁵⁶⁹ », organisé par le Reina Sofía. Andrés Senra est un artiste multidisciplinaire qui travaille sur les questions des identités de genre et leurs politisations. Il gagne le prix de la création artistique de la ville de Madrid en 2008 et fait donc partie de ces artistes qui évoluent dans les cercles du monde

⁵⁶⁶ « L'internationale cuir. Transféminisme, micropolíticas sexuales et vidéoguerrilla ». Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, « *La internacional cuir. Transfeminismo, micropolíticas sexuales y vídeo-guerrilla* » [page internet, 2011, consultée le 15/02/2017], *Museo Reina Sofía* [site internet, 2004], URL : <http://www.museoreinasofia.es/actividades/internacional-cuir-transfeminismo-micropolíticas-sexuales-video-guerrilla>.

⁵⁶⁷ Entretien réalisé avec Lucía Egaña Rojas, Barcelone, 14 janvier 2016. Volume II, annexe VII. L'article auquel elle fait référence est : Carmen Navarrete, María Ruido et Fefa Vila, « *Trastornos para devenir : entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español* », in Manuel Borja-Villel (dir.), *Desacuerdos/2 Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Barcelona, MACBA/Arteleku/UNIA, 2005, pp. 158-187.

⁵⁶⁸ « 20 portraits d'activistes queers de La Radical Gai, LSD et RQTR dans le Madrid des années 1990 ». Andrés Senra, *20 retratos de activistas queer de la Radical gai, LSD y RQTR en el Madrid de los noventa* [vidéo en ligne], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Youtube, 02:08:49, 2015 [mise en ligne 15/04/2015, consultée le 15/02/2017], URL : <https://www.youtube.com/watch?v=z-JrvnRwL44&feature=youtu.be>.

⁵⁶⁹ « Archives queers ? ». Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, « *Archivo queer ?* » [page internet - séminaire de recherche du Musée Reina Sofía, le 17 janvier 2015. Mise en ligne 2015, consultée le 15/02/2017], *Museo Reina Sofía* [site internet, 2004], URL : <http://www.museoreinasofia.es/actividades/archivo-queer>. Parmi les intervenant·e·s figuraient : Lucas Platero, Fefa Vila Núñez, Sejo Carrascosa, Andrés Senra. Ces personnes sont activistes autant que chercheuses.

artistique, ce qui n'empêche pas chez lui un engagement politique. Sejo Carrascosa et Lucas Platero faisaient partie de RQTR (Erre Que Te Erre), l'association LGBTQ de l'université Complutense de Madrid créée en 1994. Fefa Vila a fait partie du groupe lesbien LSD et du GTQ, toujours à Madrid. Ainsi le documentaire et les personnes qui le réalisent cristallisent les tensions entre une institutionnalisation de savoirs alternatifs et la nécessité de mémoire liée à cette construction de contre-savoirs. La journée « archive queer ? » était constituée d'une présentation des enjeux liés à l'idée d'une archive queer, suivie d'une projection du documentaire, c'est-à-dire la restitution du travail de recherche effectué. Le séminaire partait d'une interrogation sur ce qu'est une archive et entendait questionner :

« la structure de l'archive et son insertion dans l'institution muséale⁵⁷⁰ ».

Les problématiques sont bien centrées : qu'est-ce qui « fait » archive, comment définir un document au-delà d'un objet matériel et quelle est sa place au sein d'une institution comme le Reina Sofía. Ce musée national n'intègre que ce qui est déjà muséifié ou muséifie ce qui y rentre. À l'image d'une pissotière duchampienne devenant de l'art selon son contexte, le déplacement (par exemple) d'une affiche de la rue vers le musée ôte à celle-ci le contexte qui la caractérise, sans restituer les processus complexes qui ont amené à ce que cette image apparaisse dans la rue. Le musée, en tant qu'institution, peine à déconstruire les rapports de pouvoir qui le traversent. Le dispositif du *white cube* ramène l'art à sa dimension universalisante. Le parcours des collections sur la thématique du féminisme que propose le musée est très court et se concentre sur les productions féminines. Le machisme de Picasso, en revanche, n'est absolument pas analysé sous l'angle du féminisme, pas plus que n'est analysée la violence de genre au travers de l'histoire des arts. Le feuillet permettant au visiteur une visite thématique « féministe » se contente de faire un bref parcours de figures féminines au travers des avant-gardes. Cela témoigne de la difficulté des musées à penser les rapports de pouvoir qui traversent leurs archives et collections. Intégrer l'institution muséale fait courir le risque de se faire assimiler par une culture dominante. Dans ce même documentaire d'Andrés Senra, une des militantes du collectif LSD fait ainsi remarquer à propos des archives du collectif LSD que :

« je ne comprends pas pourquoi ça se retrouve dans un musée [...]. Je crois qu'il devrait y avoir un lieu pour le conserver, mais comme aucun lieu ne le garde, ça me paraît bien que le musée le fasse⁵⁷¹ ».

Bien sûr, on trouve quelques contre-exemples de cette critique de l'institution, comme l'acquisition des archives des LSD et La Radical Gai par le musée Reina Sofía. Tout comme on pourra prendre exemple, toujours au niveau institutionnel, du Leslie Lohman Museum of Gay and Lesbian Art à New York. Mais le militantisme queer doit-il être un objet assimilable, aisément exposable, comme un produit fini, dans une logique relevant non pas du fétiche mais du

⁵⁷⁰ *La estructura del archivo y su disposición en la institución museística. Ibid.*

⁵⁷¹ *No entiendo porque está eso en el museo [...] Creo que eso debería estar recogido en algún sitio pero ya que no se recogen en ningún sitio me parece bien que el museo lo recoga.* Andrés Senra, *20 retratos de activistas queer de la Radical gai, LSD y RQTR en el Madrid de los noventa*, op. cit., 25:30.

mausolée⁵⁷² ? Rappelons que les artistes queer vont à l'encontre de cet assimilationnisme muséal, assimilationnisme notamment relevé par Douglas Crimp :

« L'histoire du musée est l'histoire des diverses tentatives pour effacer l'hétérogénéité du musée, pour le réduire à un système homogène⁵⁷³. »

Au-delà d'archives figurant dans les musées, comment penser une archive queer ? La question de la mémoire évoque la trace, la disparition, rendant d'autant plus compliqué le travail d'archivage lorsque les objets à conserver sont, précisément, immatériels comme pour la performance :

« Comment envisager d'élaborer un discours historique sur des pratiques dont la connaissance s'organise à partir de traces ? La question se trouve ainsi au cœur de la réflexion de l'historien(ne) de l'art de la performance⁵⁷⁴. »

Les interrogations sur la conservation de la performance artistique permettent d'amorcer une réflexion sur les performances militantes, qui font partie intégrante de la mémoire queer. Que faire perdurer et comment, pour des actions souvent éphémères ?

Kap ou pas Kap • Les archives de la performance et le positionnement d'Allan Kaprow

L'ouvrage *La performance entre archives et pratiques contemporaines*⁵⁷⁵ étudie la conservation de la performance artistique et les apports théoriques et pratiques du féminisme à la performance artistique. Comme l'explique Anne Tronche dans la préface de l'ouvrage, l'art corporel et la performance furent une émancipation et une rupture par rapport au système de l'art et ses valeurs. La performance était l'avènement de l'éphémère, se définissant comme une action donnée en un temps et un lieu donné. La performance est une œuvre fugitive ne laissant que quelques traces s'effaçant derrière elle. La performance se définit alors par sa condition d'ici et maintenant, par l'expérience vécue en direct. À tel point que les traces, restitutions et témoignages, posent la question de leur fidélité à l'évènement. Ce sont d'ailleurs des problématiques partagées avec tous les documents d'archives. Ainsi :

« pour Allan Kaprow, théoricien de la performance, l'évènement est toujours perdu⁵⁷⁶ ».

⁵⁷² La comparaison évoque ici l'article de Pierre Olivier Rollin sur l'évolution de la fonction muséale, « *The return of the temple of culture : from museum to mausoleum* », in Lieven de Cauter, *Art and Activism in the Age of Globalisation, Reflect #8*, op. cit., pp. 74-82. Il y défend la thèse que la ressemblance entre musée et mausolée va bien au-delà d'une seule racine étymologique commune.

⁵⁷³ *The history of the museum is a history of the various attempts to deny the heterogeneity of the museum, to reduce it to a homogeneous system. In ibid.*, p. 76 et in Douglas Crimp, *On the museum's ruins*, Cambridge, MIT press, 1967, p. 175.

⁵⁷⁴ Janig Bégoc et al., *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, op. cit., p. 14.

⁵⁷⁵ *Ibid.* Sous la direction de Janig Bégoc, Nathalie Boulouch et Elvan Zabunyan, avec une préface d'Anne Tronche, notons que l'ouvrage est marqué par des analyses féministes de la performance. Elvan Zabunyan est une historienne de l'art spécialisée dans les études de genre et la critique décoloniale. Publié aux presses universitaires de Rennes en 2010, il fait suite à une journée d'étude organisée par Boulouch et Zabunyan le 10 novembre 2005 à l'université Rennes 2, dans le cadre des activités du groupe « Histoire et critique des arts ». Ce travail scientifique a été mené en collaboration avec les archives de la critique d'art, centre créé en 1989 rassemblant une mémoire de la critique d'art.

⁵⁷⁶ Anne Tronche, in *ibid.*, p. 10.

Il s'agit là d'une conception de la performance largement battue en brèche par les performances des féministes qui pensent majoritairement le processus d'enregistrement et la transmission de cette performance simultanément à la réalisation de l'évènement. On peut parler d'une dialectique de l'enregistrement, qui repense les stratégies de production de l'archive. L'archive devient une construction au présent de la mémoire. Les théories sur la performance découlent encore largement des théories d'Allan Kaprow et restent liées à la notion de performance pollockienne, où le geste est viril et éjaculatoire. Les pratiques féministes de la performance en permettent une relecture et c'est par cette relecture que se saisiront au mieux les particularités de cette performance féministe.

*L'art et la vie confondus*⁵⁷⁷ est en lien avec les nombreuses conférences d'Allan Kaprow, qui vont de pair avec ses performances aux États-Unis. Les conférences ont contribué à sa notoriété dans le domaine de la performance. Allan Kaprow est connu des artistes au-delà des États-Unis, on sait notamment qu'il correspond avec Pierre Restany⁵⁷⁸. Pierre Restany est le grand critique d'art français d'après-guerre et le théoricien du Nouveau Réalisme, ce mouvement français où de nombreux happenings voient le jour, notamment ceux d'Yves Klein.

L'analyse des happenings que fait Kaprow est héritière de la tradition de l'histoire des arts. Un texte entier est consacré à la figure de « L'artiste en homme universel ». Un autre texte, « Docteur MD » est dédié à la figure de Marcel Duchamp. De façon plus générale, tous les textes de *L'art et la vie confondus* évoquent de grandes figures masculinistes de l'art contemporain : George Brecht, Wolf Wostell, John Cage, Frank Stella, William Burroughs, Robert Rauschenberg, Jean-Luc Godard, Denis Oppenheim, Ben Vautier, Joseph Kosuth, Andy Warhol, sont quelques-uns des noms cités dans le texte « L'éducation de l'un-artiste 1 » où Kaprow s'intéresse à l'approche des limites de l'art par les artistes contemporains. Ainsi, Kaprow continue de construire une histoire des arts qui repose sur quelques grandes figures désunies entre elles. De tous ces noms, Kaprow en parle comme de :

« ce groupe d'artistes, dont certains ne se connaissent pas entre eux, ou s'ils se connaissent ne s'aiment pas⁵⁷⁹ ».

Autrement dit, nous avons là tout sauf un groupe. Par ailleurs, les préoccupations de Kaprow restent très internes au monde de l'art, comme closes sur elles-mêmes : limites de l'art, statut de

⁵⁷⁷ *L'art et la vie confondus* est un ensemble de textes d'Allan Kaprow, textes réunis par Jeff Kelley et publiés en 1993 par l'université de Californie sous le titre original de *Essays on the Blurring of Art and Life* (Berkeley, University of California Press, 1993), puis traduit par Jacques Donguy et publiés aux éditions du centre Pompidou en 1996. Il ne s'agit donc pas d'un essai, mais de plusieurs textes sur les performances, articulés postérieurement à leur écriture. La logique évolutive vers une confusion de l'art et la vie est donc, en partie, une interprétation de Jeff Kelley. Ce point est important à souligner, car les divers textes du recueil possèdent une logique interne, qui ne se concentre pas uniquement sur la confusion art/vie. Ce sont ces textes qui dans un premier temps nous importent pour comprendre le versant féministe de la performance.

⁵⁷⁸ Cf. au sujet des performances, conférences et correspondances avec Restany l'article de Pierre Saurisse : Pierre Saurisse, « Allan Kaprow en 1964 : la mue du Happening » [article en ligne, extrait du n° 30. Mise en ligne 03/02/2012, consulté le 24/02/2017], *Critique d'art* [revue en ligne, 2012], URL : <http://critiquedart.revues.org/1161>.

⁵⁷⁹ Allan Kaprow, *L'art et la vie confondus*, op. cit., p. 130.

l'artiste, revendiquer une nouvelle modernité artistique, rôle des galeries et du marché de l'art. Lorsqu'il est question de confondre l'art et la vie, il est question de banalité et de quotidienneté. D'une attention portée à un geste anodin, comme celui de serrer la main ou de mettre la table. Autrement dit, il s'agit d'envisager la vie comme quelque chose d'absolument banal et sans importance, comme un ensemble de petites choses. C'est dans l'attention portée à ces détails que naît le happening de tous les jours, dans les actions de monsieur Tout-le-Monde :

« Considérez certaines conduites banales – se serrer la main, manger, dire au revoir – comme des ready-mades. Leur seule caractéristique étrange serait l'attention qu'on leur porte⁵⁸⁰. »

Allan Kaprow complète un peu plus loin :

« des performances de ce genre génèrent une conscience de soi curieuse⁵⁸¹. »

Autrement dit, c'est la conscience de soi qui fait tout. La performance a bien à voir avec le sujet, avec sa conscience. Chez Kaprow ce sujet est décontextualisé, un agent neutre : ni genre, ni condition sociale, ni environnement, ni paysage culturel. Cet agent neutre par défaut est évidemment l'homme blanc de classe moyenne, catégorie à laquelle appartient Kaprow⁵⁸².

C'est aussi en raison de cette prédominance de la conscience que, selon Kaprow, l'évènement est toujours perdu et ne peut être réitéré, car seule compte l'expérience directe et hasardeuse entre l'artiste et la personne spectatrice. Ainsi le happening est :

« composé de sorte qu'une primauté est accordée à l'imprévu, un happening ne peut pas être reproduit [...] Les matériaux physiques utilisés pour créer l'environnement des happenings sont de la sorte le plus périssables⁵⁸³. »

Mais ces propos peuvent être renversés. C'est parce que Kaprow accorde une primauté à l'expérience vécue en direct qu'il n'y a pas de souvenirs sinon périssables de ses happenings. Kaprow critique justement « les pressions pour réaliser des photographies documentaires et des objets sur le thème de la performance⁵⁸⁴ ». Des pressions notamment exercées par les marchands d'art, qui payent pour un objet, mais ne payeront pas de cachet comme pour une pièce de théâtre.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 223.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 225.

⁵⁸² Nous devons ici nuancer ces propos. Les processus d'écriture de l'histoire, sélectifs et partiels, ont associé Allan Kaprow à des artistes dépolitisés, universalistes et masculinistes. Les écrits choisis dans *L'art et la vie confondus* sont représentatifs de cela. Cependant, au cours de ses années sur la côte ouest des États-Unis, Allan Kaprow développe aussi des réflexions sur la figure de l'artiste et ses mythes, sur la politique et sur les mouvements sociaux qui lui sont contemporains (féminisme, LGBT, droits civiques). À ce sujet, voir la conférence de Géraldine Gourbe, « *Allan Kaprow, or a certain angry feminism ?* », 24/05/2014. Dans le cadre de l'exposition *Allan Kaprow, autres maneres*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelone, du 6 mars au 30 mai 2014 (conférence consultable en ligne : Fundació Tàpies, *Géraldine Gourbe : Allan Kaprow or a certain angry feminism ? | Allan Kaprow. Other Ways: Seminar* [vidéo en ligne], YouTube, 77:21, 28/05/2014 [consultée le 01/12/2017], URL : <https://www.youtube.com/watch?v=srCc9jINJ9U>). Notre présente analyse se concentre donc sur l'héritage des théories d'Allan Kaprow, telles que transmises par l'histoire des arts. Cet héritage reste utile pour analyser les réactions des féministes puis des queers à la branche conceptuelle et minimaliste de la performance. L'analyse du lien art/vie reste également pertinente pour comprendre l'imbrication des pratiques artistiques et du quotidien chez les militant-es de la scène queer contemporaine.

⁵⁸³ *Ibid.*, pp. 51-52.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 214.

Kaprow conçoit l'évènement uniquement dans l'éphémère et le hasard, sans autre mémoire possible que celle que les participant·es emporteront avec ell·eux. Il existe pourtant des photographies documentant les performances d'Allan Kaprow. Sophie Delpoux, dans « Deuil de l'évènement/avènement de l'image⁵⁸⁵ », analyse la façon dont en prenant la pose pour documenter ses performances, notamment celle intitulée *Transfer* (1968, Middletown, États-Unis) et en héroïsant les poses en question, Kaprow ironise en fait sur la valeur documentaire de l'image. Kaprow stylise les photographies de cette performance. Il semble alors que :

« en choisissant la pose, Kaprow met en évidence l'écart entre l'acte et sa représentation. [...] Ces gestes stéréotypés sont encore aplatis par le médium, voire vidés de leur sens jusqu'à la pantomime. Le happening, si l'on s'en tient à ces documents, a disparu⁵⁸⁶ ».

Kaprow finit par fondre ses performances dans la masse quotidienne, pour qu'il n'y ait plus que des participant·es, sans personnes spectatrices, sans témoignages.

En avance sur son temps • L'enregistrement des performances féministes et queers pour penser les archives au présent

C'est précisément sur la réfutation de ce constat, constat de la disparition de l'évènement et de l'impossibilité de sa restitution, que s'ouvre *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, dont « Deuil de l'évènement/avènement de l'image » est le premier article.

Sophie Delpoux reprend alors les thèses d'Amelia Jones, qui différencie témoin et historien : si l'expérience directe ne peut être reproduite à l'identique, il est en revanche tout à fait possible de comprendre une performance par le biais des documents ou objets qui en sont issus. De plus, un témoin n'a pas à avoir une place prépondérante dans l'analyse d'une performance, dans le sens où son témoignage est tout aussi subjectif qu'une photographie :

« Les connaissances acquises en participant à une situation de performance en direct ne sauraient être surestimées par rapport à la spécificité de connaissances qui se développent au contact des traces documentaires d'un tel évènement⁵⁸⁷. »

Autrement dit, parler d'un évènement auquel on a assisté n'équivaut pas à la vérité de cet évènement. Mais penser à un futur pour une performance, penser en amont les archives que laissera la performance et leurs particularités, permet de s'éloigner du hasard éphémère des happenings tels que les conçoit Kaprow. La conclusion de l'article permet d'ouvrir sur des pratiques bien différentes :

« Ainsi s'ouvre la perspective d'une histoire de la constitution de ces éléments par les artistes et de ces éléments eux-mêmes, une fois désolidarisés de l'acte avec lequel ils pouvaient jusqu'alors être confondus. Il faut l'admettre : ces documents n'ont rien d'accidentel ou de

⁵⁸⁵ Sophie Delpoux, in Janig Bégoc et al., *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, op. cit., pp. 27-33.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 27

⁵⁸⁷ Anne Tronche, in Janig Bégoc et al., *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, op. cit., p. 10.

fortuit, ils ne sont pas procès-verbaux ou minutes de procès, documents administratifs, ils sont la conséquence de la volonté des artistes, qui ont autorisé leur constitution, voire l'ont encouragé⁵⁸⁸. »

Ces propos permettent de faire le lien avec le statut de l'archive, ce document mort. En effet, les documents issus de performances cessent ici d'être uniquement des traces, perçues comme non inhérentes à l'œuvre. Au contraire, ces documents sont à la fois la trace et l'œuvre, son souvenir et son perpétuel présent. Ce sont des objets à la fois autonomes et liés à l'évènement qui les a fait naître, de telle sorte que l'archive acquière un double présent : celui du temps de la performance, où la photographie a été voulue et l'objet volontairement gardé et le présent de l'exposition de cette archive en tant qu'œuvre. L'exemple emblématique de ces œuvres-archives est celui de Gina Pane dont les constats d'actions sont, au-delà de leur valeur documentaire, « des objets visuels dotés d'une valeur autonome⁵⁸⁹ ». C'est là sans doute la première particularité des performances féministes et leur première divergence avec les happenings selon Kaprow. La volonté d'enregistrer, de documenter, de transmettre et de faire œuvre, caractérise un grand nombre de performances féministes dont il reste, bien plus que des traces ou archives, des documents pensés pour leur exposition. Il faut alors souligner que l'arrivée des féministes sur la scène artistique impliquait la volonté de transmettre un discours, la volonté de s'approprier une pratique artistique pour se constituer en tant que sujet actant. La démarche est donc radicalement différente de celle de Kaprow qui s'intéressait aux limites de l'art. Au contraire, pour les féministes, il s'agit par la performance et son enregistrement de devenir visible en tant que sujet actant – une démarche qui est encore valable pour les artistes féministes et queers aujourd'hui :

« Ce sont surtout les femmes artistes qui ont intégré, dès le milieu des années 1960, la photographie et la vidéo au sein de leurs pratiques corporelles. Au-delà de leur fonction d'enregistrement, les médiums photographiques et filmiques ont permis d'inscrire leurs œuvres dans une histoire de l'art dont elles avaient été jusque là largement exclues⁵⁹⁰. »

La mémoire de la performance est donc très importante. L'enjeu politique des performances féministes passe aussi par leur transmission, leur diffusion, avec l'aide des nouveaux médias. La performance, ou les documents qui en sont issus, sont à la fois œuvre et archive. La performance elle-même peut être reproduite, réactualisée au sein d'un répertoire d'œuvres performatives féministes. De plus, les performances féministes sont aujourd'hui :

« réactivées par le concept de performativité du genre⁵⁹¹. »

Par exemple, la performance *Public Cervix Announcement* d'Annie Sprinkle apparaît aujourd'hui comme une œuvre majeure du féminisme. Au-delà des photographies, elle a été reperformée de nombreuses fois. Annie Sprinkle a aujourd'hui confié à Sadie Lune le soin de la performer à sa

⁵⁸⁸ Sophie Delpoux, *in ibid.*, p. 32.

⁵⁸⁹ Anne Tronche, *in ibid.*, p. 10.

⁵⁹⁰ Janig Bégoc, *in ibid.*, p. 16.

⁵⁹¹ Géraldine Gourbe et Charlotte Prévot, *in ibid.*, p. 81.

place. Sadie Lune réitère cette œuvre aussi bien dans des musées que dans des festivals sous le titre *Cervical Show and Tell*. Cette œuvre emblématique du féminisme prosexé est aujourd'hui présentée dans des contextes post-porn et queer, comme le festival Explicit⁵⁹². On voit ainsi s'opérer des déplacements. Au moment des représentations, notamment celle de 1993 dont sont issues les photographies, on ne parlait pas de post-porn et le féminisme prosexé n'était ni la pornographie ni la théorie queer naissante. Aujourd'hui, l'œuvre fait partie des cultures queers et post-porn. La réception sera encore différente selon le lieu puisque, selon Lucía Egaña Rojas qui travaille précisément ces questions, le terme « post-porn » n'existe pas aux États-Unis, où Sprinkle est considérée comme appartenant au porno queer :

« On parle de post-porn, qui est un mot inventé par Annie Sprinkle aux États-Unis, à un moment où personne ne la connaît. Les queers des États-Unis ne la connaissent pas et à Barcelone elle est connue pour être celle qui a inventé le post-porn. Aux États-Unis personne ne parle de post-porn, la catégorie n'existe pas⁵⁹³. »

Le terme post-porn vient effectivement d'Annie Sprinkle et de son *Post porn moderniste Show*, où elle revient sur sa carrière et qu'elle performe de 1989 à 1996. C'est Sam Bourcier qui, dès 2001, analyse le travail d'Annie Sprinkle dans un chapitre sur le post-porn⁵⁹⁴, en lien avec le féminisme prosexé. C'est ensuite en 2003 que Sprinkle est invité au marathon post-porn (*maratón postporno*) organisé au MACBA. Sam Bourcier intervient également lors de cet événement organisé par Paul Preciado. Cet événement, composé de conférences et d'ateliers, rassemble toutes les personnes de la scène catalane qui vont ensuite se revendiquer du post-porn⁵⁹⁵ et créer à leur tour des performances.

Cette très brève généalogie permet de recontextualiser les propos de Lucia Egaña. Cela permet également de voir comment la transmission de la mémoire et des archives de la performance amène à la construction des savoirs. Les artistes construisent une dialectique de l'enregistrement en pensant l'enregistrement simultanément à la performance. L'idée d'une dialectique entre l'acte et son enregistrement est notamment développée par Rodrigo Alonso, spécialisé de l'art contemporain et des nouveaux médias. Il pense :

« une dialectique qui a pour pôles l'acte original et l'enregistrement final de celui-ci⁵⁹⁶. »

⁵⁹² Cf. Compagnie À contre poil du sens, *Explicit, festival d'expressions plurielles du sexuel* [site internet], 2015 [consulté le 25 février 2017], URL : <http://festival-explicit.fr/wpexplicit/porn-box/>.

⁵⁹³ Entretien réalisé avec Lucía Egaña Rojas, Barcelone, 14 janvier 2016. Volume II, annexe VII.

⁵⁹⁴ Sam Bourcier, « Post-porn », in *Queer Zones, politique des identités sexuelles et des savoirs*, op. cit., pp. 13-49.

⁵⁹⁵ La généalogie du post-porn, y compris avant Sprinkle, a donc été faite par Sam Bourcier dans *Queer Zones 1*. Un article synthétise cette généalogie et rappelle l'importance des ateliers dans l'éthique post-porn : Sam Bourcier, « *Bildungs-Post-Porn* : notes sur la provenance du post-porn, un des futurs du féminisme de la désobéissance sexuelle », *Rue Descartes*, n° 79, 2013, pp. 42-60. On peut également référencer, toujours sur la généalogie post-porn et plus particulièrement sur ses développements en Espagne : Rachele Borghi, « Post-porn », *Rue Descartes*, n° 79, 2013, pp. 29-41.

⁵⁹⁶ *Una dialéctica que tiene por polos el acto original y al registro final del mismo*. Rodrigo Alonso, « *Performance, fotografía y video: la dialéctica entre el acto y el registro* » op. cit., URL : http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/dialectica.php.

Rodrigo Alonso prend en exemple ORLAN et ses opérations chirurgicales, ou les actions sur la nature d'Ana Mendieta. Pour ces artistes (et bien d'autres), la performance compte tout autant que son enregistrement. Cet enregistrement, parce qu'il est un enregistrement du réel, possède un statut de vérité. Ce statut est accordé aux procédés d'enregistrements que sont la vidéo et la photographie. Vidéo et photographie sont considérées comme des moyens de reproduction exacte du réel. Il ne s'agit plus de la vision du peintre interprétant ce qu'il voit, mais d'un procédé mécanique. C'est pour cela qu'on leur associe un statut de vérité et d'objectivité. L'utilisation d'images photographiques et de vidéos par les journalistes, par les historien·nes, ou par les enquêteur·ices (qui sont donc des personnes chargées de transmettre la vérité), contribue à notre confiance dans ces images. Pourtant, l'enregistrement correspond à la sélection d'un moment du réel. Il en est un fragment, forcément partiel, qui correspond à la volonté du·de la photographe de sélectionner un moment, de retenir une image en particulier d'un évènement. Il existe donc un décalage entre la réalité et la vérité d'une image.

Les artistes savent jouer avec ce décalage et utilisent ce statut de vérité pour faire passer leur message. Pour la performance, l'enregistrement du réel et la création artistique ne font alors qu'un. En choisissant et en calculant l'enregistrement d'une performance, les artistes prévoient ce qu'il en restera, ce qui sera considéré comme un document réel et vrai qui perdurera après l'évènement, ce qui sera donc considéré comme une archive. Pour ces performances, le plan de l'archive et le plan de la création se mêlent. Les artistes féministes ont elles-mêmes documenté leurs performances, pour créer des archives et ces archives sont une création. Cela permet d'envisager :

« la performance en tant que fait artistique et sa documentation comprise comme la prolongation de la proposition originale⁵⁹⁷ ».

L'archive de la performance prend une importance parfois plus grande que la performance elle-même. La question du présent de l'archive, comme document vivant, se pose. C'est le cas pour les photographies et réitérations du *Public Cervix Announcement*. L'enjeu de la visibilité est toujours présent, il s'agit de visibiliser des actions, une identité, une capacité d'agir énoncée depuis le féminisme. Poursuivant ces réflexions sur l'archive de la performance, le militantisme queer questionne plus encore l'archive et la constitution d'une mémoire.

b) Souvenirs, souvenirs • Archives queers et pratiques queers de l'archive

De sources sûres • Méthodologie pour une pratique queer de l'archive

Classer, conserver ou répertorier sont des actions liées à l'ordonnance des documents d'archives. La classification des objets et des documents fait partie des processus d'historisation. L'archivage participe aux processus de patrimonialisation, jugeant de la légitimité de tel ou tel document à être archivé. Les luttes des minorités possèdent elles aussi leur mémoire. Leurs

⁵⁹⁷ *La performance como hecho artístico y su documentación entendida como prolongación de la propuesta original. Ibid.*

archives sont le plus souvent écartées des institutions. Néanmoins, ces archives participent à la construction d'une mémoire de l'identité, une mémoire queer par exemple.

L'histoire est sélective et tout ne passe pas à la postérité. Il appartient aux minorités de prendre en main leurs propres archives et de résister aux récits d'une histoire officielle blanche et hétéronormative. Cette résistance passe par la construction de contre-savoirs qui peuvent se constituer en contre-archives. Cependant, archiver les documents issus du militantisme queer ne suffirait pas à construire une archive queer. Reprendre les mêmes outils de mise en mémoire ne permettrait pas de « queeriser » les savoirs. Il semble plus intéressant, compte tenu du fait que le positionnement queer reste un principe d'opposition et de résistance, de penser un système queer de l'archivage, des archives non pas seulement du militantisme queer, mais queers dans leur méthode.

On retrouve l'idée d'une méthodologie queer chez Jack Halberstam, qui dès l'introduction de *Female Masculinity* présente la façon dont il a élaboré ses recherches⁵⁹⁸. Jack Halberstam explique s'être basé sur des sources de nature différentes et propose cette méthode comme assise d'une méthodologie queer. Une archive queer mettrait donc en avant une pluralité des approches qui peuvent être historiques, sociologiques ou orales par exemple. On peut cependant penser que ce postulat n'est pas suffisant pour qualifier à lui seul une méthodologie queer, pour s'opposer et résister aux grands récits historiques. Diego Genderhacker, dans une démarche à la fois militante et universitaire, donne un exemple d'archive queer. Il participe à la publication *Transfeminismos : Epistemes, fricciones y flujos* par une « T-imeline⁵⁹⁹ », une ligne du temps transféministe. Si l'expression de « ligne chronologique » est soigneusement évitée, il s'agit tout de même là d'un agencement chronologique. Y sont recensées, de 1985 à 2013 (date de publication de l'ouvrage), des références provenant de différents domaines : événements historiques, séminaires et journées d'études, création de collectifs, publications universitaires et militantes, films et documentaires, expositions. C'est donc une ligne du temps qui recense divers documents d'archives de façon à retracer l'histoire du mouvement transféministe en Espagne. Diego Genderhacker propose une archéologie du savoir transféministe. Comme le fait remarquer Lucía Egaña Rojas :

« L'*Archivo-T* de Diego [Genderhacker] est une archive non pas de matériel, mais de références⁶⁰⁰ ».

En effet, il ne s'agit pas d'une simple chronologie, mais d'un fonds d'archives résultant d'un travail de recherche, de classement et d'articulation d'un savoir. À défaut d'avoir un fonds matériel, c'est un fonds dématérialisé qui est constitué, composé de liens hypertextes, d'images et de renvois vers des sites internet. L'*Archivo-T* est :

« une contre-archive transféministe. L'*Archivo-T* est un projet théorico-artistique qui a pour objectifs : de déconstruire l'affirmation selon laquelle la masculinité n'est pas performative,

⁵⁹⁸ Cf. I/4/b). Jack Halberstam, *Female Masculinity*, op. cit., pp. 9-10.

⁵⁹⁹ Diego Genderhacker, in Miriam Solá et Elena Urko, *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos*, op. cit. p. 337.

⁶⁰⁰ Entretien réalisé avec Lucía Egaña Rojas, Barcelone, 14 janvier 2016. Volume II, annexe VII.

impératif culturel qui maintient la masculinité comme étant le privilège unique des hommes, et de résister aux stratégies de normalisation et construction de la masculinité au travers de la performance (drag king) ou de son propre corps (transgenre). De faire circuler et de projeter une archive contre-historiographique (contre/archive) en ligne qui prenne en compte des pratiques artistiques et des discours autour de la visibilité des identités sexuelles minoritaires et la performance de la masculinité en Espagne depuis la transition jusqu'à l'actualité. De reconnaître la contre/archive comme un outil stratégique d'hypervisibilisation de "l'autre" discours artistico-historiographique⁶⁰¹ ».

L'*Archivo-T* est d'abord un projet personnel devenu ensuite projet doctoral. Ce travail d'archive se retrouve sur internet, sur un site web faisant partie de son doctorat. *Archivo-T.net*⁶⁰², le site en question, rassemble des documents numérisés, des documents numériques, des liens web. Ce site est complété par une autre page web qui propose une version interactive de cette ligne du temps, cette T-imeline⁶⁰³. Il y est possible d'entrer son propre critère de recherche pour faire apparaître tout ce qui y est lié. En plus d'une présentation linéaire et thématique, un renvoi est possible pour chaque document vers une notice explicative. Différents domaines (artistique, universitaire, militant) sont juxtaposés. Le projet est né du vide historique concernant les identités sexuelles minoritaires. Il entrecroise le féminisme, l'art et l'histoire du militantisme queer. La recherche peut ainsi s'effectuer chronologiquement ou thématiquement.

Diego Genderhacker va ainsi plus loin que ce que propose Jack Halberstam, puisqu'au-delà de la pluralité des sources, il s'agit de donner une forme permettant de résister aux archives traditionnelles et à leur système de recherche. L'*Archivo-T* est très ludique et beaucoup plus immédiat qu'un ouvrage historique critique. Cette archive reprend, pour en faire un outil de résistance, l'idée de constellation⁶⁰⁴. La multiplication des référencements concrétise cette idée de constellation : la possibilité de rentrer plusieurs mots clés de recherche permet d'établir de nouvelles connexions entre les savoirs. Les nombreux renvois hypertextes à l'intérieur du site web et à l'extérieur de celui-ci⁶⁰⁵ accentuent cette idée de constellation. Nous pouvons insister sur

⁶⁰¹ *Contra-archivo Transfeminista. ARCHIVO T es un proyecto teórico/artístico que tiene como objetivos: deconstruir la afirmación de que la masculinidad no es performativa, imperativo cultural que mantiene la masculinidad como un privilegio único de los hombres, y resistir a las estrategias de normalización y construcción de la masculinidad, a través de la performance (drag king) o el propio cuerpo (transgénero). Transitando y proyectando un archivo contra-historiográfico (contra/archive) online que tenga en cuenta las prácticas artísticas y discursos en torno a la visibilidad de las identidades sexuales minoritarias y la performance de la masculinidad en España desde la Transición hasta la actualidad. Reconociendo el contra/archive como una herramienta estratégica de hipervisibilización de "el otro" discurso artístico-historiográfico.* Diego Genderhacker, *Archivo-T* [Site internet], 2013 [consulté le 15 février 2017], URL : <http://www.tiki-toki.com/timeline/entry/3049/Archivo-T>.

⁶⁰² Diego Genderhacker, *Genderhacker.net* [site internet], 2009 [consulté le 08/03/2017], URL : <http://genderhacker.net>.

⁶⁰³ Diego Genderhacker, *Archivo-T* [Site internet], 2013 [consulté le 15 février 2017], URL : <http://www.tiki-toki.com/timeline/entry/3049/Archivo-T>

⁶⁰⁴ Lors des conversations, Diego Genderhacker utilisait le terme de constellation que l'on retrouve sur son compte Vimeo : Diego Genderhacker, *Genderhacker presenta Archivo T / F.A.C. Feminismos* [vidéo en ligne], Vimeo, 2:50', 20/11/2013 [consultée le 15/02/2017], URL : <https://vimeo.com/79885713>.

⁶⁰⁵ On compte par exemple des liens hypertextes vers les pages du site web du Reina Sofía concernant le séminaire « Archive queer ? », vers le documentaire d'Andrès Senra, *20 retratos de activistas queer de la Radical gai, LSD y RQTR en el Madrid de los noventa*, op. cit. Plusieurs liens vers des archives web sont recensés pour chaque document référencé.

l'importance de la diversité des sources : du fanzine fait-maison aux journées nationales les plus officielles, d'expositions très muséales aux petites productions cinématographiques, les différents niveaux culturels se mêlent sans hiérarchie. De nombreux autoréférences, des redirections depuis la T-imeline vers les différents sites créés par Diego Genderhacker, matérialisent cette articulation particulière du savoir. Selon ses propres mots :

« une archive queer, pour moi, est une base de données complexe. C'est très difficile d'archiver, je le comprends totalement. La structure d'indexation ou d'organisation peut t'être utile, suivant comment fonctionnent les machines et comment fonctionne ta propre tête. Mais c'est comme jouer avec ces catégories. Par exemple tu dis : 1995 est une catégorie. Puis tu dis que la télévision est aussi une catégorie. Du coup le "plus" pour moi a été de transversaliser cette recherche, en réalisant une indexation avec de nombreux mots. Un concept qui aide est celui de collection intelligente. Bon, il faut assumer que ce soit subjectif, ces mots clefs. Mais du coup, on peut chercher "rouge – 1995 – marin" et il va peut-être en ressortir quelque chose. Tu peux choisir une localisation qui mêlerait le temps et le contenu avec la provenance et je ne sais quoi encore. Une archive queer pour moi, ce serait rompre un peu l'archéologie et la hiérarchie qui forment la connaissance et l'information. Tout ça aussi ce sont des conventions et c'est une tentative pour les rompre⁶⁰⁶ ».

L'image de constellation reflète bien le fonctionnement en toile d'internet. La T-imeline questionne les hiérarchisations et les catégories, telles que la linéarité et la chronologie. En revanche, elle ne peut les abolir. La non-hiérarchisation des sources et une correspondance entre les savoirs rendue possible par internet semblent en tout cas caractéristiques d'une pratique queer de l'archive. Ces connexions permettent des agencements subversifs du savoir. Internet est d'une importance majeure pour ce nouveau rapport au savoir. Internet apparaît comme un nouvel outil des luttes contemporaines, ce qui n'est pas sans conséquence sur la production et la conservation des archives : internet dématérialise le support, les documents d'archives deviennent des photographies numériques en ligne, des articles de revue électronique, des mails, des blogs. Internet est à la fois l'objet, le support et le vecteur du document d'archives. Par exemple, une photographie numérique en ligne est un objet immatériel dont internet est à la fois le support qui permet d'afficher l'image, le lieu de conservation et le lieu de diffusion de cette image. Internet diffuse autant qu'il garde en mémoire, sans qu'il y ait d'objet physique. Les pixels d'un écran sont la traduction d'un objet immatériel. Les techniques de conservation hésitent entre préserver les appareils permettant de décrypter l'information numérique (on gardera tel ordinateur et tel logiciel pour lire tel fichier) ou la transcription continue des documents au rythme de l'obsolescence des machines (une disquette deviendra cédérom, deviendra clef USB). Ces questions se sont très vite posées avec l'art vidéo. La tâche devient plus compliquée lorsqu'internet devient le seul endroit de diffusion des documents. Nous pouvons penser notamment aux articles de revues en ligne et autres webzines ne possédant pas de version papier. Il faut également prendre en compte le fait qu'internet commence à montrer ses limites. Les hardwares, les machines technologiques qui restent quant à elles bien physiques, éprouvent des

⁶⁰⁶ Entretien avec Diego Genderhacker, Barcelone, 13 janvier 2016. Volume II, annexe V.

difficultés à stocker le nombre croissant des données sur le web. Souley Hassane, à propos de l'archivage d'internet, parle du défi du « webarchiving⁶⁰⁷ » pour les techniciens de stockage, du changement sur les sciences humaines qu'implique la démocratisation d'internet et de la nécessité d'inventer de nouveaux procédés de recherche. Il évoque :

« la conception d'outils de recherche qui vont au-delà d'une recherche thématique et bibliographique⁶⁰⁸ ».

Il propose des cartes, des graphes, des historiques et des logiciels pour archiver le corpus constitué par les sources en ligne. Selon lui :

« textes, images, sons, tags de toutes sortes peuvent être suivis dans leurs transformations successives, ce qui permettra de faire la genèse de plusieurs types de documents⁶⁰⁹ ».

De nouveau, ce sont les mêmes questions : que garder, comment garder ? Philippe Rygiel souligne alors de son côté la volatilité des données et les difficultés à archiver internet⁶¹⁰. Il évoque des projets comme *Internet Archive: Wayback Machine*⁶¹¹, un organisme à but non lucratif qui prend des instantanés très réguliers du web. Ces instantanés constituent les archives d'internet. Il est possible de revenir à une page de site web deux jours, six mois, 10 ans en arrière, y compris sur un site web disparu. Sans contester l'importance d'une telle entreprise, on peut cependant remarquer que Philippe Rygiel s'en remet uniquement à cette structure.

Ces enjeux sont liés à la question des archives queers, car internet est devenu capital pour la transmission des savoirs minoritaires et la mémoire des luttes. Les savoirs queers circulent énormément sur internet. C'est un lieu de mémoire. Ainsi certains collectifs qui ne sont plus en activité gardent leur site en ligne de façon à laisser une trace de leurs actions. C'est notamment le cas des collectifs Djendeur Terroristas et UrbanPorn. Cette question de l'archive est une des préoccupations des militant·es queers. Diego Genderhacker parle de l'importance de se responsabiliser face à l'histoire et de créer ses propres archives. Il est important que chaque groupe constitue ses microarchives par lui-même. C'est aux militant·es de créer leurs archives, dès à présent et indépendamment des institutions. Cela peut par exemple se faire en consignnant les documents sur des espaces de stockage internet ou en créant des sauvegardes externes, comme le fait FièrEs et comme le font de nombreuses associations possédant un espace de stockage ou un intranet sur leur site web. Le cas du collectif lesbien LSD est ici parlant. Ce collectif artistique et militant fut très actif dans les années 1990 à Madrid. Ses membres pratiquaient diverses actions de rue, d'affichage et de photographie. Les membres de LSD éditaient également un fanzine intitulé *Non Grata*. En 2004, le site *LSD* est créé. Le collectif était déjà inactif et le site n'a d'ailleurs pas

⁶⁰⁷ Souley Hassane, « L'archivage de l'internet et la formation d'une mémoire numérique mondiale : enjeux et perspectives du web migrant », *e-migrinter*, n° 3, 2009, p. 77.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 78.

⁶⁰⁹ *Ibid.*

⁶¹⁰ Cf. Philippe Rygiel, « Les sources de l'historien à l'heure d'internet », *Hypothèses*, 2003, pp. 341-354.

⁶¹¹ Brewster Kahle, *Internet Archive: Wayback Machine* [site internet], 2001 [consulté le 23/01/2018], URL : <https://web.archive.org/>.

été modifié depuis. On y trouve les reproductions des fanzines ainsi qu'une présentation et un historique du collectif. Ce site très peu interactif vise clairement à archiver la mémoire militante, mémoire des actions. Là encore, internet se dessine comme un espace d'archivage. Mais le problème de la pérennité de ces archives continue de se poser lorsque l'on sait toute la précarité d'un site internet.

Au-delà des copies et archivages possibles, ce sont les qualités inhérentes à internet qui questionnent : le web 2.0 se base sur les principes de l'interactivité et du participatif. C'est l'internet du logiciel Wiki modifiable par chacun·e, du commentaire de toutes, de l'anonymat du collectif. Comment archiver ce mouvement et cette fluidité, que l'on ne trouve pas seulement sur internet, mais aussi dans une réunion, dans une conversation orale ou par messagerie instantanée, comme dans toute forme d'échange de paroles ? Le militantisme queer soulève cet enjeu : quelle ordonnance, quel archivage donner à ce qui se refuse à la hiérarchisation et au classement ? Comment archiver le processus ? Lucía Egaña Rojas a en particulier réfléchi à ces enjeux :

« il y a trop de choses que l'archive n'intègre pas. Trop de processus, de discussions, que sais-je... Je suis en train de réfléchir. Comment trouver un item de l'archive qui inclurait, disons toutes les contradictions qu'a eues cet item ? Une conversation peut montrer ça. Mais je suis en train d'y penser en tant qu'objet. Comment je fais pour que cet élément de l'archive contienne tout ce qui l'a fait arriver ici et ce sont des problèmes, des erreurs, des contradictions. Il y a une manifestation, on prend une photo, cette photo entre dans l'archive. Ce que tu vois c'est une seule pancarte, avec les personnes les plus militantes qui soient. Mais c'est seulement la dernière version⁶¹² ».

Nous retrouvons ici la difficulté à archiver ce qui est mouvement et multiplicité. Nous relevons que, tout comme Diego Genderhacker, c'est la multiplication des items, des catégories de classements et autres mots clefs que propose Lucía Egaña Rojas pour repenser l'archive.

Lucía Egaña Rojas insiste également sur l'importance pour les archives des conversations, notamment celles qui permettent d'aboutir à un objet (par exemple, les nombreuses conversations qui précèdent la création d'une affiche qui, elle, constituera un document d'archives). Cela fait penser aux documentaires, aux entretiens et, entre d'autres exemples, à la contribution d'Ana Burgos et Yendéh R. Martínez à *Transfeminismes*, contribution dont l'intitulé traduit serait : « copiés-collés et captures d'écran du transféminisme en (sur le) réseau⁶¹³ ». Plutôt qu'un article et ses paragraphes, l'article retranscrit une conversation par *chat* entre Ana Burgos et Yendéh R. Martínez. L'article contient tous les éléments d'une conversation en ligne avec des pseudonymes, des hashtags et un niveau d'écriture plus proche de l'oral que de l'écrit. Cette contribution s'ouvre sur un texte narratif, d'introduction, racontant au réveil l'allumage simultané de la cafetière et de la tablette numérique, puis de la connexion à tous les outils de lutte transféministes en ligne : blogs, réseaux sociaux, webzines, mails. L'entrelacs de toutes ces

⁶¹² Entretien réalisé avec Lucía Egaña Rojas, Barcelone, 14 janvier 2016. Volume II, annexe VII.

⁶¹³ *Cortaypega y pantallazos de transfeminismo en (la) red*. Ana Burgos & Yendéh R. Martínez, in Miriam Solá et Elena Urko, *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos*, op. cit. p. 289.

plateformes débouche sur la discussion par *chat*, une réflexion sur le militantisme en ligne et le partage d'information. On retrouve dans cette conversation les mêmes interrogations sur l'archivage du processus, sur le partage des archives et leur mise en ligne⁶¹⁴. La forme du texte, une conversation retranscrite, ramène à la question des savoirs oraux et à leur (non-)légitimité face aux savoirs écrits. L'article d'Ana Burgos et Yendéh R. Martínez conteste par sa forme le savoir légitime. La forme du *chat* est mésestimée car son niveau d'écriture est celui de l'oral. La dépréciation de l'oralité des savoirs renvoie à la question des rapports de pouvoir. On ne peut pas penser les archives queers sans déconstruire les rapports de domination qui les traversent : qui les constitue, qui prend la photographie par exemple. Comment et pourquoi un document est-il diffusé, où est-il conservé ? La résistance aux archives de l'histoire hégémonique se fait non seulement sur le contenu de l'archive, mais aussi sur sa forme : les discours sur un objet ou un document d'archives ne seront pas les mêmes s'ils émanent d'un grand musée ou d'une exposition dans un lieu alternatif. Les documents ne sont pas de même nature selon qu'il s'agisse d'une photographie prise par la presse ou qu'il s'agisse d'une performance voulue et orchestrée pour un enregistrement programmé. Il en va ainsi, exemple parmi tant d'autres, des performances d'ORLAN dont :

« les enregistrements sont le résultat d'une situation spécifiquement scénographiée pour la caméra⁶¹⁵ ».

La façon dont ORLAN pense les enregistrements de ses performances en amont est un exemple représentatif du fait qu'il faut prendre en compte les processus qui font qu'un objet devient un objet d'archive⁶¹⁶. La position de l'auteur·e du document ou de l'objet permet de comprendre la position (de pouvoir ou minoritaire) qu'iel·le occupe. Le but est aussi de :

« se penser en situation, en ayant conscience de notre histoire et avec d'autres pour pouvoir développer des interprétations qui reconnaissent des liens généalogiques⁶¹⁷ ».

Prendre conscience de sa position, de son rôle dans la construction d'archives alternatives, permet également de s'éloigner du concept de vérité historique et de le déconstruire. Cette déconstruction peut se faire au moyen d'une part de fiction qui sert à pointer du doigt ce que l'histoire occulte.

⁶¹⁴ Cf. *ibid.*, p. 296.

⁶¹⁵ *Los registros son el resultado de una situación especialmente escenificada para la cámara.* Rodrigo Alonso, « Performance, fotografía y video: la dialéctica entre el acto y el registro », *op. cit.*

⁶¹⁶ Nous pouvons rappeler ici que des enregistrements d'une performance forment les archives de cette performance. Cf. Janig Bégoç *et al.*, *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, *op. cit.*

⁶¹⁷ *Pensarnos en situación, conscientes de nuestra historia y junto a otras para poder desarrollar interpretaciones que reconozcan lazos genealógicos.* Miriam Solá et Elena Urko, *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos*, *op. cit.* p. 23. Cette phrase de l'introduction de *Transfeminismos* se réfère notamment au pourquoi d'un tel ouvrage et à la nécessité de créer sa propre histoire pour renforcer les solidarités entre les luttes.

S'éloigner de la vérité historique, c'est d'abord en montrer la relativité. Des relectures de l'histoire permettent d'envisager les grands récits sous un autre angle, celui des rapports de genre par exemple, comme a pu le faire Juan Vicente Aliaga pour l'Espagne ou Amelia Jones pour les États-Unis. Cet exercice permet également de construire des savoirs minoritaires. Ainsi, relire l'histoire de la performance depuis une position minoritaire permet de réfléchir sur ses mythes⁶¹⁸. La performance artistique possède en effet ses œuvres mythiques⁶¹⁹. Ce sont des performances qui connurent le succès grâce à leur caractère extraordinaire, alors qu'elles reposent sur un mensonge ou sur des données fausses. Par exemple, dans le *Time Magazine* du 18 décembre 1972, Robert Hugues écrit un article qui raconte l'auto-émasculatation de Rudolf Schwarzkogler lors d'une performance. Le journaliste a cru, ou bien voulu croire, aux photographies qu'on lui a montrées⁶²⁰. Il a alors inventé une action qui n'a jamais eu lieu : l'artiste ne s'est pas émasculé. C'est ce que l'on a pourtant cru à la suite de l'article du journaliste. Ce n'est pas étonnant. Les performances des années 1960 se font connaître à travers leurs photographies. L'information fut largement relayée. La vérité du récit ne fut pas contestée, alors que l'image correspondait à un autre réel. L'article et les images ont nourri le mythe d'un artiste et de son geste pour moitié héroïque, pour moitié autodestructeur. Cette castration, geste d'automutilation, est un geste entre la performance héroïque et la souffrance christique. Pourtant, comme pour Pollock, il s'agit là d'un geste avant tout masculiniste, qui hisse l'artiste en surhomme, « un vrai qui sait souffrir ».

Ce mythe illustre la façon dont l'histoire s'écrit avec une part de fiction et la façon dont cette fiction sert des rapports de pouvoir. D'autres artistes ont également fabriqué des mythes pour créer des performances tout aussi masculinistes. Par exemple, *Le saut dans le vide* d'Yves Klein, relayé par le journal *Dimanche* du 27 novembre 1960⁶²¹, est composé d'une série de photographies truquées dont Klein s'amuse beaucoup⁶²². L'artiste y est photographié sautant dans le vide depuis son appartement au premier étage. Là encore, il s'agit là d'un acte moins héroïque que masculiniste et qui renforce le mythe de l'artiste surhomme.

⁶¹⁸ Cette démarche se rapproche des exercices de réappropriations de l'histoire des arts (cf. I/3/b.). Sauf qu'il ne s'agit pas ici de repeupler l'histoire des arts d'un imaginaire homoérotique ou queer dans un but de visibilisation des identités, mais de questionner la construction des savoirs historiques et la relativité de la vérité historique. Ces deux enjeux sont néanmoins connectés.

⁶¹⁹ Nous gardons ici les notions de mythe et de performance mythique. Ces formulations proviennent de l'article de Pierre Saurisse, « La performance des années 1960 et ses mythes », in Janig Bégoc et al., *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, op. cit., pp. 35-37. Pierre Saurisse s'inspire lui-même de : Jean-Paul Martinon, « Fact or fiction ? », in *Art, Lies and Videotape: Exposing Performance*, Liverpool, Tate Liverpool, 2003, pp. 38-49. La notion de mythe est employée en référence à la célébrité qu'acquiert un événement par le biais de ses documents alors que ces documents transmettent un mensonge. Le mythe est donc ici un récit imaginaire reposant en partie sur des faits réels transformés en légende.

⁶²⁰ À propos du mythe de cette performance, cf. Pierre Saurisse, « La performance des années 1960 et ses mythes », op. cit.

⁶²¹ *Dimanche* est le journal créé par Yves Klein lui-même et dont il n'y a eu qu'un numéro unique lui permettant de diffuser sa performance truquée.

⁶²² Yves Klein a publié dans son catalogue d'autres photographies truquées de ce non-événement, cf. Pierre Saurisse, in Janig Bégoc et al., *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, op. cit., pp. 41-43.

Parmi ces exemples de performances truquées dont les archives véhiculent le mythe, on compte aussi *Action Pants: Genital Panic*⁶²³, une performance réalisée en 1969 par VALIE EXPORT. La légende raconte que l'artiste a fait irruption dans un cinéma pornographique, une mitraillette à la main et vêtue d'un pantalon découpé à l'entrejambe laissant voir son sexe. Ces informations proviennent d'un entretien mal retranscrit entre Ruth Askey et l'artiste. La performance fut en fait réalisée dans un cinéma d'art, sans arme. Les photographies ont été faites après la performance et la représentent assise sur un banc les jambes ouvertes, dans une position très masculine. Son pantalon est effectivement déchiré à l'entrejambe et laisse voir son sexe, ses cheveux sont hirsutes et son regard est coléreux. Elle a une arme à la main.

Ces photographies associées à l'entretien mal retranscrit forment le mythe d'une intervention féministe violente, en lutte contre la domination masculine et les violences de genre présentes dans la pornographie. L'article entretient la légende (que VALIE EXPORT n'a pas démentie), alors qu'il s'agissait d'une performance dans le cadre d'un festival artistique. Ceux qui assistaient à la performance avaient les clefs de lecture nécessaires à la compréhension de l'œuvre. En outre, VALIE EXPORT n'avait pas d'arme pendant la performance. Les photographies associées à *Action Pants: Genital Panic* sont postérieures à la performance et sont des poses. Ce ne sont donc pas des archives de la performance elle-même, mais elles sont présentées comme telles, ce qui renforce la légende :

« L'image semble rétrospectivement corroborer la légende. En réalité, c'est le spectateur qui extrapole à partir de la photographie. Une narration est déduite de l'image parce que celle-ci est regardée dans le contexte de la performance et que son statut est trouble : elle fait figure de trace de l'acte alors qu'elle est une pose⁶²⁴. »

Les archives de la performance de VALIE EXPORT permettent de faire croire en ce qui n'a pas été et inventent ainsi une autre performance. Ce jeu avec le document d'archives permet d'atteindre une portée plus symbolique et la performance de VALIE EXPORT est devenue emblématique d'une certaine *agency* féministe⁶²⁵.

Utiliser le statut de vérité accordé aux images photographiques permet de réécrire l'histoire. Ces exemples de performances montrent que les images et les discours sur les images introduisent une part de fiction dans ce qui est considéré comme réel et vrai. Cela montre également la relativité de ce qu'on appelle communément la vérité historique, cette vérité d'une histoire se disant universelle et objective alors qu'elle se compose, aussi, d'interprétations, d'ombres, d'oublis, d'ellipses. En partant de ce constat, certain·es militant·es réinventent l'histoire hégémonique pour contester les rapports de pouvoir à l'œuvre à travers celle-ci. Il ne s'agit alors

⁶²³ VALIE EXPORT, *Action Pants: Genital Panic*, 1969. Volume II, figure 77.

⁶²⁴ Pierre Saurisse in *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, *op. cit.*, p. 38.

⁶²⁵ Nous pouvons relever que l'intention de VALIE EXPORT en posant devant l'appareil n'était pas de créer une archive en tant que telle, mais de contrôler l'image qui sera véhiculée pour parler de cette performance. Son but premier était une réflexion autour du *male gaze*, de l'objectification, et un retournement de la vulnérabilité associée à la visibilité de la vulve. Amelia Jones a fait une analyse très détaillée de cette œuvre : Amelia Jones, *Seeing differently*, *op. cit.*, pp. 170-173.

pas de montrer ce qui a été, ni ce qui n'a pas été, mais ce qui a peut-être été. Certain·es artistes et militant·es inventent de vraies « fausses archives », des documents à l'aspect ancien, mais qui ont tout de contemporain. Ces artistes travaillent sur l'archive pour créer une mémoire encore non construite, une mémoire queer par exemple. De nombreuses œuvres de David Trullo cherchent à dissoudre la frontière entre vrais et faux documents. La série de collage intitulée *Fauxtographies*⁶²⁶, réalisée en 2013, se présente sous la forme d'un journal ancien dont la typographie rappelle l'art nouveau. Le titre est un jeu de mots sur la présupposée vérité de l'image photographique et sa réalité historique. La forme du journal accentue cette impression de véracité documentaire. L'œuvre présente un souci du détail, avec par exemple l'insertion de publicités également fausses qui présentent des jeux de mots ironiques. Ce souci du détail renforce l'impression d'être devant une archive autant qu'il en trahit la fausseté. C'est là encore une faille dans l'image. On peut ainsi lire les mérites d'une « eau de voilette Belle Haleine ». On y trouve également de fausses photographies de Picasso, Warhol ou Mapplethorpe. Certaines images relèvent de la stratégie de réappropriation de l'histoire des arts. Ainsi *Noire et blanche* de Man Ray devient un photomontage où Kiki de Montparnasse pose avec le masque mortuaire de Marcel Duchamp. Les images recomposées présentent donc des éléments d'archive dans un nouveau contexte. C'est :

« un usage différé de documents retrouvés. Ceux-ci sont surtout destinés à être exposés. L'une des caractéristiques, en effet, des pratiques artistiques qui nous intéressent ici est qu'elles exposent des pièces d'archive en juxtaposant à leur présentation des scénarios imaginés qui les réactivent, les re-produisent ou en examinent les puissances et les devenir fictionnels⁶²⁷ ».

Les scénarios imaginés de David Trullo ne sont pas sans ironiser sur les stéréotypes de genre. Dans son journal apparaît la figure de Wonderwoman. On trouve aussi une publicité avec une femme éthérée, nue, aux organes génitaux et aux tétons totalement effacés. Ou encore une petite annonce avec un couple homosexuel, un Saint-Sébastien très peu viril ainsi que Nietzsche simplement vêtu d'une feuille de vigne sur un ring de boxe. Autant de références qui revisitent les canons du masculin. Le fourmillement des références et le mélange des images forment l'œuvre. Les images proviennent d'internet et sont numériquement modifiées. C'est selon l'artiste une distorsion du temps⁶²⁸. Il s'agit de voir comment l'altération des images permet de changer l'histoire. La signification d'origine est altérée pour mettre à jour d'autres critères d'écriture de l'histoire comme le désir ou la fiction en tant qu'outil critique.

⁶²⁶ David Trullo, *Fauxtographies*, 2013. Volume II, figure 78.

⁶²⁷ Cette citation d'Elisabeth Lebovici se réfère au travail de Pauline Boudry et Renate Lorenz, deux artistes vivants à Berlin qui travaillent artistiquement les archives d'Arthur Munby. Celui-ci photographiait sa servante, Hannah Cullwick, dans des positions érotisantes et fétichisantes. Il y avait dans ces postures un jeu notamment sur sa condition et sa classe sociale. Les deux artistes ont proposé à partir de cette recherche d'archives et artistique un nouveau travail artistique de réactivation de l'archive, contextualisée par un cadre queer. In Elisabeth Lebovici, « Généalogies queer », *op. cit.*, p. 671.

⁶²⁸ David Trullo sous-titre le journal *Timewrap*, ce qui signifie distorsion du temps. C'est également une référence au film *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 20th Century Fox prod., 1975). *Timewrap* est une des chansons principales de cette comédie musicale.

Ce devenir fictionnel était déjà présent dans un travail antérieur de David Trullo, intitulé *Alterhistory*⁶²⁹. Il s'agit là aussi d'une série de photographies manipulées, inspirées des anciens portraits photographiques du XIX^e siècle et des débuts du XX^e siècle, aux tons sépia, où deux personnes prenaient la pose comme dans les photographies de mariage. Sur ces photographies, deux personnes figurent systématiquement en position rapprochée. Elles se tiennent par le bras, elles se posent une main sur l'épaule ou s'appuient l'une contre l'autre. Il s'agit toujours de deux personnes du même genre, supposément du même sexe. Ainsi la photographie installe une ambiguïté : s'agit-il vraiment d'une photographie d'époque ? Est-ce un couple homosexuel même si une telle représentation à cette époque est peu probable ? Est-ce que ce sont nos critères de ce qui semble ambigu qui ont changé ? La confusion est d'autant plus grande que ces images faussement anciennes sont exposées aux côtés de vraies photographies d'époque. Les clichés anciens et les photographies manipulées présentent systématiquement des personnes du même genre dans des positions qui paraissent aujourd'hui ambiguës. L'artiste nous questionne ainsi premièrement sur les critères actuels qui nous font dire « telle personne est homosexuelle et telle autre non », « tel comportement est ambigu, mais pas tel autre ». Il nous questionne ensuite sur l'absence de représentation de l'homosexualité dans l'histoire : comment penser la mémoire de ce pour quoi nous n'avons aucune archive ? Ces photographies font partie de ce que Christophe Kihm nomme des « rétroarchive et fiction de l'archive⁶³⁰ », qui viennent nourrir un imaginaire là où il n'y a pas d'archives. Les propos de David Trullo sur l'esthétique des *Fauxtographies* et d'*Alterhistory* correspondent également à la réflexion sur l'archive queer :

« c'est une façon d'interpréter les choses depuis un point de vue distinct. Je veux dire que c'est un peu ce que fait le queer. Ce serait ça l'esthétique queer, réinterpréter, ou relire, les choses. L'esthétique queer, c'est relire l'histoire d'une autre manière. Depuis l'analyse de l'identité de genre. Cela t'amène à tout interpréter de façon différente et à ramener ce qui est historique à ton camp, à le faire tien⁶³¹ ».

Plus vraie que nature • La notion de document performatif et l'invention de la mémoire

Les notions d'archive en rhizome, de fiction de l'archive, de processus de création de l'archive, de transversalité des documents ou encore d'archives en ligne, sont des notions qui font partie des archives queers. Intégrer la notion de processus et de temporalité à l'intérieur de l'archive permet de faire des liens avec la performativité du genre. C'est également le cas lorsque l'archivage fait partie d'une démarche qui répond à la nécessité de créer une mémoire n'existant pas encore.

Butler s'inspire d'Austin pour formuler la performativité de genre. Elle lui reprend l'idée de processus, d'une affirmation répondant à une codification sociale et qui crée un acte ne reposant

⁶²⁹ David Trullo, *Alterhistory*, 2010. Volume II, figures 79a et 79b.

⁶³⁰ Christophe Kihm. « Ce que l'art fait à l'archive », *op. cit.*, p. 714.

⁶³¹ Entretien réalisé avec David Trullo, Madrid, 17 avril 2015. Volume II, annexe I.

sur rien d'autre que des codifications sociales. Dans le système binaire que nous connaissons, le genre prend la forme d'une image fixe et d'une partie stable de l'identité, mais ne repose sur rien d'autre qu'un processus socialement codifié. Une succession d'actes copiés les uns sur les autres crée l'illusion de la cohérence du genre. Les genres sont donc un processus de reformulation constante. En parlant d'archives de la performance, nous avons questionné les processus à mettre en œuvre pour conserver et faire perdurer un mouvement ou une action. La question qui se pose est : comment penser le processus au sein de l'archive ? La performativité est ici un outil utile. Parler de documents performatifs permet de replacer les archives au sein d'un processus. On trouve la formulation « document performatif » chez Amelia Jones⁶³². Le paragraphe où figure cette formulation est repris dans l'introduction de l'ouvrage *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, ce qui témoigne de l'importance de la dimension performative des archives. La citation complète est la suivante :

« Je suis particulièrement intéressée par le rôle que jouent de telles images, en tant que documents performatifs, promulguant l'artiste au rang de figure publique⁶³³. »

Cette traduction est celle figurant dans l'ouvrage Janig Bégoc. La traduction de « *enacting* » par « promulguer » au sens de promulguer une loi, plutôt que par son sens théâtral de « jouer » et « mettre en scène », interroge et semble insister sur le fait de décréter, en accord avec la thématique de la citation : la performativité. Dans le même temps, le verbe *play* renvoie également à la mise en scène et au jeu du comédien. Les notions de performance artistique et de performativité ne semblent donc pas séparables dans les écrits d'Amélia Jones. La traduction dans l'ouvrage de Bégoc se rapproche de la performativité Butlérienne (Butler qui semble prendre soin, dans ses écrits sur la performativité, de ne jamais évoquer la performance), plutôt que de la performativité envisagée dans ses liens avec la performance, comme c'est le cas chez Amélia Jones. Nous retiendrons la perception de Jones, qui permet d'ouvrir sur plus de perspectives et redonne au sujet une capacité d'agir.

Si Amelia Jones emploie la formulation « document performatif », qui est particulièrement riche, elle ne la développe pas. Cette citation d'Amelia Jones fait référence à Yayoi Kusama et son « auto-imagerie performative⁶³⁴ ». Les documents performatifs dont parle Amelia Jones désignent donc directement des photographies. Les notions de document performatif et d'image performative amènent l'idée d'un devenir par l'image. C'est-à-dire que ces images performatives permettent à l'artiste de devenir ce qu'il·le n'était pas avant et qui ne lui préexistait pas. Dans le cas de Yayoi Kusama et de la citation précédente, cela lui permet de devenir une figure publique. En d'autres termes, les images performatives permettent à cel·lui qui se représente de devenir ce qui est représenté.

⁶³² Amelia Jones, *Body Art, Performing the Subject*, *op. cit.*, p. 6.

⁶³³ Janig Bégoc *et al.*, *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, *op. cit.*, p. 21. La citation en langue originale est la suivante : *I am especially interested in the role such images, as performative documents, play in enacting the artist as a public figure.* Amelia Jones, *Body Art, Performing the Subject*, *op. cit.*, p. 6.

⁶³⁴ *Performative self-imaging. Ibid.*, p. 5.

À partir de là, nous pouvons développer l'idée d'un document d'archives performatif. Un document d'archives performatif serait un document venant créer une mémoire ne reposant pas sur une vérité historique. Ce serait une archive venant créer une mémoire imaginaire sur laquelle se construire, sans fait réel à sa base. Ce serait donc une archive séparant la notion de vérité et de réalité. Par exemple, lorsque David Trullo réagence des images d'archive dans ses *Fauxtographies*, cet agencement ne repose sur aucune réalité historique. Cet agencement propose pourtant un imaginaire queer, une archive qui repense des images historiques à travers le prisme des genres et de leur régulation. La réactivation des images permet de leur donner un nouveau sens. Pour *Fauxtographies* comme pour *Alterhistory*, il s'agit d'altérer le document d'archives pour créer de la mémoire. Ces documents ne sont pas à penser comme des images fixes et finies, mais bien comme des processus. L'image d'archive est sujette à des processus de resignification et de réagencement du savoir qui lui est lié. Le processus temporel correspond non pas à une chronologie linéaire, mais aux allers-retours qu'effectue le document entre le passé et le présent. Ces allers-retours répondent au besoin d'avoir une mémoire au futur. Les couples d'*Alterhistory* proposent une histoire, celle d'un couple de même genre immortalisé par l'appareil. Iel-les peuvent aussi être frères ou sœurs. Mais entre l'archive historique et l'image construite dans le but de passer pour une archive, on ne fait pas la différence. L'histoire et la fiction se brouillent pour proposer ce qui a peut-être été. Par la photographie, l'image atteint un statut de vérité. Ce statut de vérité octroyé par la photographie est ce qui donne à l'image sa force performative, ce qui la fait devenir une archive. Jouant sur l'aspect sépia et ancien d'une époque où l'on ne manipulait pas la photographie, David Trullo se joue de la vérité pour proposer une alternative historique qui devient vraie. C'est là qu'opère l'image performative, où elle acquiert un statut de vérité.

Un autre exemple serait le calendrier militant réalisé par le collectif MartinE : l'idée était, face à l'agenda LGBT assez pauvre et normatif, de relever de façon non exhaustive une série de dates représentatives de l'histoire du militantisme queer. La démarche permet également de rester critique face aux dates officielles de l'agenda des droits. Ainsi la journée internationale des droits de femmes (8 mars) et la journée internationale de lutte contre l'homophobie (17 mai) sont présentes pour en critiquer le caractère normatif et assimilationniste. D'autres dates permettent de visibiliser les luttes des travailleur·ses du sexe, les luttes trans*, l'afrofémisme, l'anticapitalisme ou encore l'écologie. Sur la couverture du calendrier apparaît la formulation de « contre-commémorations », c'est-à-dire des dates prenant le contre-pied de ce que relayent les médias et l'histoire hégémonique. Pour illustrer ce calendrier, le collectif MartinE a organisé un atelier où des collages photographiques ont été créés à partir d'images d'archive, par exemple des images de manifestations queers, féministes, d'Act Up, du Black Panther Party ou des *slut walks*. Certaines œuvres étaient également présentes parmi ces images d'archive, comme celles de Claude Cahun ou de Barbara Kruger. Les images ne sont pas légendées. Les collages cherchent à juxtaposer des mouvements qui ne se sont historiquement pas croisés, par manque de connexions ou parce qu'appartenant à des temporalités et des géographies différentes. La logique et la vérité n'étaient donc pas recherchées. Les collages, en revanche, convoquent un univers nourri d'images. Les

collages réalisés agissent comme des reprises citationnelles d'images présentes ou non dans l'imaginaire commun :

« L'introduction de nouvelles images, ou une altération de ces dernières au niveau symbolique, rend possibles une transformation et un enrichissement nécessaires de l'imaginaire collectif. Il est clair que visibilité signifie existence (être visible ratifie le fait d'être en réalité), et la production de nouvelles images avec de nouveaux signifiants ouvre une porte pour que l'expérience symbolique et réelle s'en nourrisse, grandissant sur un mode irrégulier, et débordant les compartiments étanches⁶³⁵. »

Ce calendrier brouille volontairement les références pour articuler des savoirs différents. Le réagencement de luttes que l'histoire n'a pas pensées ensemble permet d'articuler un savoir qui trouve sa logique dans la convocation anarchique d'images historiques, dans la création d'un imaginaire d'archives. Cet exemple s'inscrit à contre-courant des rhétoriques dominantes d'héroïsation et d'historisation linéaire. Cette écriture hégémonique de l'histoire transforme un agencement complexe d'évènements, de personnes et de temporalités en un évènement unique écrit au profit d'une histoire occidentale blanche.

Au-delà des réinterprétations de l'archive et de la construction d'imaginaires, Amelia Jones définit également le document performatif comme celui qui projette l'artiste au rang de figure publique. On trouve en effet cette idée avec les archives de la performance. Nous pourrions prendre l'exemple connu de Gina Pane, qui pense les objets issus de ses performances comme des œuvres d'art qui deviennent des symboles concrets d'une identité difficilement palpable. Ces objets incarnent symboliquement l'identité qu'elle développe dans sa pratique artistique. Ces objets, parce qu'ils ont le statut d'archive, concrétisent l'identité de l'artiste. C'est l'idée de l'image performative. Prenons l'exemple du collectif LSD. Ce collectif militant lesbien était actif à Madrid dans les années 1990 et s'est fait connaître par des fanzines et actions dans l'espace public. LSD était un collectif de lesbiennes radicales⁶³⁶ et qui est resté un collectif de petite taille. Aujourd'hui, les productions du collectif sont entrées dans les collections du musée Reina Sofía. LSD est ainsi perçu, dans les textes espagnols, comme le collectif lesbien majeur ayant influencé la création des autres groupes queers et transféministes. Il est en tout cas perçu comme une pierre angulaire du militantisme queer espagnol. C'est-à-dire que, par la diffusion de documents d'archives, par un travail de mémoire sur l'histoire queer de l'Espagne postfranquiste, le collectif a acquis une importance historique. C'est là un exemple de la manière dont se construit l'histoire, mais également de cette performativité du document dont parle Amelia Jones. Dans le cas de LSD, la

⁶³⁵ *La introducción de nuevas imágenes, o una alteración de las mismas en su orden simbólico, posibilita una transformación y enriquecimiento necesarios del imaginario colectivo. Esta claro que visibilidad significa existencia (ser visible ratifica que es en la realidad), y la producción de nuevas imágenes con nuevos significados abre una puerta a que la experiencia simbólica y real se nutra, creciendo de modo irregular, y desbordando los compartimentos estancos.* Tatiana Sentamans, in Miriam Solá et Elena Urko, *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos*, op. cit. p. 37.

⁶³⁶ Ce qui se perçoit très bien dans les témoignages du documentaire d'Andrès Senra, *20 retratos de activistas queer de la Radical gai, LSD y RQTR en el Madrid de los noventa*, op. cit. : il s'agissait d'un groupe de gouines, avec leurs affinités personnelles et amitiés qui de façon spontanée, beaucoup revenant de l'étranger et notamment du Canada, ont voulu créer une imagerie qui leur correspondait et créer une identité propre.

dimension performative des archives du collectif a permis de lui donner une importance historique.

La portée de telles archives dépasse l'acte qui les constitue. Ces archives créent la mémoire à laquelle elles se réfèrent. L'archive performative dépend d'une temporalité faite d'échanges entre le passé et le présent. L'archive possède un parcours, un devenir. Si l'on veut comprendre les rapports de pouvoir qui traversent les archives et la façon dont se construit l'histoire, il faut analyser le parcours effectué par l'archive : qui a fait l'archive, comment nous parvient-elle et sous quelle forme, quelle est son importance au moment où elle nous parvient. Cela laisse à penser que pour compléter une analyse queer des archives, il faut intégrer l'idée d'une archive *in progress*. Il est important d'intégrer les processus à l'archive. Cela fait partie des évolutions d'un seul et même document. Penser l'avenir de ce qui doit être mémorisé n'est alors pas si paradoxal : c'est le principe même de la conservation institutionnelle, faire perdurer le document. À l'heure actuelle, l'archive queer se construit avec internet : les comptes-rendus de réunions et les documents photographiques sont numériques et dématérialisés. Les archives de fanzines sont scannées et mises en ligne, lorsque les documents ne sont pas directement créés pour internet (webzine). Le web, qui facilite le partage et le stockage, encourage la simultanéité de la diffusion et de l'archivage du document. Ces deux temps qui étaient auparavant séparés se retrouvent juxtaposés.

Le document d'archives se partage, se copie, se fragmente. On retrouve un blog référencé sur un site, les articles sont diffusés sur les réseaux sociaux. On vient citer et reproduire des documents d'archives qui circulent avec la fluidité d'un slogan. La vérité cesse de primer face au besoin de développer une mémoire, qui utilise le web comme un lieu de souvenir. Ainsi, le projet du collectif La Rage est de collecter des affiches féministes, celles présentes sur le web, celles anciennes que l'on peut scanner et celles faites lors d'ateliers participatifs. Le projet, lancé en 2015, a donné lieu à une exposition d'affiches au lieu d'art Le 6B à Saint-Denis du 15 au 28 novembre 2015. L'intérêt d'une mise en ligne de ce matériel est qu'il soit librement partageable et utilisable (les affiches sont libres de droit). Ce projet mêle des affiches d'archive et l'archivage d'affiches nouvelles. L'impact du projet a été beaucoup plus grand sur les réseaux sociaux que physiquement : il s'agissait d'une petite exposition au 6B et les ateliers ne concernaient qu'un petit nombre de personnes. Le projet a pris envergure parce qu'il a trouvé un fort impact sur le web. La page Facebook de La Rage a permis d'en faire une vaste diffusion, relayée par les médias en ligne comme *Yagg* et *Barbi(e)turix* (deux magazines LGBT populaires sur le web). L'archive et sa diffusion permettent de développer un imaginaire propre à l'affiche féministe et de créer un impact qui n'aurait pas existé sans internet. Les affiches réunissaient des participations en provenance de Paris et de France, mais aussi de Turquie, d'Amérique latine, d'Allemagne. Le projet se poursuit, l'archive continue de grandir et d'évoluer, tissant des liens avec d'autres scènes féministes. C'est la même logique que celle de Diego Genderhacker qui pour son *Archivo-T* recensait des liens hypertextes, accentuant la possibilité de diffuser l'archive au plus grand nombre, grâce aux archives digitales, que celles-ci soient numériques dès le départ ou numérisées pour leur diffusion et leur conservation. L'*Archivo-T* est lui aussi en évolution, *in progress*.

Ainsi, à travers le prisme queer, le document d'archives et sa conservation se repensent à l'aune d'internet. Du besoin de mémoire découle un document d'archives évolutif. La logique queer conjuguée à celle d'internet force à repenser notre rapport aux archives : la redéfinition des cadres spatio-temporels entraîne un nouveau rapport à la source et à la vérité des documents, qui ne sont pas des témoins fixes et fidèles du passé et de la mémoire. C'est bien au contraire dans leurs possibles mouvements et actualisations que se trouve leur intérêt. Les archives deviennent des pièces constitutives des identités et du militantisme queers et non plus des témoins figés. En tant qu'outil de réflexion, le document d'archives participe d'un processus évolutif, tandis que se dessine ici ce qui pourrait être une méthodologie queer.

Nous avons jusqu'ici évoqué des documents d'archives liés à la mémoire des luttes des minorités. Certains documents performatifs permettent quant à eux de construire une identité, entre pratique artistique performative et mise en mémoire de cette identité performée.

c) La vérité vraie • L'utilisation du statut de vérité des images dans la construction performative d'identités queers

Être tout et son contraire • Le continuum photographique : l'exemple de Claude Cahun

Penser des archives performatives et queers, c'est donc penser un document créant une mémoire de l'identité qui ne lui préexiste pas. Parfois, ce document est créé en vue d'interroger l'absence de mémoire. De fil en aiguille, cette idée peut être étendue aux œuvres d'art. Dans son article *Ce que l'art fait à l'archive*⁶³⁷, Christophe Kihm expose les régimes de l'œuvre en tant qu'archive, le mode d'existence artistique de l'archive, ou encore les fictions de l'archive. Ses réflexions montrent que l'image artistique peut parfois relever des mêmes mécanismes que l'archive. Une œuvre peut avoir le double statut d'œuvre et d'archive. C'est le cas des œuvres à l'esthétique documentariste. C'est le cas de la peinture d'histoire, ou du mouvement du réalisme. C'est le cas des pratiques du portrait et de l'autoportrait, qui permettent la mise en mémoire d'une énonciation de soi. Le portrait et l'autoportrait sont des pratiques de l'identité et l'on peut dès lors penser une performativité photographique.

La performativité nous l'avons vu, implique une temporalité. Comme l'explique Butler à maintes reprises, la performativité est faite de répétitions et réitérations. Pour penser la performativité photographique, il faut se défaire du chef-d'œuvre. Le chef-d'œuvre véhicule l'idée que l'art cherche la perfection, que certaines œuvres le sont plus que d'autres. Une seule sera chef-d'œuvre, emblématique et unique, placé hors du temps et des cultures par sa perfection. Le chef-d'œuvre ne permet pas de penser la série ni ce qui se passe hors du cadre, en amont et en aval de l'œuvre. Le chef-d'œuvre ne permet pas de penser la répétition, la réitération, la reprise ou la dérive, ni les variations. Le chef-d'œuvre permet de penser les ébauches et les esquisses qui amènent à lui, mais pas l'ensemble. Certaines œuvres, pourtant, ne prennent sens qu'en tant qu'ensemble. Étudier un seul fragment de la série ne signifie rien si les

⁶³⁷ Christophe Kihm. « Ce que l'art fait à l'archive », *op. cit.*, pp. 707-718.

autres fragments ne sont pas pris en compte. Ce sont des artistes comme Claude Cahun, Cindy Sherman, ou encore Nan Goldin qui illustrent le mieux ces propos. Ces trois artistes, à leur façon, ont développé une pratique photographique de l'identité et un continuum photographique permettant la construction d'une identité, par des images qui au fil du temps constituent un ensemble articulé.

Nan Goldin, pour commencer par elle, a photographié les identités marginales du New York des décennies 1970 et 1980. Elle arrive à New York en 1978 où elle emménage avec des drag queens. Photographier des identités marginales n'a donc rien à voir, dans son œuvre, avec le spectacularisme. Tout au contraire, Nan Goldin photographie sa famille choisie, son univers dans ce qu'il a de plus quotidien et de plus intime : photographies de la sexualité de ses proches, de l'intimité d'une fête, de la violence conjugale, ou encore photographie des corps touchés par l'épidémie du Sida. Capturer la construction des genres fait consciemment partie du travail de Nan Goldin qui déclare :

« Pendant des années ce qui m'intéressait le plus c'était de photographier le comportement physique des gens. Leurs relations. Leurs sexualités et leurs identités de genre⁶³⁸. »

Nan Goldin photographie les mêmes personnes dans la durée. On retrouve les mêmes personnes sur les photographies, évoluant ou disparaissant au fil du temps. *The Ballad of Sexual Dependency* est une œuvre qui s'étend de 1976 à 1985. Les images sont rassemblées dans un livre publié en 1986 (New York, Aperture), mais il s'agit avant tout d'un diaporama. D'ailleurs, Nan Goldin ne développait pas ses photographies sur papier, mais sur des diapositives⁶³⁹. Le diaporama en question était projeté dans des clubs, en compagnie de ses amies, sa tribu, et en présence d'autres artistes :

« Nous n'avions aucune idée de ce qu'était le marché de l'art. Ce qui nous connectait, c'était la musique. Chaque soir, après avoir travaillé dans notre coin, nous nous retrouvions dans des clubs⁶⁴⁰. »

Le format du diaporama qui fait se succéder les photographies, projetées dans un environnement hors du milieu artistique et en présence des personnes photographiées, renforce l'immersion de l'œuvre photographique dans le mouvement et dans la vie quotidienne.

Un exemple en particulier illustre cette notion d'ensemble et de continuum, celui du couple de Gilles et Gotscho. Ayant vécu dans les milieux gays et trans* des États-Unis dans les décennies 1970 et 1980, mais aussi consommant comme toutes ses fréquentations de l'héroïne, Nan Goldin se trouve confrontée dès son apparition à l'épidémie du Sida, qui contamine

⁶³⁸ Jean-Pierre Krief, *Contacts : Nan Goldin, op. cit.*, 09:00.

⁶³⁹ Ce qui est devenu très difficile en raison du passage à la photographie numérique et donc la disparition des pellicules et de leur développement. De même qu'il devient difficile de trouver des ampoules de rechange pour les projecteurs de diapositives.

⁶⁴⁰ Yasmine Youssi, « Nan Goldin feuilleton son journal intime photographique. Entretien avec Nan Goldin » [article en ligne, 24/05/2014, consulté le 15/02/2017], *Télérama* [magazine en ligne, 1998], URL : <http://www.telerama.fr/scenes/nan-goldin-feuilleton-son-journal-intime-photographique,112584.php>.

beaucoup de ses proches. Le couple de Gilles et Gotscho est plusieurs fois photographié par l'artiste au début des années 1990. La tendresse des premières images évolue, laissant place à l'arrivée du VIH jusqu'à la mort de Gilles du virus du Sida. Les premières images les montrent au lit ou s'embrassant autour d'un café⁶⁴¹. À côté des images du couple, on trouve leurs portraits individuels. Puis les photographies montrent les effets du virus, l'hospitalisation de Gilles⁶⁴², le corps qui maigrit. Les images de ce couple forment entre elles une logique. Elles ne peuvent cependant pas être séparées du reste des images de *The Ballad of Sexual Dependency*. En effet, c'est l'ensemble des images qui retrace un contexte, une période, des pratiques, le tout vécu bien au-delà des photographies.

Cette idée d'un ensemble est également capitale pour l'œuvre de Claude Cahun. Sa pratique artistique consiste en une galerie d'autoportraits et de mises en scène de son identité. Ses masques, ses personnages, sont à prendre dans leur ensemble et non séparément. Les autoportraits de Claude Cahun sont un corpus formant un continuum, retraçant sa pratique performative et photographique. Ici, sa performativité de genres prend la forme d'une performance artistique que la photographie vient mettre en mémoire. La photographie représente une identité multiple et discontinue et c'est en considérant l'ensemble de l'œuvre de Cahun que l'on peut percevoir ce pluriel de l'identité. Ces performances de genres, fixées par l'image photographique, s'inscrivent dans le temps. Les photographies de Cahun ne sont que les images suspendues d'une réalité vécue bien au-delà de la photographie :

« Au cours de sa vie et même aujourd'hui, on a souvent supposé que Cahun était un homme tant d'après ses écrits que d'après ses recherches artistiques⁶⁴³. »

Il y a ce qui avant la photographie lui a permis d'en arriver là et ce qui va continuer de se dérouler après la pose photographique. Ses autoportraits sous-entendent un développement, une démarche, dont Cahun choisit de fixer une certaine image. Ce sont des œuvres qui appellent le mouvement, comme en témoigne leur nombre élevé. Les personnages de Claude Cahun sont à percevoir dans leur globalité et leur diversité. C'est dans la succession d'images que se révèle la continuité de sa performance des genres. À ses photographies répondent ses écrits, les *Aveux non avendus* (1929), qui sont une autobiographie romancée et qui sont illustrés par les photomontages dans lesquels Cahun met en scène les facettes de sa personnalité et tous les masques qui la constituent. Sur le mode du journal intime, les *Aveux non avendus* développent une double technologie de l'écriture de soi : celle littéraire et celle visuelle. Les illustrations et les textes entrent parfaitement en résonance. Ses photographies vont bien au-delà de la simple prise de vue artistique et lui permettent véritablement de construire sa personnalité. C'est de nouveau l'autoportrait *I Am in Training Don't Kiss Me*⁶⁴⁴ qui évoque le mieux cela. Entre l'ambivalence des genres qui y est

⁶⁴¹ Nan Goldin, *Gilles and Gotscho*, Paris, 1992. Volume II, figure 80a.

⁶⁴² Nan Goldin, *Gotscho kissing Gilles*, Paris, 1993. Volume II, figure 80b.

⁶⁴³ *During her lifetime and even today, Cahun has frequently been presumed to be a man on the evidence of her literary as well as artistic pursuit.* Jennifer Blessing, *Rose is a Rose is a Rose – Gender Performance in Photography*, op. cit., p. 37.

⁶⁴⁴ Cf. I/1/b) et volume II, figure 52.

présentée et l'inscription sur son t-shirt qui donne le titre de l'œuvre, on retrouve cette idée d'*in progress*. Il se passe quelque chose au-delà de l'instant de la photographie. Cette inscription signifie « je suis en formation », « en entraînement ». On comprend l'idée d'évolution constante au-delà de la pose. Le fait de fixer une image est alors capital dans le processus performatif :

« Il y a la volonté chez ces artistes [féministes] d'inscrire leur processus artistique dans le fragile équilibre qui existe entre l'œuvre éphémère et sa mémorisation. Un déplacement d'un point de vue unique vers des angles de perception multiples s'opère. Cette déconstruction est à l'œuvre tant dans le rapport spatio-temporel que dans la façon dont les actions engagent un processus visuel faisant de la photographie et du film vidéo des paramètres de lecture et d'ancrage historique⁶⁴⁵. »

Ce sont tant des enjeux d'archivage historique que de mise en mémoire de l'identité que l'on retrouve ici. Aujourd'hui, les nouvelles technologies permettent d'enregistrer facilement le mouvement et de le fixer tout aussi facilement. Enregistrements vidéos ou photographiques de danses, de performances, d'actions diverses, d'images animées (comme les GIF), *pocket films* et courts-métrages réalisés au téléphone portable, sont autant de technologie d'enregistrement. Les enregistrements consciemment intégrés par les artistes à leur démarche artistique viennent subvertir la dichotomie de l'action et de la pose :

« Conventionnellement parlant, les hommes agissent et les femmes posent⁶⁴⁶. »

Les enregistrements de performance par les artistes féministes ou queers leur permettent de contrôler leur représentation. Cela fait partie des techniques qui permettent de passer d'un corps-objet passif à un corps-sujet actant. La pose, ou la représentation, n'est plus celle du/de la modèle posant pour le peintre. Elle est un point d'affirmation de soi. Un moyen pour s'énoncer. On observe donc ici un retournement de la « rhétorique de la pose ». Ce concept développé par Craig Owens désigne l'objectification des femmes à travers leurs représentations : elles posent, ce sont des objets immobilisés par le regard sur l'image⁶⁴⁷. Ce retournement de la rhétorique de la pose, c'est le corps qui s'énonce non plus comme un objet regardé, mais comme un sujet actant qui veut être regardé. La performativité demande son public, l'énonciation et la performance de soi nécessitent d'être vu-e. Fabio Cleto souligne cette condition nécessaire :

« Le sujet, dont sa perception est déjà en soi un acte de performance, avec sa nécessaire audience⁶⁴⁸. »

⁶⁴⁵ Janig Bégoc *et al.*, *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁴⁶ *Conventionally speaking, men act and woman pose*. Amelia Jones, *Body Art, Performing the Subject*, *op. cit.*, p. 153.

⁶⁴⁷ Amelia Jones y consacre un chapitre : « *The rhetoric of the pose: Hannah Wilke* » (in Amelia Jones, *Body Art, Performing the Subject*, *op. cit.*, pp. 151-195). Elle explique comment cette objectification de la femme par le *male gaze* peut être renversée par une pose exagérément immobile qui, elle cite alors Lacan, casse ce mécanisme : *Owens provocatively suggests that "to strike a pose is to present oneself to the gaze of the other as if one were already frozen, immobilized—that is, already a picture. For Lacan, then, pose has a strategic value: mimicking the immobility induced by the gaze, reflecting its power back on itself, pose forces it to surrender"* (*ibid.*, p. 154). Ainsi, la pose est une stratégie à rapprocher du retournement du regard.

⁶⁴⁸ *The subject, whose perception is in itself an act of performance, with its necessary audience*. Fabio Cleto *et al.*, *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, *op. cit.*, p. 26.

Cette tierce-personne spectatrice atteste et témoigne de la capacité d'action et d'auto-énonciation du sujet. Ce qui ramène, à nouveau et pour illustrer cela, à Claude Cahun. Dans une phrase qui mérite un temps d'arrêt, Aliaga explique que :

« Claude Cahun s'autophotographiait avec l'aide inestimable de sa compagne Suzanne Malherbe, qui répondait aussi au pseudonyme de Moore. Devant la caméra [...] la regardant en face, Cahun imprime au corps sa performativité⁶⁴⁹ ».

Cette présence de Moore prenant la photographie force à reconsidérer l'autoportrait : en est-ce vraiment un lorsque tout indique que le travail était le fruit de leur collaboration ? N'est-ce pas la représentation d'un acte d'énonciation, plutôt qu'une autoreprésentation venant figer l'identité de l'artiste ? Marcel Moore atteste d'une identité, qui s'énonce et se poursuit au-delà de la photographie. Dans le cas de Cahun, on pourrait voir la photographie comme le liant venant donner sens à un niveau plus global, à la fois artistique et identitaire. Le regard de Moore avec qui Cahun vit et travaille est plus qu'un témoin oculaire, il vient faire exister la performance. Tout comme le drag king sort dans la rue une fois le travestissement achevé, continuant la performance sous le regard de tous-tes, Claude Cahun a besoin d'un regard contre lequel s'appuyer et s'affronter. Après ce regard, c'est l'œil photographique qui entre en jeu. La photographie devient à la fois le témoin de la capacité d'action du sujet et la mémoire de la performance. Puisqu'un sujet peut advenir par l'image, on parlera alors de portraits performatifs.

Faire ses preuves • Du portrait performatif au « ça a été »

L'idée du portrait performatif, d'images performatives, se retrouve entre les lignes de nombreux textes. Pourtant, l'idée est rarement développée. On trouve cette formulation dans *La performance entre archives et pratiques* :

« Hannah Wilke parle de son processus en évoquant des “portraits performatives”⁶⁵⁰ ».

Mais c'est, de nouveau, une reprise exacte des propos d'Amelia Jones qui présente le travail d'Hannah Wilke. C'est cette dernière artiste qui nomme ainsi certaines de ses œuvres : « des autoportraits qu'elle appelle performatives⁶⁵¹ ». C'est également à propos du travail de Wilke qu'Amelia Jones emploie l'expression « photographie performative⁶⁵² ». Hannah Wilke est une artiste américaine féministe, qui travaille sur des poses exagérées pour retourner le regard masculin et travailler sur une identité féministe. On comprend intuitivement de la formulation « autoportrait performatif » qu'il s'agit d'un moyen de se réaliser, d'incarner et de performer son

⁶⁴⁹ *La artista se auto fotografió con la ayuda inestimable de su novia Suzanne Malherbe, que respondía también al pseudónimo de Moore. Ante la cámara, [...] Cahun imprime performatividad al cuerpo.*, Juan Vicente Aliaga. *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, op. cit., p. 151.

⁶⁵⁰ Janig Bégoc et al., *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, op. cit., p. 18.

⁶⁵¹ *Self-portraits, which she called performatist*. Amelia Jones, *Body Art, Performing the Subject*, op. cit., p. 154.

⁶⁵² *Performative photography*. *Ibid.*, p. 187.

identité. Mais si Amelia Jones s'arrête beaucoup sur la démarche et l'engagement personnel de Wilke dans son œuvre, la notion de performativité passe à la trappe.

Il faut détricoter à partir d'un autre point pour comprendre l'idée de portrait performatif. Jérôme Carrié, dans un autre article qui ne cite pas Amelia Jones, parle de « performance photographique⁶⁵³ », à propos entre autres des travestissements de Cindy Sherman. Il explique qu'il s'agit d'une photographie de performance, de la photographie en tant que trace de la performance et moment de réalisation de celle-ci : on ne peut détacher les photographies de Cindy Sherman de ses performances et à l'inverse les performances de Cindy Sherman ne prennent tout leur sens qu'à travers la pose photographique (notamment les poses exagérées des *Untitled Film Stills*). En cela, il s'agit de performances photographiques. Nous pouvons déduire de cela que la photographie performative serait l'image en miroir de la performance photographique. La photographie performative serait la performance de l'identité par la photographie. La photographie performative dont parle Jones serait une façon de performer son identité, de la rendre « vraie », ou « authentique »⁶⁵⁴, en utilisant les conventions liées à la photographie, en premier lieu le statut de vérité de l'image photographique et la confusion entre le réel et le vrai au sein de ces images.

Ces notions jouent avec les limites entre performance et performativité. Nous avons vu que les contaminations et jeux d'échanges entre les deux abondent⁶⁵⁵. La performance de soi entretient des liens avec la performativité du genre, que ce soit pour correspondre à ses normes ou les critiquer et les rejouer. La photographie, plus précisément la représentation de soi par l'image photographique, est un terrain particulièrement favorable à la performance de soi, particulièrement favorable à la répétition de la performativité du genre et à l'altération de ses normes :

« Comme Judith Butler l'a montré, la confusion entre le réel et la représentation du réel est due au fait que “le réel se positionne à la fois avant et après sa représentation ; et la représentation devient un moment de reproduction et de consolidation du réel” (*Force of Fantasy* : 106). Le réel est lu au travers de la représentation, et la représentation au travers du réel⁶⁵⁶. »

Cette importance de la représentation est capitale pour comprendre les pratiques queers. La représentation est un point de tension entre mise en mémoire, performance, performativité et visibilisation des identités. Nous pouvons donc revenir à l'idée de photographie performative et plus précisément de portrait performatif. Nous avons en tête la performativité butlérienne comme processus, la photographie comme image fixe, et la performance comme action de résistance et de

⁶⁵³ Jérôme Carrié, « Du jeu à la norme : l'art du travestissement », *op. cit.*, p. 14.

⁶⁵⁴ La photographie permet donc une réappropriation critique des technologies de naturalisation de l'identité hétéronormative.

⁶⁵⁵ Cf. I/1/b).

⁶⁵⁶ *As Judith Butler points out, the confusion between the real and the representation of the real occurs because “the real is positioned both before and after its representation ; and representation becomes a moment of the reproduction and consolidation of the real” (“Force of fantasy” : 106). The real is read through representation, and representation is read through the real. Peggy Phelan, in Amelia Jones, The Feminism and Visual Culture Reader, op. cit., p. 106.*

prise de pouvoir. Le portrait performatif serait une photographie faisant perdurer comme s'il était réitératif un acte unique, l'incorporant ainsi à l'identité de la personne représentée. Cet acte unique est la pose photographique, ce fragment de performance. Le portrait performatif permet de comprendre la continuité de cette pose au-delà de l'instant photographique. C'est la performativité butlérienne qu'on retrouve dans cet au-delà de la fixité de l'image, la performativité entendue :

« non comme un acte unique, mais une répétition et un rituel [...], un processus qu'il faut comprendre, en partie, comme une temporalité⁶⁵⁷ ».

Autrement dit, la photographie performative (et le portrait performatif, qui en fait partie) permettrait d'inscrire dans la durée et dans une chaîne de répétitions un acte, une pose, qui peut n'être que bref ou unique. Dans le même temps, cet acte bref ou unique correspond à une partie de l'identité de la personne photographiée, à l'un de ses pans (tous ne pouvant pas s'exprimer en même temps). On retrouve chez d'autres auteur·es n'utilisant pas les notions de performance et de performativité cette idée que la photographie rend réel et fait perdurer un acte momentané. Fabrice Masanès, dans sa thèse de doctorat d'histoire des arts soutenue en 1999 et intitulée *Portrait et travestissement entre peinture et photographie de Gustave Courbet à Cindy Sherman*, énonçait déjà que :

« l'indice photographique, pour de nombreux théoriciens est considéré comme le moyen de reproduction le plus transparent, celui qui n'existe pratiquement pas comme représentation pour laisser toute la place au sujet représenté. La métaphore la plus courante pour le définir est celle du miroir, qui transmet la forme de la réalité⁶⁵⁸ ».

Plus encore qu'une transcription de la réalité, Masanès relève les liens entre portrait photographique et performance, des liens qui convergent vers l'idée de ce que nous pouvons désigner comme un portrait photographique performatif :

« Le portrait s'étend à l'action ou au happening, en dépit de ou grâce à l'usage du médium photographique⁶⁵⁹. »

Ce sont des liens que l'on retrouve chez Federica Muzzarelli, qui explique l'intérêt des femmes pour la photographie :

« leur adhésion à ce médium s'articule en effet à un autre intérêt, tout aussi spontané, pour un faire et un agir qui consiste précisément à exalter la photographie comme territoire souverain de l'esthétique et du performatif⁶⁶⁰ ».

C'est bien de la photographie en tant que médium d'invention de soi dont parle ici l'auteure. Les portraits queers jouent avec ces notions. Ils utilisent la photographie pour faire percevoir une

⁶⁵⁷ Judith Butler, *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité*, op. cit., p. 36.

⁶⁵⁸ Fabrice Masanes, *Portrait et travestissement entre peinture et photographie de Gustave Courbet à Cindy Sherman*, thèse de doctorat, sous la direction de José Vovelle, Art et archéologie, université Panthéon Sorbonne, soutenue en 1999. Atelier National de Reproduction des Thèses, Lille, 2000, p. 82.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 153.

⁶⁶⁰ Federica Muzzarelli, *Femmes photographes : émancipation et performance. 1850-1940*. Vanves, Hazan, 2009, p. 11.

identité performée comme l'expression d'une réalité performative. Ils utilisent le statut de vérité octroyé à la photographie pour affirmer leur performance de l'identité. On retrouve encore et toujours cette idée de s'affirmer et d'affirmer son genre et son identité par la photographie dans le catalogue de l'exposition qui eut lieu au Guggenheim Museum de New York en 1997, exposition intitulée *Rose is a Rose is a Rose – Gender Performance in Photography*⁶⁶¹ :

« c'est la dimension génératrice de la photographie : elle performe (en être) ce qu'elle semble refléter⁶⁶² ».

Tout cela s'applique donc à l'invention de soi et la photographie permet un devenir :

« L'image est un phare ou un sémaphore qui offre une tangibilité pour le travestissement, tout en lui conférant une existence qui inclut le récit et la fable comme preuve de son efficacité. »⁶⁶³

L'image performative permet d'attester que les genres non normatifs sont « réels » et « vrais ». Les travestissements et les expressions de genre non normatives sont perçus comme « faux », comme des « déguisements » ou des « erreurs »⁶⁶⁴ par rapport à ce qui serait une « vérité intérieure ». La performativité butlérienne montre précisément que les genres sont construits et qu'aucune vérité ou réalité ne les précède. La photographie permet une réappropriation des techniques de naturalisation des genres hétéronormatifs pour les subvertir.

Pour continuer à développer et expliquer cette idée, il est pertinent de citer un article d'Amelia Jones intitulé « *The "Eternal Return": Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment*⁶⁶⁵ », dans lequel elle fait référence à *La chambre claire* de Roland Barthes. Comme si elle développait enfin la notion de document performatif laissée en suspens dans *Body art : performing the subject*. Amelia Jones dit ainsi que :

« en photographie, une image indicielle du "réel" est supposément présentée à travers les moyens technologiques de la reproduction mécanique, incitant la personne qui regarde à la percevoir comme un document de vérité que Roland Barthes nomme le "ça a été" devant l'objectif⁶⁶⁶ ».

On relève ici la confusion du réel et de la vérité en photographie. C'est en effet dans *La chambre claire : notes sur la photographie*, que Barthes publie en 1980, qu'il utilise la formule « ça a été ». Par le titre de l'ouvrage, Barthes met en relation le système de la chambre noire, la *camera obscura* de la Renaissance, avec celui de la chambre claire⁶⁶⁷, plus proche du procédé

⁶⁶¹ Cf. le catalogue de l'exposition. Jennifer Blessing, *Rose is a Rose is a Rose – Gender Performance in Photography*, op. cit.

⁶⁶² *This is the generative dimension of photography : it performs (into being) what it seems to reflect*. Carole-Anne Tyler, in *ibid.*, p. 123.

⁶⁶³ Fabrice Masanes, *Portrait et travestissement entre peinture et photographie de Gustave Courbet à Cindy Sherman*, op. cit., p. 473.

⁶⁶⁴ L'erreur du garçon « manqué », l'erreur de « l'inversion de genre ».

⁶⁶⁵ Amelia Jones, « *The "Eternal Return": Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment* », *Signs*, n° 27, 2002, pp. 947-978.

⁶⁶⁶ *In the photograph, an indexical image of the "real" is supposedly presented through the technological means of mechanical reproduction, tempting the viewer to turn to it as a document of the truth of what Roland Barthes tells the "that-has-been" before the lens*. *Ibid.*, p. 951.

⁶⁶⁷ Dispositif optique d'aide au dessin.

photographique de fixation de la lumière. Les deux systèmes, en tout cas, utilisent la captation de la lumière pour essayer d'avoir une copie exacte du monde. L'expression « ça a été » traduit et symbolise cette capacité de la photographie à représenter le monde mécaniquement :

« Elle dit : ça, c'est ça, c'est tel⁶⁶⁸ ! »

Barthes formule donc dans cet ouvrage ce qui est pour lui l'essentiel de la photographie :

« le noème de la photographie est simple, banal ; aucune profondeur : “ça a été.”⁶⁶⁹ ».

Et la photographie ne peut rien dire d'autre que ce réel. Mais c'est aussi notre croyance en ce réel qui renforce le pouvoir de la photographie, un pouvoir que sa banalisation, son usage en journalisme ou pour les enquêtes de police, renforce encore. Le « ça a été » est :

« vécu avec indifférence, comme un trait qui va de soi⁶⁷⁰ ».

La performativité d'un document, qu'il soit archive ou autoportrait performatif, réside précisément dans cette formule barthienne. C'est la certitude photographique du « ça a été », appliquée à la représentation des identités, qui leur donne leur force d'affirmation, la force indubitable de leur existence. Comme le dit Barthes :

« l'essence de la photographie est de ratifier ce qu'elle représente⁶⁷¹ ».

On comprend donc l'usage stratégique de la photographie par les artistes queers, qui cherchent à affirmer et produire des identités, ou à en subvertir les normes. Les portraits performatifs queers croisent l'effet de réel de la photographie et la performance pour subvertir les normes de genre. Ils utilisent la photographie pour inscrire leurs performances de genre au même niveau que les identités de genre normatives et par là même, en critiquer le fonctionnement. Les autoportraits de Claude Cahun ne sont peut-être qu'un instant devant l'objectif, mais ils font partie de son identité. En posant, en mémorisant ces autoportraits performés, Claude Cahun utilise la force du « ça a été » pour dans le même temps s'énoncer et devenir, pour perdurer dans le temps sous telle et telle forme. Les portraits queers, que ce soient ceux d'Opie, de Cahun, de Del Lagrace Volcano ou de la scène post-porn espagnole, utilisent tous cette force de la photographie, ce réalisme synonyme de vérité, pour représenter des performances de genres qui subvertissent les identités normatives et leur fonctionnement performatif. Toutes ces personnes portraiturées s'affirment par l'usage d'une reproduction mécanique d'un instant T, qu'il s'agisse d'un enregistrement photographique ou vidéo. Les médiums mêmes utilisés pour se représenter et pour enregistrer les performances (la photographie et la vidéo) témoignent d'une volonté d'être au plus proche du réel. Ce « réel » de l'image s'accompagne d'autres formes détentrices de « vérité », comme le documentarisme et le témoignage, ou l'exposition de l'intime.

⁶⁶⁸ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard – Le Seuil, 1980, p. 16.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 176.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 121.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 133.

Ainsi l'œuvre, qui fait également office de document d'archives, trouve une performativité lui permettant de s'imposer sur le plan de la réalité. Mais l'archive, dans son acceptation générale, reste perçue comme un document unique. Or la photographie et la vidéo sont caractérisées par leur nature reproductible. Dès lors, quel rapport établir entre archive et original ? La confusion entre vérité et réalité permet d'affirmer des identités autres. Les liens entre l'original et la copie, qui en art ramènent à l'opposition entre l'authenticité de l'original et le faux du faussaire, permettent quant à eux de subvertir la conception naturalisante des genres.

Initiales B. B. • L'utilisation de la copie dans la création d'une mémoire minoritaire, une lecture croisée de Walter Benjamin et de Roland Barthes

Lucía Egaña Rojas soulève cette problématique (en lien avec l'association réalité/vérité) que l'original et l'authenticité entretiennent avec la performativité butlérienne :

« Ce truc de l'authenticité dans le post-porn a beaucoup à voir avec la théorie de la performativité et avec le fait de penser les organes génitaux comme des prothèses, toutes ces idées qui sont presque plus proches de la fiction. Donc c'est très étrange qu'il y ait comme une morale de l'authenticité. Enfin... c'est bizarre ce truc de devoir faire du sexe pour de vrai. C'est très important pour une performance que le sang soit pour de vrai, que le fisting soit pour de vrai, toute une série de problématiques qui doivent être pour de vrai. Ça m'a beaucoup surpris parce que tout le discours de la pornographie établit une relation à la vérité. La première pornographie parlait déjà d'authenticité et dans la pornographie, on parle de la vérité depuis tant de positions politiquement distinctes que c'est un argument qui n'amène nulle part. Bien sûr dans ce milieu je suis plus partisane de la fiction⁶⁷². »

Lucía Egaña Rojas relève donc ce paradoxe de la scène post-porn, qui cherche la construction de nouveaux imaginaires sexuels, mais délaisse la fantaisie pour le réalisme. En effet tout l'enjeu du militantisme queer, ou du féminisme matérialiste, est de dire que la nature n'est pas genrée, que la conception de la nature est une idée socialement construite et qu'elle est un prétexte à la domination masculine. Les dominations sont à déconstruire, les genres sont un jeu d'imitations que l'on peut subvertir. Alors, pourquoi se soucier de l'original et de l'authenticité ? La photographie inclut, elle aussi, ce paradoxe. En étant un art reproductible, elle vient contredire un marché de l'art accordant sa valeur à l'unicité de l'œuvre, dans une balance financière entre originalité et authenticité. Le marché de l'art vient par ailleurs tenter de recréer une unicité de la photographie par des tirages limités. Le critère d'originalité est également la définition de l'œuvre en droit de la propriété intellectuelle en cas de litige notamment financier. Il est alors intéressant de mettre en balance la performativité butlérienne des genres, *La chambre claire* de Roland Barthes et *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* de Walter Benjamin⁶⁷³.

Dans cet ouvrage, Walter Benjamin développe son concept de l'aura de l'œuvre. Il part du constat que les arts deviennent reproductibles, soit en raison des moyens de reproduction

⁶⁷² Entretien réalisé avec Lucía Egaña Rojas, Barcelone, 14 janvier 2016. Volume II, annexe VII.

⁶⁷³ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, 2007 [1939].

(imprimerie, par exemple, ce à quoi nous pourrions ajouter aujourd'hui le scanner), soit en raison du support même des œuvres (photographie, vidéo). Ces techniques de reproduction à grande échelle ont selon Benjamin entraîné la perte de l'aura de l'œuvre, c'est-à-dire la perte de sa condition de présence ici et là :

« À la plus parfaite reproduction il manquera toujours *une* chose : le *hic* et *nunc* de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve⁶⁷⁴. »

C'est une thèse qui correspond particulièrement bien à l'art contemporain, à la sérialité du pop art et à l'avènement des nouveaux médiums. Cela correspond également aux œuvres dématérialisées ou éphémères, car c'est un même changement de nature du support, et par lui du statut de l'œuvre, que décrit Benjamin. L'œuvre n'a plus besoin d'être située en un lieu, d'être accrochée et scénographiée pour être découverte. Les nouvelles techniques de reproduction et diffusion modifient le rapport à l'œuvre d'art et sa réception. Toujours d'après Benjamin, la perte de l'aura survient parce que la copie devient autonome et n'a plus besoin de l'original :

« L'œuvre d'art reproduite devient reproduction d'une œuvre d'art conçue pour être reproductible. De la plaque photographique, par exemple, on peut tirer un grand nombre d'épreuves ; il serait absurde de demander laquelle est authentique⁶⁷⁵. »

Ce que nous pouvons connecter à la performativité des genres selon Butler. Une performativité qui ne repose sur aucun original et qui n'est qu'un infini jeu de copies et d'imitations :

« L'identité originale à partir de laquelle le genre se construit est une imitation sans original⁶⁷⁶. »

D'un côté les conditions de re/présentation de l'œuvre et leur caractère reproductible entraînent la perte de l'aura, rendant désuète la notion d'original (photographies). De l'autre côté, le genre possède ce caractère reproductible et Butler parle de la « structure imitative du genre⁶⁷⁷ ». Avec ces deux idées conjuguées ensemble, notamment dans le domaine de la représentation, le genre apparaît bien comme ce « triomphe de la copie sur l'original⁶⁷⁸ » dont parle Frédérique Villemur en évoquant Rose Sélavy. Il est donc à la fois ironique et logique que les artistes se tournent très majoritairement vers la photographie et la vidéo, ces médiums incluant l'enregistrement de performances, pour représenter les identités queers. Logique, car ce sont des arts reproductibles par excellence. Ironique, car on peut y lire un détournement et une réappropriation du « ça a été » de Barthes pour en faire une puissance d'énonciation et une subversion des identités hégémoniques. Copier encore et encore, jamais à l'exact, toujours en parsemant l'ensemble d'erreurs permettant de subvertir la norme, c'est ce qui fait dire à Butler que :

« au fond, la parodie porte sur l'idée même d'original⁶⁷⁹. »

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁷⁶ Judith Butler, *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité*, *op. cit.*, p. 261.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 261.

⁶⁷⁸ Frédérique Villemur, « Pensée queer et mélancolie du genre », *op. cit.*, p. 156.

⁶⁷⁹ Judith Butler, *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité*, *op. cit.*, p. 261.

Le leitmotiv de la démarche *camp* réapparaît ici, le *camp* qui joue sans cesse avec des citations, de références anarchiques, pour brouiller les normes. La forme photographique permet à la copie de démanteler le fonctionnement des genres. C'est :

« déporter dans le simulacre une origine définitivement introuvable⁶⁸⁰ ».

C'est préférer la copie et critiquer la normalité, se jouer de la croyance d'un genre original et amener le sujet à faillir, à démontrer que sa cohérence est une illusion. En effet, le « ça a été » n'est rien d'autre que ce que les auteures de *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, à propos des constats d'actions, dénomment :

« la valeur de procès-verbal des images⁶⁸¹ ».

C'est cette même valeur qui est donc utilisée pour créer des archives de performances, que cela soit pour faire croire à un mythe ou pour mettre en mémoire une identité. C'est cette force d'énonciation propre à la photographie et à la vidéo qui est détournable pour rendre visible une multitude d'identités de genre et de fictions de l'identité.

Les artistes ont longuement joué de ce triomphe de la copie dont on perd l'original. Juliette Bertron a soutenu en 2014 une thèse de doctorat en histoire de l'art intitulée *De la parodie dans l'art des années 1960 à nos jours*. Elle se penche en effet sur l'histoire de la parodie, mais surtout la façon dont les artistes ont parodié d'autres œuvres d'art. Elle développe, dans son chapitre trois, un raisonnement sur la reproductibilité de l'œuvre d'art et montre :

« combien l'œuvre d'art, de manière ascendante depuis la fin du XIXe siècle jusqu'aux années 1980, en passant par les années 1960, ne cesse d'être sujette aux reproductions qui l'actualisent, la démocratisent, la commercialisent à peu de frais, la soumettent aux réutilisations en tout genre et l'altèrent⁶⁸² ».

Sa thèse montre à quel point la parodie est un genre riche et à quel point la reproduction et la diffusion massive des œuvres de l'histoire des arts permet un jeu avec l'original qui amène à une critique de l'histoire des arts et de l'institution. Ce que sa thèse n'évoque qu'à peine⁶⁸³, c'est l'adéquation particulière entre la parodie et les représentations de l'identité queers : c'est par des imitations impropres, venant subvertir le modèle binaire, que se construisent les identités queers, dans une mise en abîme où se perd totalement l'idée d'un modèle à imiter, où triomphe la copie sans original. On peut notamment citer ici la figure de Marilyn Monroe. Star d'Hollywood, elle est photographiée d'innombrables fois et tout le monde a ses clichés en tête. Les *mass média* ont largement relayé ces images de Marilyn Monroe et en on fait un sex-symbol, ce qui signifie que

⁶⁸⁰ Frédérique Villemur, « Pensée queer et mélancolie du genre », *op. cit.*, p. 157.

⁶⁸¹ Janig Bégoc *et al.*, *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁸² Juliette Bertron, *De la parodie dans l'art des années 1960 à nos jours*, thèse de doctorat en histoire des arts, sous la direction de Bertrand Tillier, université de Bourgogne, Dijon, soutenue le 28 novembre 2014, p. 139.

⁶⁸³ C'est-à-dire qu'il est vaguement question de féminisme entre les pages 280 et 295 dans une sous-partie sur « les représentations en question ». On ne trouve aucun écho du militantisme queer, de la performativité ou de la déconstruction des genres.

son physique correspondait parfaitement aux exigences cisgenres. La photographie a également ceci de merveilleux qu'au-delà d'un art populaire, elle est un outil indispensable des masses médiatiques. Ce qui fait qu'au travers de la publicité, des films, des journaux, de la télévision, c'est toute la codification du genre et de ses icônes que l'on retrouve quotidiennement à l'œuvre. Continuellement représentée et mise en scène par les *mass media*, Marilyn Monroe performait son personnage et jouait la mise en scène hollywoodienne de sa vie. C'est ce que Morimura a bien compris en se travestissant en Marilyn⁶⁸⁴. On voit bien ici à quel point l'imitation permet d'atteindre le triomphe de la copie. Dès lors que la copie triomphe, c'est l'obligation à une cohérence du genre qui peut être critiquée et distanciée⁶⁸⁵. Comme le constate Barthes devant une photographie de lui-même :

« La photo-portrait est un champ clos de forces [...]. Devant l'objectif, je suis à la fois : celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me croie, celui que le photographe me croit, et celui dont il se sert pour exhiber son art. Autrement dit, action bizarre : je ne cesse de m'imiter⁶⁸⁶ ».

Si la photographie atteste de ce qui est, ce qui est n'est rien de plus qu'une copie, une imitation sans original. L'artificiel ne s'oppose alors pas au réel. C'est là où nous rejoignons les positions de Lucía Egaña Rojas, qui revendique la fiction pornographique plutôt que l'obligation du « pour de vrai ». Cette question de l'identité sans original, mais une identité capable de distancier le besoin de cohérence du genre, traverse l'œuvre (*M*)*IMOSA*, *Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (M)*⁶⁸⁷. Il s'agit d'une œuvre chorégraphique de 2011 réunissant Cecilia Bengolea, François Chaignaud, Marlene Monteiro Freitas et Trajal Harrell. C'est une fiction historique : que se serait-il passé en 1963 à New York si une figure de la scène du *voguing* à Harlem était allée danser aux côtés des pionnières de la danse postmoderne ? En recourant au *voguing*, la pièce croise les questions de genre pour les articuler aux autres composants de l'identité personnelle et artistique des quatre danseur·ses au moyen de personnages : Danseur oriental, reprises de chanson (notamment la chorégraphie de Kate Bush pour *Wuthering Heights*), clubbeur, drag king rockeur et barbu, personnage asexué et hypersexuel en zentaï et talons aiguilles, entre bien d'autres. Les personnages des quatre performeur·ses se succèdent, avec cette phrase de présentation systématique : « *My name is Mimosa Ferrara, Welcome, I'm the true Mimosa* ». On ne sait pas qui est Mimosa. Ni si elle existe. Probablement, elle existe, tous les personnages sont Mimosa et tous

⁶⁸⁴ Yasumasa Morimura, *Self-Portrait (Actress) Red Marilyn*, 1996. Volume II, figure 65. Cf. I/3/b pour les nombreuses réappropriations de la figure de Marilyn par les artistes.

⁶⁸⁵ Si certains parcours ou certaines pratiques amènent à « passer pour », l'aspect obligatoire de cette correspondance au système de genre binaire est questionnable. Notamment, les parcours de transitions doivent obligatoirement se faire d'un sexe vers l'autre, dans l'encadrement d'une équipe médicale (le « parcours officiel » que suivent certaines personnes trans*), empêchant toute possibilité d'entre-deux. C'est également une hiérarchie sociale qui s'établit entre les personnes trans*, entre celles qui s'entendent dire « c'est réussi je n'aurais jamais dit » ou « ça se voit quand même le/la pauvre ». C'est une réaffirmation de la vision binaire du genre venant nier certaines identités trans*, genderfluid, queer, ou autre, qui ne s'identifient pas à cette binarité.

⁶⁸⁶ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie, op. cit.*, p. 29.

⁶⁸⁷ Compagnie Vlovajobpru, (*M*)*IMOSA*, *Twenty Looks or Paris Is Burning at the Judson Church (M)*, 2012. Volume II, figures 81a et 81b.

n'en sont que la copie. Le *voguing* est croisé à d'autres formes de danse et de culture. La cohérence du genre, en lien avec d'autres aspects de l'identité de chaque personnage, n'a plus besoin de jouer entre la caricature ou la cohérence. Le genre de chaque personnage se retrouve fondu, sans être occulté, dans une identité plus globale qui ne demande pas de cohérence particulière.

En conclusion, reconsidérer l'archive, la mémoire et la copie force à repenser le rapport aux images et aux identités. Il faut inclure cela dans une temporalité et bien évidemment dans une analyse des rapports de pouvoir qui traversent les images. Le « ça a été » de Barthes représente une force d'énonciation largement utilisée pour la visibilité des identités queers.

Toutes les pratiques analysées jusqu'ici l'ont été sous un angle majoritairement artistique et théâtral. Cependant, la représentation de ces identités ne peut se faire sans connexion à une analyse des pratiques militantes, auxquelles elles sont intrinsèquement liées.

II – Résiste, prouve que tu existes

- Les pratiques queers analysées dans une perspective militante

Au-delà du performatif, de la mémoire, des médiums artistiques ou de l'esthétique, c'est la question des formes de lutte queers qui sera abordée ici : les médiums employés par les militant-es queers participent tant à une autoreprésentation des identités qu'à la politisation et à la diffusion de ces identités. Les pratiques de l'identité queers articulent les champs de l'artistique et de l'activisme :

« Partout, ça se soulève, souvent au croisement des gestes artistiques, des luttes identitaires et des combats politiques⁶⁸⁸. »

Cette citation, que l'on trouve dans un numéro de la revue *Multitudes* consacré aux soulèvements, ne concerne pas directement le militantisme queer. Elle est cependant applicable à ce dernier. Quelle qu'en soit la forme, quand on parle de « queer » il s'agit d'un militantisme qui bien souvent utilise des pratiques artistiques. C'est vers le militantisme que nous tournons ici le prisme queer.

1/ Des corps-slogans • L'identité militante, entre construction de soi et revendication de soi

Nous abordons ici la question des slogans, des revendications et des corps politiques. Politiser l'identité, plus encore politiser le corps, amène à penser les pratiques queers en contrepoint d'une histoire de la performance. En politisant le corps, le militantisme ramène tout d'abord à Michel Foucault et à la biopolitique.

a) Queers de tous bords, unissez-vous • La politisation plurielle de l'identité militante queer

Où est passé Foucault ? • L'héritage et les relectures actuelles de Foucault chez les militant-es queers

« Nos corps sont politiques⁶⁸⁹. »

⁶⁸⁸ Alexandra Senciuc, « Des fragments sur l'art, la responsabilité et le bonheur », *Multitudes*, n° 50, 2012, p. 107.

⁶⁸⁹ *Nuestros cuerpos son políticos*. Grupo de Trabajo Queer, *El eje del mal es heterosexual : Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*, op. cit., p. 17.

La libre disposition de son corps n'est pas reconnue en tant que telle par la loi. Le principe d'indisponibilité du corps humain pose de nombreuses limites au droit de disposer de son corps. Il s'agit là d'un vieux débat juridique. L'abolition de l'esclavage allait dans le sens de la libre disposition du corps, la pénalisation de l'euthanasie va dans le sens inverse. La loi Veil de 1975 dépenalisant l'avortement est aussi une grande avancée du droit des femmes à disposer de leur propre corps. La gestation pour autrui fait débat, entre droit à disposer de son corps et indisponibilité du corps humain (qui ne peut être marchandé). Il en va de même de la reconnaissance légale des différentes sexualités, alors que leur encadrement normatif pose la question de la liberté du sujet contemporain. La liberté à disposer de son corps entre parfois en conflit avec la protection de l'ordre public, ce que cristallisent les pratiques de l'art corporel : en 1971, lorsqu'il réalise *Shoot*⁶⁹⁰, Chris Burden choisit de se faire tirer dessus avec un fusil. L'œuvre met en avant les conflits entre la disposition de son propre corps et la prohibition des actes de torture et de barbarie. Chris Burden met en exergue l'inadéquation entre libre disposition et indisponibilité du corps. ORLAN s'est également penchée sur la question. Elle était invitée en 2013 au salon de la bioéthique, pour ses œuvres où elle cultive ses propres cellules afin de les hybrider. Les artistes questionnent ainsi la bioéthique et à travers elle la biopolitique. Alors certes, le corps est personnel, le corps est inaliénable, à défaut d'être une propriété. Mais ce que nous sommes en droit de faire avec notre corps est rigoureusement encadré. Auto-gérer son corps nécessite de résister aux lois. C'est ce qui donne son actualité au slogan « mon corps, mes choix ». C'est ce qui prolonge cet autre slogan féministe : le personnel est politique. Ce à quoi nous pouvons ajouter :

« le corporel est politique⁶⁹¹ ».

En disant cela, Lucas Platero renvoie à Foucault et au biopouvoir. Mais aujourd'hui, qui a lu Foucault ? À en croire les entretiens réalisés auprès des activistes français-es et espagnol-es, il n'y a personne. Lorsque je posai la question du rapport entre le militantisme queer et la théorie, personne ne cite Foucault, personne n'évoque le biopouvoir. En revanche, Monique Wittig, Sam Bourcier, Judith Butler, Jack Halberstam ou encore Paul B. Preciado sont bien là, sur les bibliothèques et dans les esprits. Ces auteur-es ont lu Foucault et iel-es y font tous-tes références, en ont proposé des relectures. Mais les corps queers aujourd'hui ne se politisent plus avec les mêmes références. Comme une sorte de deuxième vague, il y a un après-Foucault. Son rôle dans la naissance des théories queers est questionné. Sam Bourcier relève bien :

« l'habitude de faire de l'auteur de *La volonté de savoir* la référence centrale de la théorie queer⁶⁹² ».

⁶⁹⁰ La vidéo de la performance est visible sur internet : Chris Burden, *Shoot* [vidéo en ligne], Youtube, 1:52, 19/11/1971 [mise en ligne 4/02/2008, consultée le 23/06/2017], URL : <https://www.youtube.com/watch?v=26R9KFdt5aY>.

⁶⁹¹ *Lo corporal es político*. Gracia Trujillo, in Lucas Platero (dir.), *Lesbianas, discursos y representaciones*, op. cit., p. 116.

⁶⁹² Sam Bourcier, *Queer Zones, politique des identités sexuelles et des savoirs*, op. cit., p. 65.

Bourcier propose pour sa part une lecture croisée de Foucault et Bersani, en insistant sur l'importance politique du BDSM⁶⁹³. Preciado, de son côté, développe le biopouvoir pour en arriver à la sexopolitique et au pharmacopornopouvoir comme procédés de régulation et de naturalisation des corps et des comportements. Une réflexion qui reste indexée sur la pensée foucauldienne :

« Suivant les intuitions de Michel Foucault, Monique Wittig et Judith Butler, j'appelle sexopolitique une des formes dominantes de cette action biopolitique qui émerge avec le capitalisme disciplinaire. [...] *Au sein des formes de production et contrôle disciplinaires, la sexopolitique se démarque comme un des modes dominants de l'action biopolitique de la fin du XIXe siècle.* Désormais, le sexe fait partie des plans du pouvoir, si bien que le discours sur la masculinité et la féminité, ainsi que les techniques de normalisation des identités sexuelles, se transforment en agents de contrôle et de modélisation de la vie⁶⁹⁴. »

En effet, Foucault a eu plus que son importance auprès des premier·es militant·es et théoricien·nes queers. David Halperin décrit bien l'admiration que Foucault inspire à ses lecteur·ices. Le titre seulement à moitié ironique de *Saint Foucault* en est l'illustration. Halperin témoigne aussi, dans cet ouvrage, de l'importance de Foucault auprès des militant·es d'Act Up :

« quel livre est-il probable que nous retrouvions dans les blousons de cuir des membres d'Act Up ? Quelle est la principale source intellectuelle d'inspiration des militants de la lutte contre le Sida – du moins de ceux qui sont les plus tournés vers la réflexion théorique ? Lorsque je menai, en 1990, une petite enquête qui n'avait certes pas la prétention d'être systématique, auprès des gens dont je savais qu'ils avaient fait partie d'Act Up-New York au moment de l'irruption tonitruante de ce mouvement sur la scène publique à la fin des années quatre-vingt, et leur posai cette question, ils me répondirent tous sans hésitation : "*La volonté de savoir* de Michel Foucault"⁶⁹⁵. »

Mais les militant·es aujourd'hui ne citent pas plus David Halperin que Foucault, les références ont changé. Le corps politique se revendique différemment. Notamment, la lutte contre le Sida n'a plus la même force, Act Up ne fait plus figure de proue du militantisme queer. Si ces écrits sont toujours présents et importants pour l'histoire de la théorie queer, les luttes ne s'en inspirent plus. Le militantisme queer semble aujourd'hui axé sur la mémoire, la déconstruction de la binarité de genre, les sexualités alternatives et l'intersectionnalité des luttes :

⁶⁹³ Cf. « Homosadomaso : Léo Bersani lecteur de Foucault », in *ibid.*, pp. 64-74 (précédemment présenté au colloque « psychanalyse et théorie queer » à l'école lacanienne de psychanalyse à Paris, ENS, 9 octobre 1999 et publié dans la revue *l'Unebénue*, Paris, EPEL, mai 1999).

⁶⁹⁴ Paul B. Preciado, *Testo junkie*, op. cit., p. 66. Ma traduction pour la partie en italique qui est absente de la version française. Le même passage en espagnol avec en gras le passage absent : *He denominado sexopolítica, siguiendo las intuiciones de Michel Foucault, Monique Wittig et Judith Butler, a una de las formas dominantes de esta acción biopolítica [...] en el interior de las formas de producción y control disciplinarias, la sexopolítica se destaca como uno de los modos dominantes de la acción biopolítica a finales del siglo XIX. El sexo entra a formar parte de los cálculos del poder, de modo que el discurso sobre la masculinidad y la feminidad y las técnicas de normalización de las identidades sexuales se transforman en agentes de control y modelización de la vida.* Paul B. Preciado, *Testo yonqui*, op. cit., p. 58.

⁶⁹⁵ David Halperin, *Saint Foucault*, op. cit., pp. 31-32.

« De nouvelles problématiques autour de l'économie et de la race dans les recherches sur la sexualité, l'émergence de travaux centrés sur la mondialisation, la nationalisation et l'immigration ont permis de rafraîchir l'agenda de la théorie queer⁶⁹⁶. »

Ce que Maxime Cervulle et Nick Rees-Roberts font remarquer est juste, mais cette citation doit être critiquée sur au moins deux points. Premièrement, il ne s'agit pas de nouvelles problématiques, mais de la nouvelle prise en compte de problématiques queers existantes mais jusqu'alors invisibilisées. Cette invisibilisation correspond à un blanchiment de la théorie queer (nous en avons parlé en introduction), dont on a retenu des auteur·es blanc·hes en laissant de côté les analyses afroféministes et les analyses croisées du genre et de la race. Ce ne sont donc pas là des enjeux nouveaux et sortis de nulle part. Ces problématiques ont toujours été des éléments de lutte constitutifs du militantisme queer. Secondement, les problématiques énumérées par cette citation sont des problématiques transversales : la gynécologie alternative, l'éjaculation vaginale, la mémoire des luttes, la prise en compte des nouvelles formes de colonialisme et d'assimilation culturelle, la culture du viol, ou encore l'écologie en tant que mode de vie et alternative économique, sont des points à géométrie variable au sein des luttes queers et on ne peut pas parler d'un agenda fixe et commun aux différents groupes. Il est par ailleurs paradoxal, alors que le corps et la sexualité restent au premier plan de ces luttes, que les pratiques BDSM soient presque oubliées. Sur les personnes interrogées, aucune sauf les Quimera Rosa, ne s'identifie ni ne parle des pratiques BDSM. Sam Bourcier, pourtant, insiste sur :

« le SM comme pratique politico-sexuelle telle qu'elle a été élaborée et revendiquée par les pédés et les gouines après Stonewall, dans le sillage de la "révolution homosexuelle" des années 1970. Une réflexion sur le pouvoir et le genre au grand dam des féministes (essentialistes), un paradigme de la subversion qui grisa Foucault⁶⁹⁷ ».

On constate la même chose en Espagne : l'ouvrage *Teoría queer*⁶⁹⁸, qui entend présenter les enjeux des politiques queers, consacre un article à la naissance du militantisme queer de l'arrivée du Sida à Michel Foucault et un autre article au BDSM. Les premiers groupes activistes, LSD et La Radical Gai, avaient ces problématiques à cœur. En revanche, les livres récemment publiés ne parlent aucunement de Foucault ou du BDSM. On peut prendre en exemple pour appuyer ce propos le dernier ouvrage majeur en date, *Transfeminismos*.

Peut-on dire qu'il existe un lien entre l'amenuisement des pratiques BDSM et la non-lecture de Foucault ? La question reste ouverte. On constate en tout cas un renouvellement et une évolution des problématiques queers et du cadre théorique qui les accompagne.

⁶⁹⁶ Maxime Cervulle et Nick Rees-Roberts, *Homo Exoticus : race, classe et critique queer*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 137.

⁶⁹⁷ Sam Bourcier, *Queer Zones, politique des identités sexuelles et des savoirs*, op. cit., p. 75.

⁶⁹⁸ David Córdoba et al., *Teoría queer, políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, op. cit.

Queer ou pas queer • Les difficultés d'appropriation du terme « queer » en France et en Espagne

« La mobilisation des catégories du sexe au sein du discours politique est hantée de diverses manières par les instabilités mêmes que ces catégories produisent et excluent. Bien que les discours politiques qui mobilisent les catégories identitaires tendent à cultiver les identifications au service d'un but politique, il se pourrait que la persistance de la désidentification soit tout aussi cruciale à la réarticulation d'une contestation démocratique. En effet, il est possible que ce soit précisément au travers des pratiques qui soulignent la désidentification d'avec les normes régulatrices par lesquelles se matérialise la différence sexuelle que les politiques féministes et *queers* sont mobilisées. De telles désidentifications collectives peuvent faciliter une reconceptualisation de la question de savoir quels corps ont encore à émerger comme objets de préoccupation critique⁶⁹⁹. »

Si l'on en croit cette citation de Judith Butler, l'évolution des pratiques queers aurait donc à voir avec un jeu composé d'allers-retours entre identifications, désidentifications, nouvelles identifications. Le postulat est intéressant et renvoie aux taxonomies. Il s'agit de nommer pour dénombrer, dans le but de continuer à penser des identités stratégiques et des corps politiques. Mais Butler reste floue quant aux corps qui comptent et ceux qui ne comptent pas, ou plus. Au niveau des groupes militants, on retrouve en effet ces tensions entre identifications et désidentifications. Ainsi le mot qui recouvrait tout ce qui n'entrait pas dans les politiques LGBT, qui en rejetait la normalisation et les tendances assimilationnistes, semble selon les groupes faire de moins en moins sens⁷⁰⁰. Cette question de l'identification au terme « queer », les militant-es se la posent concrètement. Derrière le queer ou pas queer, on constate une difficulté à saisir à quels savoirs cela se réfère. Le terme « queer » évoque des imaginaires militants différents et qui varient largement d'un groupe à l'autre.

Pour les Djendeur Terroristas, la réponse à la question « vous définissez-vous comme queer ? » est assez nuancée, puisque :

« le mot queer est sujet à controverses⁷⁰¹ ».

Ce collectif non mixte se définit comme féministe-gouine. L'identification au terme « queer » n'est pas rejetée, bien que ce mot n'apparaisse à aucun endroit de leur site internet, qui leur sert de vitrine. Si ce groupe se rapproche du militantisme queer ou l'accepte, c'est pour :

« dire qu'on va avec le féminisme justement pour en faire un nouveau truc et ne pas laisser la place aux essentialistes⁷⁰² ».

⁶⁹⁹ Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, *op. cit.*, p. 18.

⁷⁰⁰ Cf. I/1/a). Nous parlions dans cette partie de l'importance de créer un vocabulaire pour exister et être visible. Nous analysons plus précisément ici les enjeux pour les militant-es du terme queer, dans sa possible fracture avec la théorie.

⁷⁰¹ Entretien réalisé avec le collectif Djendeur Terroristas, Paris, 16 novembre 2014. Volume II, annexe II.

⁷⁰² *Ibid.*

Mais cette hésitation entre queer ou pas queer, et pourquoi, se retrouve dans de nombreux autres collectifs. Pour l'association FièrEs, qui se définit comme association féministe radicale non mixte, c'est la portée politique des pratiques queers qui ne fait pas sens :

« J'ai du mal à voir à quoi ressemblerait un collectif queer, en termes de militantisme. Je fais pas mal d'allers-retours dans ma tête entre être féministe, queer, lesbienne, sous quelle identité se revendiquer. J'ai de plus en plus de mal à voir en quoi se revendiquer queer peut servir à développer des stratégies de revendications et de militantisme aujourd'hui par rapport à la société. J'ai du mal à grande échelle. Je m'identifierais lesbienne féministe, queer aussi, mais c'est difficile de le dire de manière politique. Je me suis approprié des textes queers mais j'ai l'impression de l'avoir fait au niveau intime, pas politique⁷⁰³. »

Ce ressenti est très paradoxal : il montre une séparation entre le militantisme et l'intime, alors que l'un des plus importants slogans féministes est « le personnel est politique ». Ces propos témoignent également d'une perception restrictive des identités queers en tant qu'identification personnelle mais non pas politique. C'est également étonnant étant donné que Judith Butler, avant d'être rapprochée de la théorie queer, sous-titrait *Trouble dans le genre* par « le féminisme et la subversion de l'identité ». Judith Butler est par ailleurs très lue par les membres rencontrées de FièrEs. Mais les expériences et lectures de chacune, à l'heure d'une certaine récupération capitaliste du militantisme queer⁷⁰⁴, les ont amenées à en avoir cette vision. Un peu plus loin dans l'entretien, elles réaffirment leur point de vue sur la pertinence du féminisme en tant qu'outil politique :

« Le mot féministe, par son histoire, il dit un truc, il dit que la catégorie femme est opprimée en tant que catégorie. Au sein de ce truc-là, le queer dit comment tu es dressée à devenir une femme, il déconstruit ça et il va au-delà. Évidemment, il y a des codes pour les hommes et pour les femmes il ne s'agit pas de le nier et on est beaucoup à s'en servir dans nos vies, mais ce n'est pas transposable au féminisme. C'est avec, c'est transversal, mais ce n'est pas transposable ; parce que le queer ne dit pas l'oppression de la femme⁷⁰⁵. »

Ces remarques étaient notamment liées à des rencontres avec des personnes se définissant comme queers mais qui tenaient des propos sexistes, des personnes qui reconnaissaient la performativité du genre mais dénigraient toute forme de féminité cisgenre. Peut-être que l'on retrouve dans ces propos une sorte d'influence du féminisme matérialiste sur la perception du

⁷⁰³ Entretien réalisé avec l'association FièrEs, Paris, 20 novembre 2015. Volume II, annexe VI.

⁷⁰⁴ Je ne peux pas m'empêcher de penser à Jean-Paul Gaultier redessinant la bouteille de Coca-Cola en 2012 (volume II, figure 82) et proposant une publicité où il colle la photographie de son visage par-dessus un corps de pin up, dont les robes très pop font écho à deux éléments de la culture gay : le blouson de cuir et la marinière. La publicité est un pseudo-jeu de travestissement, cet élément essentiel des cultures queers se trouvant complètement dé-substantialisé, c'est-à-dire ici dépolitisé et mis au service d'un géant américain cherchant à arracher un sourire gentil. Je pense aussi à la publicité pour les sucettes « mini Chupa Chups color » en 2014 (volume II, figure 83), qui transforment des identités punk en personnages de Barbie et Ken ! Peut-être cette récupération du mouvement queer n'est-elle pas pour rien dans cette perception des enjeux queers comme une question d'identification personnelle, mais non politisée. Il s'agit pourtant, c'est bien la seule constante, d'un ensemble de pratiques militantes et subversives.

⁷⁰⁵ Entretien réalisé avec l'association FièrEs, Paris, 20 novembre 2015. Volume II, annexe VI.

queer. Des féministes matérialistes comme Christine Delphy ont en effet dénoncé les politiques queers, les jugeant individualistes et incapables de penser les violences systémiques⁷⁰⁶. Ces discours sur le militantisme queer ne rendent pas compte de sa complexité et de ses positions politiques qui visent la contestation de toutes les formes de domination et non un « simple mélange de genres auquel il est souvent résumé⁷⁰⁷. Notons que cette influence indirecte du féminisme matérialiste sur la perception du queer de FièrEs dans la citation précédente est une supposition. FièrEs ne se revendique pas du féminisme matérialiste ni de Delphy. Dans tous les cas, il ne s'agit pas ici de juger ce qui est queer et ce qui ne l'est pas, mais de relever les différentes expériences des groupes radicaux qui militent avec les enjeux queers, autour des articulations race/classe/genre/sexualité.

D'autres collectifs continuent de se définir comme queers, se plaçant dans son héritage militant. C'est le cas du collectif QueerFarnaüM, qui est né à Nantes après la disparition des Dures à Queer. À la question posée, la réponse est claire :

« (Moi) Vous vous définissez comme queer ?

– Oui, complètement.

– Je demande ça parce que certaines personnes ont du mal à s'appropriier le terme, à y mettre un sens propre.

– Nous on l'a surtout défini entre nous à partir des textes de Judith Butler donc le fait de pouvoir exprimer aussi bien sa partie masculine que féminine, tous ces trucs qui font partie de nous et qu'on exprime comme on veut⁷⁰⁸ ».

Pour ce groupe, queer et féminisme sont compatibles et leurs trois majuscules, dans QueerFarnaüM, sont les initiales de Queers, Féministes et Militants. On trouve également cette évidence à se proclamer queer chez le collectif Let's Dyke, qui entend parler des cultures queers :

« Le collectif a pour but de créer des événements culturels, envisagés comme un moyen de donner davantage de visibilité au mouvement et à la culture Queer⁷⁰⁹. »

Le collectif MartinE, que nous avons monté à Montpellier en septembre 2014, se présente comme queer et féministe. Les débuts servirent à définir et débattre ce que l'on entendait par « queer » et quelles pratiques cela recouvrait. À l'inverse de FièrEs, les liens entre féminisme et militantisme queer semblaient évidents. L'insistance sur le féminisme (par le E majuscule de

⁷⁰⁶ Voir à ce sujet : Sophie Noyé, « Pour un matérialisme féministe et queer » [article en ligne, 17/04/2014, consulté le 19/09/2018], *Contretemps* [site internet, 2008]. URL : <https://www.contretemps.eu/pour-un-feminisme-materialiste-et-queer/>.

⁷⁰⁷ C'est notamment en résumant les auteur-es queers à cel-leux qui parlaient uniquement du genre que s'est opéré un « blanchiment » de la théorie queer.

⁷⁰⁸ Entretien réalisé avec le collectif QueerFarnaüM, à Nantes, le 16 octobre 2014. Volume II, annexe IX. QueerFarnaüM, Queers, Féministes et Militants, est un collectif Nantais actif depuis 2014 qui voit le jour à la suite dissolution du groupe également nantais les Dures à Queer. Ce groupe organise diverses manifestations et actions militantes en faveur de la lutte contre les tpgb-phobies.

⁷⁰⁹ Collectif Let's Dyke, *Let's dyke* [site internet], 2014 [consulté le 16/02/2017], URL : <http://www.letsdyke.com/#!le-collectif/c17va>.

MartinE et la formulation « queer et féministe ») a été pensée en réaction à la domination masculine et insiste sur les liens entre les luttes queers et féministes, dans une ville où le militantisme LGBT *mainstream* occupe une forte place. Le collectif MartinE contrairement à FièrEs, Djendeur Terroristas ou Let's Dyke, est un collectif mixte.

Les controverses que génère le terme queer font qu'on l'adopte ou pas, il fait en tout cas débat. La scène espagnole semble avoir une longueur d'avance en termes de réflexion sur les réappropriations du mot queer, dépassant ainsi les débats sur être ou ne pas être queer. Les propos suivants sont issus de trois entretiens différents. Un avec Lucía Egaña Rojas⁷¹⁰, un second avec Diego Genderhacker⁷¹¹, le troisième enfin est un entretien avec Beatriz Higón, du collectif O.R.G.I.A⁷¹². Ce collectif propose :

« un travail de recherche et de création artistique autour du genre, du sexe et de la sexualité depuis un positionnement féministe et queer⁷¹³ ».

Les entretiens et donc les propos de ces trois activistes sont réorganisés ici pour former une conversation fictive, car les trois personnes ont répondu de façon très semblable à la question de se définir ou pas queer, bien que les entretiens aient été réalisés sur des temps différents. En l'occurrence, les trois personnes ont fait état d'une première étape d'appropriation du mot lorsque celui-ci correspondait à des pratiques déjà existantes en Espagne, pour ensuite le rejeter afin de développer et adopter le transféminisme, qui naît donc de la rencontre entre mouvements queers, trans* et féministes. Enfin, les personnes en concluaient que si les mots sont importants et permettent tant de se réapproprier des concepts que de développer des résistances nouvelles, il n'y a pas d'opposition entre queer et transféminisme, ou queer et le reste de leur activisme. Ces réflexions dépassent donc les débats encore présents en France :

« Diego : personnellement, le mot queer m'a beaucoup plu quand je l'ai entendu pour la première fois. Ça me semblait correspondre très bien à cette idée de je ne suis ni ceci ni cela et je n'ai pas à l'être.

Bea : moi ça me fait me sentir à l'aise parce que c'est un mot très inclusif, tu peux te sentir queer pour plein de raisons, il n'y a pas un profil unique. Le point commun c'est que tu es hors de la norme. Mais bon je préfère de loin quand la façon de se nommer vient de l'intérieur. Quand les gens se nomment à leur façon. C'est pour cela qu'il n'y a pas d'unité dans le mouvement queer. Quand je regarde les États-Unis, de l'extérieur, c'est très clair pour eux, c'est un mouvement uni et ils savent clairement ce que queer veut dire. Ici, des fois, on ne sait même pas ça quand quelqu'un dit "mais pourquoi tu es queer ? – ah bah je ne sais pas". Je le sais pour ce que je ne suis pas, mais je ne sais pas pour quoi je le suis. Du coup

⁷¹⁰ Entretien réalisé avec Lucía Egaña Rojas, Barcelone, 14 janvier 2016. Volume II, annexe VII.

⁷¹¹ Entretien réalisé avec Diego Genderhacker, Barcelone, 13 janvier 2016. Volume II, annexe V.

⁷¹² Entretien réalisé avec Beatriz Higón du collectif O.R.G.I.A, Valence, 17 janvier 2016. Volume II, annexe VIII.

⁷¹³ *Investigación y creación artística en torno a cuestiones relativas al género, al sexo y a la sexualidad, desde un posicionamiento feminista y queer*. Beatriz Higón, Carmen Muriana et Tatiana Sentamans, O.R.G.I.A. [blog du collectif], 2008 [consulté le 16/02/2017], URL : <http://besameelintro.blogspot.fr/p/obra.html>.

c'est compliqué. Dans O.R.G.I.A, au final oui nous nous disons queer. On n'en a pas parlé en assemblée ou autre, mais on fait en sorte qu'O.R.G.I.A soit dans l'art queer.

Lucía : moi je ne me définis pas souvent queer. Ça doit arriver, mais dans des situations très spéciales. En général je me définis comme féministe, ou transféministe. Mais queer... bien qu'ayant travaillé le thème pour ma thèse, je suis critique envers le queer qui me paraît être un truc un peu colonial, colonisant depuis les États-Unis et qui s'est beaucoup étendu, très rapidement, mais qui ne s'est pas suffisamment remis en question depuis d'autres espaces, comme ici en Espagne. Depuis l'Amérique latine, je vois que ça a beaucoup plus été remis en question.

Bea : je crois que ce qui se passe ici en Espagne, c'est que le mot queer est arrivé après nous. Les gens ont commencé à travailler sur les pratiques sexuelles, ont commencé à être activistes, à parler de leurs vies, de comment ils sentaient leur genre et leur corps. Alors arrivèrent de l'extérieur les études anglo-saxonnes, américaines, et le mot queer est arrivé et on a commencé à lire sur le queer. Du coup il y a une espèce de haine/amour : tu rencontres un mot qui définit tant tes pratiques personnelles que ton activisme artistique et en même temps on te l'a ramené d'ailleurs. Du coup beaucoup de gens rejettent un peu ce mot.

Lucía : Oui, ici il y a eu une lecture que même Butler remet en cause, comme quoi la performativité a été mal comprise, et justement en Espagne on en a compris ce qui était mal compris [en référence à la performance drag et la confusion avec la performativité du genre]. Mais c'est la richesse d'être colonisé. Une polysémie. Mais je ne me définis pas comme queer. Je peux même l'employer de façon dépréciative, du genre : c'est gonflant ce queer.

Diego : quand je suis entré dans ce sac de nœuds de l'activisme, j'ai vu que le mot queer était quelque chose de très embrassé par certains et très discuté par d'autres. Ça dépend du groupe. Le mot lui-même soulève beaucoup de débats. Je crois que c'est parce qu'il est anglo-saxon, il était difficile à définir. Il y a eu un essai ici, d'un type qui s'appelle Ricardo Lamas, ça pouvait se traduire par "théorie tordue", mais le mot n'a pas réussi à être accepté. Mais il y a un bon débat ici sur ce concept. Je l'ai ensuite entendu depuis le mouvement trans* et post-porn et j'ai vu que là le concept queer était une question préoccupante. On commençait à parler du cuir, ou du kuir en référence au secteur "okupa" et au final le queer fut compris comme une théorie qui, surtout ici à Barcelone, tient beaucoup à l'entourage de Paul B. Preciado qui fit des tas d'activités là-dessus au MACBA. Du coup c'était aussi très lié au musée et clairement, avant 2006 le queer était un truc du milieu punk, anti-institutionnel, des squats. Bien sûr ça a créé un conflit. Du coup surgit cette question du transféminisme, qui a à voir avec le queer et qui mélange le féminisme, le mouvement trans* et c'est plus ample parce que ça comprend la question raciale.

Lucía : il y a d'autres féminismes, mais je crois que le transféminisme est plus un effet de l'alliance du féminisme et des mouvements trans* qu'une réflexion critique sur le queer. Ce n'est pas qu'ils soient opposés, mais quelle en est la généalogie ? D'où vient le mot ? C'est quand les trans* dirent "on veut travailler avec des féministes". C'est arrivé pendant une conférence lors de journées féministes, c'est ici qu'est apparu le mot. Ensuite, le concept

queer sert pour définir un espace politique identitaire, en ce sens ce mot est une pratique. Mais tout ça est très subjectif, il y a des gens en Espagne qui se revendiquent beaucoup du queer. Dans les années 80 et 90, il y a eu des groupes qui se définissaient queers par eux-mêmes pour la première fois. Aujourd'hui je ne vois pas tant de groupes qui se définissent queers. De ce que je vois, hein, mais je vois plus de groupes qui se définissent transféministes, ou de l'activisme trans*, ou comme collectifs LGBT... Mais queer, non. Après on parle aussi de transpédégouines. Mais le queer est un concept très impropre. Il ne signifie rien.

Bea: il y a pas longtemps, on a donné une conférence et la question était de savoir s'il existe un art féministe. Ce qu'on a dit, c'est que pour nous oui il existe un art féministe et un art queer, ce sont des gens qui tentent de créer des significations et un espace de création dans lequel d'autres corps et d'autres sexualités soient possibles. Du coup, cette création d'un imaginaire commun et d'un espace où cela fonctionne, soit possible, se nomme et dont on puisse profiter, tout ça serait le nœud commun d'un art queer et aussi d'un art féministe. Bien sûr il n'y a pas de correspondances formelles par exemple.

Diego: et ça me paraît plus intéressant de prendre le meilleur de chaque chose et d'essayer de les faire converger. Et le queer était ce déplacement, non ? »

Et plus si affinités • L'importance de l'intersectionnalité au sein du militantisme queer

La fin de l'entretien avec Diego Genderhacker se conclut sur l'importance d'une solidarité entre les luttes. Ce qui nous ramène à l'importance des analyses intersectionnelles des rapports de pouvoir. Au travers des propos de ces trois activistes, on retrouve la définition de Sam Bourcier :

« après tout, c'est cela le cœur de la théorie-politique-mouvement *queer*: un rapport hypercritique à l'identité et aux politiques de l'identité, qu'elles soient homo/hétérosexuelles, nationales, de genre, de classe, de race, intersection de traits identitaires comprise⁷¹⁴ ».

Dans cette citation, l'importance de l'intersectionnalité est remise en avant, l'importance de l'analyse des rapports classe/race/genre. Les militant-es utilisent parfois les termes capitalisme/colonialisme/patriarcat. Cela questionne les positions queers face au capitalisme. La convergence du militantisme queer et de l'anticapitalisme établit des liens avec les économies alternatives, les mouvements écologiques, la prise en compte des personnes racisées et la déconstruction des privilèges, la critique du validisme, ou encore les amours non hétéronormatives et en particulier non reproductives.

Du côté espagnol, l'ouvrage *Transfeminismos*⁷¹⁵ aborde ces différentes problématiques notamment celle de la lutte contre le capitalisme. On retrouve également cette conscience de la simultanéité des oppressions à Madrid, au sein de l'Asamblea Transmaricabollo de Sol. En France, ces convergences se manifestent par les connexions avec le militantisme écologique, ainsi qu'entre

⁷¹⁴ Sam Bourcier, « Queer move/ments », *op. cit.*, p. 37.

⁷¹⁵ Miriam Solá et Elena Urko, *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos*, *op. cit.*

genre et race. L'édition 2016 de la Queer Week présente un atelier « Éco-orgasme : comment jouir dans le respect de l'environnement et de soi ? » (21 mars 2016, Sciences Po Paris), qui présente notamment le concept d'écosexualité sur lequel Annie Sprinkle et Elizabeth Stephens travaillent depuis environ 2008⁷¹⁶. Cette programmation de la Queer Week survint juste après l'évènement *Écologies queer #1* au Point Éphémère (Paris) le 18 mars 2016. L'évènement était organisé par le mouvement Panzy (mouvement queer et écoféministe), également en lien avec le concept d'écosexualité selon Sprinkle et Stephens. En France il faut nommer le collectif afroféministe MWASI, très actif sur Paris et le documentaire d'Amandine Gay, *Ouvrir la voix*⁷¹⁷ qui développent des approches décoloniales. On entend en revanche peu parler en France des Queer people of color, ce qui correspond à un retard français de prise en compte des analyses de l'intersectionnalité. Cette non prise en compte des analyses décoloniales dans les analyses de genre ne doit pas effacer certaines initiatives : l'émission radio « Gouinement lundi » (créée en juin 2015) du 1^{er} mars 2016 se penchait sur la question d'« Être lesbienne, bie, queer et racisée en France ». La revue *Comment S'en Sortir* (fondée en 2015, basée à Paris) et la revue francophone *PolitiQueer* (fondée en 2014) inscrivent cette intersectionnalité dans leur ligne éditoriale.

Ce rapide tour d'horizon permet de rappeler la nécessité de développer des analyses plus intersectionnelles et de laisser plus de place et de visibilité aux personnes racisées. Cela permet également de comprendre comment les pratiques militantes que nous étudions ici sont liées entre elles. C'est une nécessité continue et non nouvelle pour la théorie queer de dépasser le strict champ des genres et des sexualités pour se connecter aux marges dans leur ensemble et pour perdurer comme principe d'opposition aux systèmes normatifs. Cela permet également de mettre en avant de nouvelles formes de luttes. Les pratiques actuelles du militantisme se démarquent alors d'un militantisme « à l'ancienne », notamment en prenant plus en compte les pratiques artistiques et en revalorisant la portée politique d'une démarche artistique.

b) L'art et la bannière • L'utilisation de l'art en tant que pratique militante

La dimension politique de l'art n'est pas une nouveauté. L'artivisme et le recours à l'art en tant qu'outil politique sont des notions plus récentes qui correspondent à de nouvelles formes de luttes qui naissent dans les années 1980. Nombre de militant·es queers ont recours à des pratiques artistiques. S'iel·les y ont recours, tous·tes ne revendiquent pas cette dimension artistique. Certain·es vont jusqu'à la rejeter. Ce rejet témoigne d'une fracture persistante entre art et militantisme. Nous nous intéresserons ici aux spécificités des pratiques artistiques queers et à la façon dont l'art est utilisé comme un outil politique.

⁷¹⁶ Environ, car c'est un concept évolutif, qui se développe depuis plusieurs années et dont on trouve les premières traces en 2008 sur le site d'un ancien projet, le *Love Art Laboratory*, où pendant sept ans (2005-2011), Annie Sprinkle et Elizabeth Stephens ont célébré leur amour par diverses performances à la manière d'un *living art*. Cf. Annie Sprinkle et Elizabeth Stephens, « *Dirty Sexecology - 25 Ways to Make Love to the Earth* » [page internet, 2008, consultée le 17/02/2017], *Love Art Lab* [site internet, 2005], URL : http://loveartlab.org/slideshow.php?year_id=4&cat_id=103.

⁷¹⁷ Amandine Gay, *Ouvrir la voix*, Bras de Fer Production, 02:02:00, 2017 [2014].

Artiste, y es-tu ? • La perception de l'artiste chez les militant·es queers

Dès les années 1980, les politiques queers ont régulièrement recours à une pratique artistique en tant que nouvel outil de lutte. Ce recours à l'art est caractéristique du militantisme queer. Cela faisait déjà partie des stratégies d'Act Up dont le groupe artistique et militant, Gran Fury, fut fondé en 1988 à New York. La France, comme nous le constatons dans l'introduction générale, présente un retard en matière d'analyse des pratiques queers, en particulier pour le domaine de l'histoire des arts⁷¹⁸. Cependant, quelques événements universitaires français récents se sont intéressés aux pratiques artistiques queers. L'université de Toulouse Jean-Jaurès a organisé, les 3 et 4 avril 2014, un colloque sur : « Une esthétique queer ? Transgression et subversion dans la littérature et les arts » qui a donné lieu en 2015 à la publication de l'ouvrage *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts* sous la direction de Muriel Plana et Frédéric Sounac (Éditions universitaires de Dijon). Mais cette publication ne sort pas du domaine de l'histoire des arts, en raison de ses préoccupations sur l'esthétique. Ainsi les œuvres sont celles de personnes s'inscrivant dans une démarche artistique et non des productions militantes. On relève, toujours en France en 2015, la journée d'étude « Des genres au queer, pratiques artistiques contemporaines » (19, 20, 21 février, Villa Arson, Nice). Ces journées avaient pour objectif de discuter des pratiques artistiques contemporaines à partir des politiques de l'identité et des politiques sexuelles. C'est une optique déjà plus militante. On relèvera également les journées d'étude organisées à l'université de Metz, au cours desquelles eurent lieu des *genderqueer workshop* et des réflexions sur les corps contemporains à travers les arts. Ces journées d'étude furent réalisées en lien avec le collectif local Let's dyke et sont un exemple d'intégration des militant·es à l'université. Enfin, le programme de la Queer Week (organisée à Paris chaque année depuis 2009 par l'association étudiante de Sciences Po) accorde toujours une place importante aux expressions artistiques tout en mettant le militantisme en premier plan. Ces quelques exemples ne changent pas le fait que la dimension artistique du militantisme queer est peu étudiée en France. Il est plus difficile encore de trouver des réflexions sur les formes artistiques des luttes queers sans tomber dans des considérations esthétisantes qui mettent en avant la démarche artistique et la valeur de l'œuvre au détriment de la portée militante. Par ailleurs, ces réflexions proviennent de l'université et ne donnent que rarement la parole à cel·leux qui occupent les espaces de lutte. Il est donc intéressant de mettre en valeur l'opinion des groupes et collectifs queers.

La plupart des militant·es rencontrés·es revendiquent une pratique artistique en tant que pratique militante, mais cela recouvre des pratiques très différentes. Certaines des personnes interrogées à ce sujet se définissent premièrement comme artiste, il s'agit pour elles d'art militant plutôt que d'un activisme ayant recours à l'art. Certaines se définissent autant comme artiste que comme activiste. D'autres enfin se définissent uniquement comme activiste, sans considérer que leurs pratiques possèdent une dimension artistique. Le collectif O.R.G.I.A, David Trullo ou encore le collectif XXY ont une carrière artistique qui est inséparable de leur militantisme :

⁷¹⁸ Comme en témoigne la bibliographie largement non francophone de ce doctorat pour tout ce qui traite directement des pratiques artistiques queers.

« Pour nous, ce qu'on fait est de l'art militant. [...] C'est vrai que O.R.G.I.A ne fait pas de militantisme de rue, immédiat et radical. Pour nous c'est un processus lent, voire un peu endogamique, qui se fait d'abord entre nous. C'est donc un militantisme différent⁷¹⁹. »

Le collectif Djendeur Terroristas revendique totalement cette dimension artistique et activiste, se détachant lui aussi du militantisme traditionnel :

« – On est plus activistes... je ne sais pas... On est un peu entre l'artistique et le militant.

(Moi) – Il y a un truc qui vous gêne dans la notion de militantisme en tout cas.

– QUE du militantisme, ce n'est pas ce qu'on a envie de faire.

– Ce qui ne nous empêche pas de participer avec d'autres groupes à des actions franchement militantes.

– Après ça dépend la définition qu'on y met, c'est une vraie réflexion dans le collectif. On milite plus via des trucs artistiques⁷²⁰. »

Certains collectifs affichent donc une volonté forte de faire de l'art. Face à cela, on trouve des collectifs pour lesquels la pratique artistique n'est pas si importante en soi. En revanche, la pratique artistique y apparaît comme un moyen pour porter un message, comme un outil militant pertinent :

« Évidemment que l'art est politique. Chez FièrEs, la question de la mise en scène avec tous les supports possibles et imaginables est importante. Du coup, on va se servir de matériaux et de démarches artistiques militantes⁷²¹. »

On voit dans cette citation que ce qui importe, c'est que le support porte au mieux le message. Si cela demande d'avoir recours à une démarche artistique au passage, il n'en sera pas fait l'économie. La démarche artistique n'est cependant pas une composante essentielle, elle est un outil que l'on utilise ou non. On retrouve cette idée de l'art en tant qu'outil d'une démarche militante chez Quimera Rosa, qui s'inscrit visuellement dans une démarche artistique et dont les performances ont régulièrement lieu dans des musées, centres ou écoles d'art. Mais pour Quimera Rosa, c'est la démarche militante qui prime et leurs représentations ont également lieu dans des festivals alternatifs⁷²². Ce duo ne se revendique ni queer ni artiste, il s'agit là pour eux d'outils de réflexion :

« On se dirait plus activistes, parce qu'il y a une forte base de militantisme de gauche, mais je pense comme pour le queer : à la base je ne suis pas artiste, je ne suis pas activiste, mais je génère plutôt des pratiques et des discours qui, à un moment donné, utilisent des outils artistiques et qui se développent avec certains discours politico-artistiques ou autre. Je ne me dénomme pas ainsi, mais oui les termes sont utiles. Mais l'identité est une question de

⁷¹⁹ Entretien réalisé avec Beatriz Higón du collectif O.R.G.I.A, Valence, 17 janvier 2016. Volume II, annexe VIII.

⁷²⁰ Entretien réalisé avec le collectif Djendeur Terroristas, Paris, 16 novembre 2014. Volume II, annexe II.

⁷²¹ Entretien réalisé avec l'association FièrEs, Paris, 20 novembre 2015. Volume II, annexe VI.

⁷²² Cf. biographie détaillée : Quimera Rosa, « Bio » [page internet, 2014. Consultée le 13/06/2018], *Quimera Rosa* [site internet, 2014], URL : <http://quimerarosa.net/news/>.

stratégies changeantes. Je n'ai pas l'impression d'être dans une carrière artistique. Je veux travailler avec certaines choses et c'est dans la performance que je trouve l'espace le plus puissant, pour moi en ce moment même, mais du coup demain ça pourra être autre chose.

– Oui, je pense aussi que ce que nous faisons est politique, mais utiliser des outils qui sont aussi “artistiques” donne plus de liberté et de sensibilité pour pouvoir faire cette chose politique et c'est aussi là un moyen complètement politique, l'art me permet de faire plus de “politique” que la politique elle-même⁷²³. »

Ce sont là des positions affirmées, mais qui ne sont pas partagées par tous les collectifs. Par exemple, à l'inverse des Quimera Rosa, le collectif QueerFarnaüM mobilise des formes de militantisme connues et que l'on peut qualifier de classiques, composées de pavés battus, d'affiches et de pancartes. Leur préférence pour des formes historiques de militantisme, tout en portant des messages nouveaux, montre la persistance de ces formes de luttes qui sont toujours d'actualité. QueerFarnaüM, comme l'assemblée Transmaricabollo de Sol, n'accorde aucune importance à la dimension artistique de ses actions. Plus encore, l'entretien avec QueerFarnaüM a montré les tensions qui peuvent exister entre art et militantisme :

« – Dire qu'on est artistique, pas tellement pour l'instant. Mais dire qu'on est dans l'action, carrément. L'idée c'est de prendre la rue pour informer les gens, de Facebook à notre revue de presse, ça permet d'informer les personnes qui nous suivent et ça va être vraiment de reprendre la rue.

– Oui, ça sera des pochoirs, tout ça.

(Moi) – Mais vous arrivez à faire des liens avec la performance ou pas du tout ?

– Moi ça me parle, je vois des liens, mais j'ai du mal à me dire qu'on fait un truc artistique parce que je n'arrive pas à me définir artiste du tout⁷²⁴. »

Cette réticence à l'art est liée à une perception institutionnelle de ce que seraient un artiste et une démarche artistique. Une vision qui peut aisément être rapprochée de celle de l'art comme production coupée du monde. Ainsi le collectif Djendeur Terroristas, qui revendique une démarche artistique, se méfie de l'idée de performance :

« – La performance artistique, moi je considère qu'on en fait. À plus ou moins grande échelle.

– Je ne les appellerais pas comme ça.

(Moi) – Mais c'est quoi pour toi une performance artistique ?

– Un truc à la con dans une galerie avec un mec qui vient et qui fait une performance⁷²⁵. »

Cette formulation décrit une vision de la performance bien éloignée de son héritage militant et il semblerait qu'il faille encore une fois remettre dans l'ordre son histoire. Roselee Goldberg dit

⁷²³ Entretien réalisé avec Quimera Rosa, Nantes, 15 octobre 2014. Volume II, annexe IV.

⁷²⁴ Entretien réalisé avec le collectif QueerFarnaüM, à Nantes, le 16 octobre 2014. Volume II, annexe IX.

⁷²⁵ Entretien réalisé avec le collectif Djendeur Terroristas, Paris, 16 novembre 2014. Volume II, annexe II.

bien comment la performance a toujours été un geste contre l'institution. Mais il faut attendre les féministes et leurs performances pour comprendre à quel point l'art corporel :

« possède une évidente dimension sociopolitique⁷²⁶ ».

Le corps devient synonyme d'action directe et de revendication. La performance possède une histoire hors du monde artistique. C'est cette dimension sociopolitique qui permet de sortir la performance de son rapport à l'institution. Il est possible de dessiner une contre-histoire de la performance en y reconnectant les pratiques qui ne furent pas considérées comme artistiques. On y verrait apparaître les concours de drag kings et le *voguing* dans la lignée des cabarets Dada. La désobéissance civile des suffragettes y tisserait des liens avec l'histoire du flash mob et le militantisme d'Act Up. On ne pourrait pas réfléchir sur les *femen* sans Yayoi Kusama et ses performances comme *Anatomic Explosion Anti-War Happening*, où elle se met nue sur le pont de Brooklyn à New York, en 1968, pour protester contre la guerre du Viêt Nam. Steven Cohen y serait l'héritier du STAR, le Street Transvestite Action Revolutionaries, ce groupe fondé en 1970 par des activistes trans*, racisé-es, travailleur-ses du sexe, qui protestaient contre les violences policières et la précarisation des personnes queers. Le FHAR lui aussi serait relu à la lumière du STAR. Il faudrait y connecter les Riot Grrrl, mouvance punk-rock féministe en réaction au machisme du punk. Dans une déhiérarchisation entre haute et basse culture y figurerait l'influence de la musique, comme celle de David Bowie et Laurie Anderson. Cette contre-histoire de la performance ferait figurer la notion de communauté et le mouvement *okupa* en Espagne (culture des squats), ce qui donnerait naissance à des performances comme celles des Radical Fairies.

L'enjeu de la visibilité est l'enjeu de nombreuses performances qui n'ont jamais été considérées comme telles. Il y a à cela au moins deux raisons. La première, c'est l'histoire de la performance qui est racontée d'avant-garde en avant-garde, pensant seulement le rapport à l'institution. Ce qui fait que de nombreuses formes d'activisme n'ont jamais été considérées comme de la performance artistique. Ainsi Esther Ferrer ou Nan Goldin peuvent entrer au musée, car elles ont des prétentions artistiques. Si elles rendent visible une identité par ailleurs militante, elles se considèrent elles-mêmes comme artiste et à ce titre s'adressent à l'institution. À l'inverse, toutes les performances qui utilisent l'art comme un outil pour militer, comme un outil pour se faire entendre, n'ont pas eu de place dans l'écriture de l'histoire de la performance. On voit ici de nouveau que les pratiques artistiques, pour être considérées comme de l'art, doivent être une fin en soi, une œuvre finie et non un moyen ou un processus. Quelle différence y a-t-il, pourtant, entre Steven Cohen et une Sœur de la Perpétuelle Indulgence ? Les deux reprennent l'image de la drag queen pour porter un message militant via des performances. Les deux se produisent régulièrement dans l'espace public. Leur principale différence est que l'un est une figure individuelle qui fait partie du monde de l'art et que l'autre est issue d'une organisation militante. Quand en 1997 Steven Cohen organise *The Art of Kissing*, sculpture vivante où sur un socle en

⁷²⁶ Jean-Marc Lachaud et Claire Lahuerta, « De la dimension critique du corps en acte dans l'art contemporain », *op. cit.*, p. 89.

pierre deux personnes de même genre s'embrassent devant la Cour suprême de Johannesburg, quelle différence avec un *kiss-in* d'Act Up ? Une autre histoire de la performance, dans des espaces non artistiques et dans une démarche inséparable du militantisme, est donc à penser et le militantisme queer peut enrichir l'histoire des arts d'autres grilles de lecture.

Tu veux voir ma pancarte ? • La tradition militante de l'affiche et du slogan

Une des sections de l'exposition *elles@centrepompidou* s'intitulait « corps slogans ». Cette section réunissait des œuvres de Jana Sterbak, Valérie Belin, Zoé Léonard, Ana Mendieta, Marina Abramovic, Kiki Smith, entre autres artistes. Le propos était de montrer comment les artistes féministes font de leur corps un support de messages politiques :

« Prenant modèle sur les stratégies activistes mises en œuvre par les mouvements pour les droits civiques et par les courants féministes des années 1960, de nombreuses artistes sont attirées par le potentiel artistique et idéologique de la performance, comme mode de production et d'expérimentation échappant aux conventions du milieu et du marché de l'art. Ces artistes mettent en avant la force politique du corps, qui devient le lieu du discours, la scène privilégiée de remise en question des tabous et des stéréotypes liés à la représentation du corps des femmes et à l'ordre patriarcal⁷²⁷. »

Malgré la pertinence de la formulation, le corps slogan est peu exploité. Dans cette exposition, on voit mal la différence avec la section précédente nommée « feu à volonté », qui entend également montrer des œuvres en lutte contre l'ordre patriarcal. La section « corps slogan », contrairement à ce qui en est dit, ne réunit pas spécialement des performances : Valérie Belin, Zoé Léonard, Kiki Smith, sont représentées par des œuvres n'ayant rien à voir avec la pratique de la performance. On y trouve également la peintre Marlène Dumas, dont le propos retenu dans le catalogue porte sur une représentation dépolitisée de la sexualité. À l'inverse, on ne comprend pas comment Barbara Kruger se retrouve dans une section intitulée « Le mot à l'œuvre », son œuvre y étant présenté comme conceptuelle, alors même que le fameux *Your Body is a Battleground* manque à l'appel des « corps slogan ».

Nous pouvons donc relire l'expression « corps slogan » et la développer en dehors du contexte d'*elles@centrepompidou* pour en exploiter le potentiel politique. En effet, que serait un corps slogan ? Les Femen ? Certes. Aussi littéral que les pinceaux humains d'Yves Klein, ce pourrait être une Femen, le slogan imprimé à même la poitrine dénudée. On peut ajouter d'autres niveaux à cette perception d'un corps slogan. Si nous en revenons à la base de nos réflexions, nous nous souvenons de Gina Pane qui tentait d'élaborer un langage propre au travers de ses œuvres. Elle disait de sa performance intitulée *Autoportrait(s) : mise en condition/contraction/rejet* qu'il s'agissait de « la mise au jour d'un nouveau langage : celui de la FEMME⁷²⁸ ». La politisation du corps et de

⁷²⁷ Camille Morineau, *Elles@centrepompidou*, catalogue d'exposition, Centre Georges Pompidou – Paris, mai 2009 à mai 2010, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2009, p. 16.

⁷²⁸ Gina Pane, in Anne Tronche, *Gina Pane. Actions, op. cit.*, p. 80. Cf. 1/2/c).

la nudité, pour sortir la femme de son statut d'objet et pour qu'elle puisse être un sujet actant, est l'axe principal de ce langage dont parle Gina Pane. Ce langage passe par la visibilité des identités et des pratiques pour créer une résistance à un système d'oppression. Les féministes ne seront pas les seules à s'intéresser à cette thématique et à jouer de sa portée militante. Les queers feront de même et nous avons pu :

« élaborer un langage, une grammaire. Mais il nous manque encore à découvrir un mode d'action. Inventer une pratique politique⁷²⁹ ».

Le corps slogan permet d'analyser les actions provenant des mouvements de résistance aux normes de l'identité, sans passer outre le texte, qui garde son importance politique dans ses liens avec le corps. Il faut ici penser aux paroles de chansons, aux slogans, aux affiches, aux manifestes, à tous ces textes qui impliquent un engagement du sujet par le corps. Il faut penser à tous ces textes qui clament des corps et leurs identités, penser à ces corps non occidentaux, corps sexo-dissidents, corps aux genres inconformes, corps invalidés, dont la visibilité trouve son articulation politique par le texte :

« Il faut marquer à quel point la politique travaille la langue du dedans, faisant varier non seulement la lexicque, mais la structure et tous les éléments de phrases, en même temps que les mots d'ordre changent. Un type d'énoncé ne peut être évalué qu'en fonction de ses implications pragmatiques⁷³⁰. »

Ce sont ces implications pragmatiques que révèle le langage, que révèle le slogan. C'est ce que tente Gina Pane dans la sphère artistique et ce que d'autres tentent dans la rue. Au sein des politiques queers, il faut relever le trouble formé par le corps, le slogan et la performance : le corps est politique, le slogan explicite la politique du corps, la performance est cet engagement militant du sujet par le corps. Le slogan et l'affiche ont dans tous les cas gardé plus de vigueur que ce à quoi on aurait pu s'attendre à l'heure du web, des créations dématérialisées et de la lutte en ligne. Le militantisme queer se nourrit bel et bien de la communication militante. Celle-ci entretient des échanges avec l'art. Les militant-es vont :

« développer un rapport utilitariste aux *mass media* qu'il ne s'agit pas de transformer mais d'utiliser à contre-courant. [...] L'art dans ce contexte s'inscrit dans une politique de la communication qui revisite l'*agit-prop*⁷³¹ ».

Les affiches de Gran Fury relèvent de cette démarche. Ce groupe a su à la fois visibilité les revendications d'Act Up en utilisant l'argent du monde artistique et donner à ce mouvement une identité esthétique : textes et images sexuellement explicites, vocabulaire visuel simple composé

⁷²⁹ *Elaborar un lenguaje, una gramática. Pero nos falta aun descubrir un modo de acción. Inventar una práctica política.* David Córdoba et al., *Teoría queer, políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, op. cit., p. 113.

⁷³⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, op. cit., p. 106.

⁷³¹ Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme*, Paris, Éditions Alternatives, 2010, p. 35.

de lettres capitales à la typographie appuyée, triangles roses, ironie grinçante⁷³². Gran Fury élabore une stratégie médiatique de visibilité et politisation des corps que partagent d'autres groupes à la même époque, comme les Guerrilla Girls ou Barbara Kruger. Il s'agit pour ces artistes d'utiliser la force de communication des médias pour diffuser au plus grand nombre un message de contestation. De nombreux groupes utilisent désormais ces stratégies et on les retrouve aujourd'hui :

« dans les pratiques de nombreux mouvement activistes, de Greenpeace à Jeudi noir, en passant par les mouvements antipubs. Plus généralement, la manipulation et le détournement des médias sont devenus un levier pour tous ceux qui souhaitent travailler à changer la société. On donne à ces pratiques des noms divers : *cultural jamming* (détournement culturel), *médias tactiques*, etc.⁷³³ ».

On comprend l'importance encore aujourd'hui de l'affiche et de la pancarte. Ce support a l'avantage d'être une forme explicite : là où une démarche artistique peut se révéler conceptuelle et polysémique, ce qui est d'un grand intérêt pour certaines démarches ou certains espaces, la pancarte est immédiate et littérale. Il ne s'agit pas, en disant cela, d'évaluer l'efficacité politique d'un art militant de rue face à l'art militant muséal. Il s'agit d'apprécier l'intérêt du message écrit, de l'évidence du texte, au sein de luttes militantes ayant recours à des outils artistiques. C'est là que commence le corps slogan, avec un corps en acte discursif et militant. Les affiches de Barbara Kruger, au même titre que celles des Guerrilla Girls ou de Gran Fury, sont représentatives de cette pratique politique et artistique de l'affiche. On y trouve une charte graphique donnant une cohérence à un ensemble de phrases, qui sont articulées entre elles pour former un discours politique. Cette charte graphique est toujours simple : une typographie unique formant des phrases-chocs en surimpression d'un fond vif ou d'une photographie en noir et blanc. Les œuvres des Guerrilla Girls sont composées d'un fond jaune et d'une écriture noire. Chez Barbara Kruger, ce sont le rouge et le blanc qui dominent. Les affiches d'Act Up sont en noir et rose ou blanc. Barbara Kruger, avec le fameux *Your Body Is A Battleground*⁷³⁴, montre que les dimensions artistiques et militantes d'une affiche sont largement conciliables : créée pour la marche du 9 avril 1989 à Washington, l'affiche de Barbara Kruger défend l'avortement libre. On peut y voir un même visage pour moitié en noir et blanc, pour moitié en négatif. L'image semble ainsi être un retournement de *Noire et blanche* (1926) de Man Ray où, dans une optique toute coloniale et objectifiante, une femme blanche les yeux fermés posait à côté d'un masque africain. L'image de Man Ray fonctionne en diptyque. Une des deux images est en noir et blanc et la seconde est en négatif, de façon à ce que le masque et le visage soient noirs sur une image et blancs sur l'autre. À l'inverse, Barbara Kruger rassemble en une même image visage noir et visage blanc, le regard est droit et fixe. On retrouve ici ce retournement du regard permettant de se construire comme sujet.

⁷³² Parmi les affiches les plus connues figurent celles avec les slogans « Silence = Death », dont le slogan sera largement repris par des militant-es comme par des artistes et notamment Keith Haring. On peut se référer à Douglas Crimp et Adam Rolston, *AIDS Demo Graphics*, Seattle, Bay Press, 1990.

⁷³³ Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme*, op. cit., p. 35.

⁷³⁴ Barbara Kruger, *Your Body Is A Battleground*, 1989. Volume II, figures 84a et 84b.

L'image suppose la prise en compte des femmes non blanches. La surimpression de lettres blanches sur fond rouge reprend l'esthétique et l'efficacité de communication des panneaux publicitaires, esthétique chère à Barbara Kruger. Le slogan dit « votre corps est un champ de bataille ». Nous sommes bien là face à un corps slogan. Derrière le texte, c'est la portée politique du corps qui entre en jeu, avec cette idée qu'il faut se battre pour avoir des droits sur son propre corps. L'affiche est bien à la croisée de l'art et de l'outil militant. Ce rôle de l'affiche est toujours d'actualité :

« Les affiches militantes, les fanzines, tout ça sont des pratiques à cheval entre objet artistique et objet militant, mais c'est plutôt que l'art est utilisé comme support du militantisme, comme objet du militantisme. A posteriori, on peut l'analyser comme on veut et se le réapproprier comme on veut, mais à la base c'est un outil dont on se sert pour nos pratiques militantes comme d'autres choses dont on se sert⁷³⁵. »

FièrEs, les QueerFarnaüM, le collectif MartinE, les Djendeur Terroristas, fabriquent des pancartes pour leurs diverses manifestations. La notion de chartre graphique, d'une cohésion donnant au groupe son identité politique, est une préoccupation commune : les Djendeur Terroristas parlent littéralement de charte graphique et de code couleur, utilisant de l'orange, du violet, de l'indigo, soit des couleurs non genrées, qui ne sont pas connotées comme féminines ou masculines. On retrouve ce code couleur aussi bien sur leurs pancartes que sur leur site internet. Le collectif MartinE s'est également penché sur la notion d'identité visuelle. La plupart des graphismes de ce collectif évoquent un univers ancien, composé d'images attirantes pour leur aspect usé, nostalgique, souvent couleur sépia et rappelant un magasin d'antiquaire. Les photomontages utilisent ainsi une forme visuelle connue pour proposer un contenu et un message queer. Il s'agit d'une lecture en deux temps, entre la forme et le contenu, à la fois pour développer une identité visuelle propre et contester les normes de genre dans les représentations. L'idée de charte graphique et d'identité visuelle passe aussi par un travail typographique : le E majuscule de FièrEs et de MartinE marque une écriture militante et revendicative. En Espagne, l'écriture militante utilise le @ incluant le o masculin et le a féminin. Depuis peu, notamment dans l'ouvrage *Transfeminismos*, on voit apparaître un « x » venant remplacer la marque du masculin et du féminin dans une optique plus agénérée ou genderfluid que le « @ » inclusif⁷³⁶. Les affiches sont un moyen de communication permettant aussi bien de manifester et de communiquer sur un événement, que de réaliser une action. C'est le cas des QueerFarnaüM, dont la dernière campagne d'affichage a consisté à recouvrir les affiches de la Manif pour tous pendant les débats sur l'ouverture du mariage aux couples de même sexe. Les affiches comportaient des slogans comme « après l'orage bleu et rose, l'arc-en-ciel triomphera », ou encore « annulé pour cause

⁷³⁵ Entretien réalisé avec l'association FièrEs, Paris, 20 novembre 2015. Volume II, annexe VI.

⁷³⁶ En France, on note des tentatives d'écriture autour du iel, ille ou el dans les milieux militants notamment transpédégouines et queers. L'écriture épïcène et non sexiste fait partie des politiques queers. Il ne s'agit pas que d'un jeu graphique, mais bien d'une lutte contre la domination masculine dans le langage. L'écriture épïcène opère des transformations linguistiques. La dimension graphique que peut avoir un @ ou un E majuscule est immédiatement visible, ce que nous mettons ici en lien avec les slogans.

d'homophobie et de transphobie ». Cette action se rapproche de la performance, dont le résultat final serait l'affiche sur un mur et le recouvrement d'affiches homophobes de la Manif pour tous. Les QueerFarnaüm s'inscrivent ainsi dans une tradition de l'affichage en lieu public, pour visibiliser et politiser des identités. Nous avons à ce titre déjà parlé de Gran Fury et du collectif lesbien LSD, dont les motivations étaient de créer des affiches avec leurs propres référents et représentations.

L'affiche participe également à un travail de mémoire. Nous pouvons de nouveau évoquer le collectif parisien La Rage⁷³⁷, qui entreprend la collecte d'affiches féministes et queers, en plus de la création de nouvelles affiches perpétuant cette pratique. Mais c'est peut-être le slogan plus encore que l'affiche qui se transmet de façon virale, dans le temps comme dans l'espace. Le slogan, par sa forme orale comme écrite, se transmet rapidement. Il participe, lui aussi, à un travail de mémoire : par exemple, pendant une performance⁷³⁸, le collectif MartinE a repris d'anciens slogans provenant du mouvement des droits civiques, du féminisme et du militantisme queer, pour rappeler un imaginaire commun et pour montrer les liens entre les différentes luttes des minorités. En questionnant le public sur l'origine de slogans provenant d'époques et de lieux divers, il s'agissait de proposer une généalogie du militantisme queer. Le slogan, par sa forme directe et la facilité de sa réappropriation, permet une relecture et une réactualisation des savoirs. Il en va de même pour le réemploi, aujourd'hui, du « ne me libérez pas je m'en charge ». Ce slogan issu du MLF est largement repris par des mouvements féministes comme le collectif « 8 mars pour touTEs »⁷³⁹ qui se veulent justement en rupture avec le féminisme non inclusif issu du MLF.

Le slogan, par ailleurs, forme un réseau de références au sein des manifestations. Pour ne prendre que deux exemples que j'ai directement pu vérifier, en étant sur place et via les images de manifestations qui se retrouvent soit dans les médias soit dans les réseaux sociaux, on peut constater des exemples de slogans communs entre Paris et Montpellier, fonctionnant comme une reprise citationnelle permettant de créer une identité politique. On compte parmi ces slogans « ôtez vos rosaires de mes ovaires » ou « veuillez ôter votre sexe de mon état civil ». On retrouve également la formulation « si je veux, quand je veux » qui concerne à la base l'avortement (un enfant si je veux, quand je veux), mais que l'on retrouve aussi sur l'affiche de l'Existrans 2012 : « des papiers si je veux, quand je veux » ou pour le droit à la PMA.

L'affiche et le slogan ne sont pas les seuls outils qui permettent un militantisme artistique. D'autres démarches existent et donnent également une dimension artistique aux outils de luttes.

⁷³⁷ Cf. I/4/b).

⁷³⁸ Collectif MartinE, *Manif à voyager dans le temps*, Montpellier, 2 avril 2016.

⁷³⁹ Collectif parisien créé le 8 mars 2012 et dissous le 14 septembre 2016. Ce collectif se définissait comme féministe non-excluant et luttait contre les violences sexistes. 8 Mars pour touTEs, *8 Mars pour touTEs* [site internet], 2013 [consulté le 06/06/2018], URL : <http://8marspourtoutes.quickup.org/>.

C'est foutu, les queers sont dans la rue • Les différentes stratégies de visibilité queer dans l'espace public

Nous avons déjà parlé de la figure de la drag queen, de la subversion des normes de genre qu'elle symbolise⁷⁴⁰. Drags, queens et kings, révèlent théâtralement le fonctionnement de la performativité des genres et les possibles détournements des normes de genre. Mais tout comme la femme ne fait pas la féministe, le ou la drag ne fait pas le militantisme. Comme le disent Jack Halberstam et Del Lagrace Volcano dans *The Drag king book* :

« les performances drag king ne sont ni essentiellement rebelles ou intrinsèquement transgressives, ni une simple tentative inoffensive d'habiller le féminin d'un nouveau costume⁷⁴¹. »

Drags et travesties révèlent la structure imitative du genre. Si leurs pratiques subvertissent les normes sociales, cela n'a pas forcément pour corollaire des pratiques militantes. Lucía Egaña Rojas faisait ce constat que pour certaines personnes, une apparence marginale relève du mimétisme qui ne découle pas de pratiques, d'une conscience militante ou d'une conscience des enjeux que cela soulève :

« J'ai vu des gens arriver avec une esthétique franchement normative de fille cisgenre et revenir un mois après avec des piercings et autres trucs du style... je ne dis pas que c'est la norme parce que d'un autre côté il y a toujours eu des gens qui avaient une esthétique un peu étrange, marginale, avec une expérience de la marginalisation, qu'ils ont réussi à articuler politiquement avec d'autres gens semblables, des choses qui cohabitent, mais oui ça s'homogénéise d'une certaine manière⁷⁴². »

On peut donc se questionner sur le fait qu'une identité politique devienne parfois une coquille vide de sens, lorsque les signes qui permettent d'articuler une force militante et une résistance à un système deviennent une volonté de se fondre dans un groupe. Il est donc important de préciser à nouveau la portée politique des pratiques transgenres articulées comme telles, de préciser à nouveau que :

« nos communautés remettent en question toutes les frontières et les restrictions en matière de sexe et de genre⁷⁴³. »

Nous pouvons alors nous intéresser à la façon dont se politise la figure du drag. Quel costume sera celui du militantisme et non un jeu de vêtements ? Sam Bourcier rappelle alors l'enjeu politique et social du travestissement :

⁷⁴⁰ Cf. I/1/c).

⁷⁴¹ *Drag king performances are neither essentially rebellious and inherently transgressive, nor are they simply a harmless attempt to dress up the feminine in new garb.* Del Lagrace Volcano et Jack Halberstam, *The Drag King Book*, op. cit., p. 41.

⁷⁴² Entretien réalisé avec Lucía Egaña Rojas, Barcelone, 14 janvier 2016. Volume II, annexe VII. Dans l'entretien, nous constatons que ce qui motivait ces personnes à changer d'apparence sans changer de pratique était simplement l'envie de « ressembler à », sans que cela ne s'accompagne de pratiques militantes.

⁷⁴³ Sam Bourcier, *Queer Zones, politique des identités sexuelles et des savoirs*, op. cit., p. 133.

« c'est là l'une des fonctions les plus effectives du "travestisme" dans la culture : pointer la crise de la catégorie. La crise se produisant au moment où les frontières entre catégories deviennent instables. De fait, il est intéressant de noter comment le "travestisme" met en crise la grammaire hétérosexuelle des genres et la notion même de genre avec la théorie queer⁷⁴⁴. »

Cette crise est celle que provoque la visibilité des identités queers. De nouveau, il faut insister sur la dimension militante d'une telle visibilité. Comme le souligne à nouveau Sam Bourcier :

« les pratiques transgenres, si on donne à ce terme le sens de "qui transgressent les frontières habituellement imposées en matière de genre en y incluant les performances du genre" ne reposent pas sur des excentricités ou des inventions vestimentaires isolées⁷⁴⁵. »

À travers le vêtement, c'est donc une contestation des normes de genre et des attendus sociétaux qui est en jeu. On peut mettre en balance les propos de Sam Bourcier et ceux du *Drag King Book*, car à l'inverse de Jack Halberstam précédemment cité, la dimension politique du drag king est pour Sam Bourcier assez intrinsèque :

« En fait, la fonction sociale du travestissement est caractéristique d'une position, critique, féministe de fait, par rapport à une inégalité fondée sur une conception naturalisante et aliénante de la différence sexuelle... et de la sexualité⁷⁴⁶. »

Sam Bourcier parle ainsi de « la dimension critique et politico-sexuelle assumée de la démarche drag king⁷⁴⁷ ». Les pratiques drag kings ou drag queens, théâtrales ou non, sont un témoin de la dimension micropolitique d'une démarche de travestissement. Cette dimension politique est peu perceptible dans les textes du *Drag King Book*. Le livre circule néanmoins dans des milieux militants. Les ateliers king questionnent la construction sociale des masculinités. Nous retiendrons les propos de Maureen Fischer dans les *Drag King Book*, lorsqu'elle déclare à propos de sa pratique du king :

« Mon acte est une occasion pour imiter quelques-uns des pires aspects de la société masculine et rendre cela drôle⁷⁴⁸. »

La dimension politique du drag king est plus explicite et plus immédiatement perceptible, dans ce même livre, au chapitre 7 intitulé « *class, race and masculinity: the superfly, the maddaddy and the rapper*⁷⁴⁹. » Ce chapitre parle des interactions entre les performances kings et les implications en termes de classe et de race que cela soulève. C'est alors l'expression « *cross-ethnic Drag King*

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 132.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 130.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 123.

⁷⁴⁷ *Ibid.* p. 123.

⁷⁴⁸ *My act is an opportunity to emulate some of the worst aspects of male society and make it funny.* Maureen Fischer in Del Lagrace Volcano et Jack Halberstam, *The Drag King Book*, *op. cit.*, p. 114.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, pp. 140-149.

*performance*⁷⁵⁰ » qui est employée. Comme le souligne Isabelle Sentis dans ses ateliers, à chaque performeur-se sa définition du king. Mais il est clairement incongru de penser un atelier king sans une introduction préalable aux enjeux sociopolitiques qu'il implique, puisqu'il s'agit d'une déconstruction de la domination masculine par l'exploration de stéréotypes masculins exacerbés.

Un artiste qui incarne bien cette dimension à la fois humoristique et militante du drag est Steven Cohen. Artiste sud-africain, blanc, juif et pédé, Cohen est né en 1962 et s'est fait connaître des médias pour ses performances sulfureuses. Même si Cohen fait aussi des collages et fabrique des objets, ce sont ses performances en drag qui nous intéressent ici. Peut-on, d'ailleurs, véritablement parler de drag queen à l'égard de cet artiste ? Oui et non. Oui, par son utilisation d'objets à caractère fétichisant comme des talons hauts, par son interprétation d'une féminité exacerbée et par son recours à humour. Non, par ses lieux d'action souvent publics plutôt que dans un bar ou une scène (bien qu'il se produise aussi sur scène et en galeries). Son engagement politique va au-delà des questions de genre et de travestissement pour se pencher sur les conséquences du capitalisme, en termes de pauvreté et d'écologie par exemple. Cohen s'est notamment fait connaître par la performance *Chandelier* (2001) où, travesti en queen-chandelier, il interagissait avec les habitants d'un campement qui allait être détruit dans un quartier pauvre de Johannesburg. Plus récemment, le 16 décembre 2013, Cohen performait *Coq/cock*⁷⁵¹ sur la place du Trocadéro à Paris. Le sexe enrubanné et relié à un coq par un harnais, l'artiste était juché sur des talons hauts, gainé d'un corset, coiffé de plumes et se laissait guider par l'animal, symbole de la France. Arrêté par la police, Cohen a été jugé pour exhibition sexuelle, reconnu coupable mais sans être condamné. Cohen en dira :

« Je faisais de l'art eux [les policiers] ont créé un scandale⁷⁵² ».

Cohen est venu vivre en France en 2003. En réalisant sa performance sur le Trocadéro, qui est aussi le parvis des droits de l'homme, Cohen entendait questionner l'exercice du pouvoir (phallogratique) en y opposant son identité. Cohen est un artiste dont l'identité recoupe plusieurs positions minoritaires : il est Sud-Africain, blanc, vivant en France, juif et homosexuel⁷⁵³. Il se définit lui-même ainsi :

« Je suis un artiste et je suis un chien. Je suis un pédé et je suis un juif. Je suis blanc et je suis une petite fille laide. J'ai une bite et je suis Sud-Africain. J'explore ma vie à travers l'art et je suis fier de moi. J'utilise chaque jour de ma vie pour exprimer de la fierté dans ma déviance⁷⁵⁴ ».

⁷⁵⁰ Kristabelle Munson *in ibid.*, p. 146.

⁷⁵¹ Cf. I/3/c) et volume II, figure 76.

⁷⁵² Clémentine Gallot, « Interview : Steven Cohen: "Je faisais de l'art, les policiers ont créé un scandale" » [article en ligne, 11/03/2015, consulté le 17/02/2017], *Next Libération* [revue en ligne, 2007], URL : http://next.liberation.fr/arts/2015/03/11/je-faisais-de-l-art-les-policiers-ont-cree-un-scandale_1218805.

⁷⁵³ L'Afrique du Sud a légalisé le mariage entre personnes de même sexe en 2006, sans que la population accepte pour autant l'homosexualité.

⁷⁵⁴ *I am an artist and I am a dog. I am a faggot and I am a Jew. I am white and I am an ugly girl. I have a cock and I am South African. I explore my life through art and I am proud of myself... I use every day of my life to express pride in my deviance.* Steven Cohen, *in* Lieven de Cauter, *Art and Activism in The Age of Globalization, Reflect #8, op. cit.*, p. 111.

En mettant en scène les multiples facettes de son identité, Cohen vient questionner le pouvoir, la morale et les limites de l'acceptable en France, « pays des droits de l'homme ». Ce sont les normes de genre et ses liens avec les politiques du corps que l'artiste cherchait à provoquer. Sans tenir compte des enjeux artistiques, l'artiste fut condamné pour exhibition. Pourtant, il s'agissait bien pour Cohen d'une danse avec ce coq nommé Frank, d'une chorégraphie, et la nudité fait partie de ses outils artistiques. Il use de :

« politiques de la nudité en tant que source de transgression⁷⁵⁵ ».

Malgré l'arrestation, le but est atteint : révéler par des formes d'art les tabous sociétaux et dans le même temps transgresser les normes de différentes identités en les pensant ensemble. Cohen est un exemple de politisation de l'identité minoritaire et de revendication de cette identité en occupant la rue.

Steven Cohen politise également le travestissement en sortant cette pratique du bar, de l'atelier, ou autre lieu caché. Son travestissement remet en cause le *passing* obligé, la binarité et les notions de perversions et d'inversion desquelles provient la perception actuelle du travestissement. Ces réflexions sur le travestissement et sa puissance politique amènent à réfléchir sur la notion de genderfucking et les politiques qui s'y rattachent :

« Le gender fucking est une parodie des codes du genre mais aussi des attendus corporels et comportementaux qui s'y rattachent⁷⁵⁶. »

La notion de parodie laisse penser à une « faille » ouvrant sur la conscience de ce qui se joue au travers des normes de genre :

« Le gender fucking est non seulement un acte de réappropriation de son corps et de ses désirs mais aussi un outil d'*empowerment* à des fins culturelles comme micropolitiques. Par ces différents niveaux d'échelles, le Gender Fucking déborde de la scène artistique pour être aussi mobilisé par des activistes trans⁷⁵⁷. »

Le genderfucking, c'est peut-être la repolitisation queer du travestissement. Drag et genderfucking ne sont pas séparés, là encore c'est une façon de nommer des pratiques liées entre elles. Cette notion permet en tout cas une relecture du drag et du travestissement sous un jour plus publiquement et consciemment politique. Du *Drag King Book* au numéro « genderfucking ! » de la revue *Miroir/Miroirs*⁷⁵⁸, la perception des drags a évolué vers une politisation plus explicite, plus proche des politiques trans* et genderfuck. Maud-Yeuse Thomas dans une vision proche de Sam Bourcier dit du drag :

« pour lui, vêtements, maquillage sont des signes d'une incorporation sociale, l'obligation de se genrer selon une tradition dont il conteste l'ordre hiérarchique, policier ou médical, et les

⁷⁵⁵ *The politics of nakedness as a source of transgression*. Christophe Alix, à propos du travail de Steven Cohen, *in ibid.*, p. 110.

⁷⁵⁶ Arnaud Alessandrin, « Genderfucking », *op. cit.*, p. 14.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁵⁸ Jérémy Patinier (dir), *Miroir/Miroirs, la revue des corps contemporains*, n° 2, 2014.

justifications religieuses ou psychopathologiques. Il fait du passing obligé, trans comme cisgenres, une lecture des violences politiques⁷⁵⁹ ».

Nous pouvons alors conclure sur une autre citation qui replace les corps queers dans une perspective plus vaste. Une citation de Jérémy Patinier qui dit des corps queers qu'ils :

« inventent de nouvelles architectures du social⁷⁶⁰ ».

c) Quand on arrive en ville • La déterritorialisation des espaces par les corps queers

Le corps et son hétéroterritorialisation servent la domination masculine et il est possible, nous l'avons vu, de déterritorialiser le corps. D'en faire bouger les frontières et les pratiques. Mais la déterritorialisation du corps, son déplacement en d'autres contextes pour subvertir un système oppressif, c'est aussi tout simplement sa présence dans des espaces autres, comme des hétérotopies, ou simplement dans des espaces où on ne s'attend pas à le voir apparaître.

Je ne suis pas encarté·e, mais • Les enjeux des cartographies contestataires et de la visibilité des réseaux

La carte est un outil politique. Les représentations du monde, comme les représentations des identités, sont traversées par de grands méridiens oppressifs. C'est par exemple la grande division entre le Nord occidental et « les Suds » infériorisés. Certain·es artistes se jouent beaucoup de la cartographie traditionnelle. On peut citer l'œuvre *América invertida*⁷⁶¹, un dessin de Joaquín Torres García représentant l'Amérique du Sud renversée, le cap Horn se retrouvant au nord. La lune et le soleil sont représentés, traditionnellement et naïvement, en haut. C'est un dessin simple et efficace pour montrer à la fois le caractère fictif d'une carte et les conséquences politiques de la représentation cartographique.

Nous pouvons donner d'autres exemples d'utilisation subversive de la carte, notamment pour faire apparaître ce qu'elle ne montre pas. Ces démarches se rapprochent de l'idée de tiers-espace⁷⁶², entendu comme :

« un espace d'altérité, de confrontation et de métissages identitaires, espace aussi de couplage du réel et de l'imaginaire, espace surtout de franchissement des logiques binaires du modernisme (classe, genre, race) pour aller vers une multiplicité, d'autres espaces créés par la différence, vers une spatialité révisée, qui, à partir de cette différence, élabore de nouveaux sites pour la lutte et la construction de communautés de résistances interconnectées. Par

⁷⁵⁹ Maud-Yeuse Thomas, « Ethnologie du travestissement », *op. cit.*, p. 65.

⁷⁶⁰ Jérémy Patinier, « préambule. Les corps contemporains », *op. cit.*, p. 7.

⁷⁶¹ Joaquín Torres García, *América invertida*, 1943. Volume II, figure 85.

⁷⁶² Le concept est premièrement développé sous son nom anglais de *thirdspace* par Edward Soja dans *Thirdspace : Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Cambridge (Massachusetts), Blackwell Publishers, 1996.

cette démarche, elle ouvre dans ces autres espaces réels-et-imaginés, un Troisième espace de possibilités pour une nouvelle politique culturelle de la différence et de l'identité⁷⁶³. »

La notion de tiers-espace fait appel à des stratégies consistant donc à subvertir la cartographie existante et à faire apparaître, et par là même créer, un réseau interconnecté. En effet, des initiatives isolées, grâce à une carte, peuvent apparaître en réseau, en maillage que l'éloignement géographique et l'échelle du local ne permettent pas de faire apparaître. On trouve ainsi de nombreuses cartes, utilisant *google.maps* ou d'autres logiciels, qui recensent les lieux alternatifs en France, en Europe ou dans le monde et où figurent les squats, communautés, lieux autogérés ou autosuffisants⁷⁶⁴. Ces cartes représentent des espaces autres et sont à raccrocher à des stratégies militantes de *mapping*, un terme qui se traduit donc par « cartographie ». Parmi ces cartes dissidentes, relevons celle de l'IAA, Institute for Applied Autonomy, groupe fondé en 1998 qui se dédie aux recherches technologiques pour l'autodétermination individuelle et collective et qui propose par exemple une carte des caméras de surveillance des rues de Manhattan et donc les trajets à emprunter pour ne pas être filmé. Voici un exemple de cartographie tactique et dissidente. C'est en prenant en compte tout cet arrière-plan que m'est venue l'idée d'une carte des pratiques queers⁷⁶⁵, lieux, groupes, revues et fanzines, pages web, manifestations, ou toute autre forme que ses pratiques puissent prendre. Il n'y est pas question d'épingler le militantisme queer. Cette carte permet d'explorer l'enjeu du *mapping*, en gardant en tête la notion de tiers-espace. La carte vient pallier le manque de réseau, en espérant que cela facilitera une réflexion plus globale sur les pratiques queers. La carte ne vise pas non plus à homogénéiser des pratiques, mais bien au contraire à :

« construire des transversalités qui ne réduisent pas les différentes singularités autour de mots d'ordre consensuels⁷⁶⁶. »

Rachele Borghi, spécialiste en géographie des sexualités, présente bien les enjeux d'une cartographie féministe ou queer⁷⁶⁷. La carte devient un outil d'*empowerment*, de visibilisation, de réappropriation et de réinvestissement de l'espace. Produire des représentations et de la visibilité est à la base des stratégies de résistance queer depuis Act Up et son occupation de la rue, de

⁷⁶³ À propos des tiers-espaces d'Edward Soja : Bertrand Westphal, in Kanuta Quiros et Aliocha Imhoff (dir.), *Géo-esthétique*, op. cit., p. 9.

⁷⁶⁴ Pour l'Europe, on retiendra notamment la carte collective *Squatting Europe Collective* [non datée, consultée le 20/02/2017], URL : <http://maps.squat.net/en/cities> ; et le site anonyme *Eco Clash*, 2015 [consulté le 20/02/2017], URL : <http://ecoclash.over-blog.org/page-667382.html>. Pour l'international on notera la carte collective, *Squatting : map*, 2008 [consultée le 20/02/2017], URL : <http://maps.thefullwiki.org/Squatting>.

⁷⁶⁵ Cette carte utilisant Google Maps a plus précisément été pensée pour le 7e Congrès international des recherches féministes dans la francophonie du 24 au 28 août 2015, à Montréal. Il s'agissait de penser le féminisme et le militantisme queer, en France. La carte premièrement centrée sur la France est un projet évolutif et participatif qui dépasse aujourd'hui les frontières de la France avec les références ajoutées par les internautes. Zoé Adam, *Queer-féminisme à la carte* [carte internet], Google Maps, 2015 [consultée le 17/02/2017], URL : <https://www.google.com/maps/d/u/0/edit?hl=fr&authuser=0&mid=zx28F1CeAemA.kkLgpnYaqUaM>.

⁷⁶⁶ David Vercauteren, *Micropolitiques des groupes*, op. cit., p. 11.

⁷⁶⁷ Cf. Rachele Borghi, « L'espace à l'époque du queer : contaminations queer dans la géographie française » [article en ligne, extrait du n° 0, 2014, consulté le 28/06/2017], *PolitiQueer* [revue en ligne, 2014], URL : <http://politiqueer.info/numeros/rpqfrancofolles/espace-queer/>.

l'espace public. Pointer ces résistances sur une carte permet de tracer les reliefs de la dissidence sexuelle, de genre, de corps :

« Les vies et les pratiques des gays et des lesbiennes dans l'espace urbain ont été explorées dans le but de rendre visibles les sexualités "dissidentes" et les formes de résistance à l'oppression hétéronormative⁷⁶⁸. »

Il ne s'agit pas seulement de faire apparaître sur les cartes ce qui n'y était pas. Il s'agit de prendre en compte les pensées féministes et queers pour penser de nouveaux outils d'analyses. Ainsi Paul B. Preciado s'interroge sur de possibles « cartographies queer⁷⁶⁹ » et Rachele Borghi pense le déplacement de l'espace genré à l'espace queer, disant que :

« la géographie du genre ne s'est pas limitée à l'analyse des concepts traditionnels de la discipline (région, paysage, lieu, territoire, etc.) à la lumière de l'épistémologie féministe ; elle a dévoilé de nouveaux objets d'analyse comme, par exemple, le corps⁷⁷⁰. »

C'est donc une autre cartographie que suppose la prise en compte des pratiques queers. Visibiliser, par une carte, c'est aussi montrer que des choses se font un peu partout et forment un réseau. Elle est un outil stratégique, on parle de « cartographies tactiques⁷⁷¹ ». La carte, c'est aussi venir créer le réseau, poser des liaisons subjectives entre les différent-es acteur-ices du militantisme queer. Pour *Queer-féminisme à la carte*⁷⁷², les questions liées à cette subjectivité ont dû être soulevées : qui faire figurer sur cette carte ? Quelles identités poser ou pas dans leurs pluralités ? En réponse à ces interrogations, la carte est publique et participative. Chacun-e peut ainsi se définir et s'en rapprocher comme iel-le l'entend, dans l'attente que des connexions insoupçonnées ou encore inexistantes finissent par apparaître. Pour que les savoirs situés féministes et queers se recourent, ce ne sont pas seulement les collectifs ou associations qui y figurent. Les pôles universitaires sont indiqués, ainsi que des artistes ou leur compagnie, des revues, des lieux et autres, la liste est non exhaustive. Ce sont premièrement les groupes queers qui apparaissent. Ceux qui se revendiquent des luttes queers, du mouvement transpédégouine, d'un travail sur les identités de genre et la sexualité. Les groupes féministes attachés à la déconstruction des normes de l'identité et des normes corporelles et à l'analyse des mécanismes de pouvoir (domination masculine en tête) ont également été représentés. Les groupes afroféministes sont présents. Les mouvements en faveur du travail du sexe et du post-porn, issus du féminisme prosexe, ont également été indiqués. Enfin, un groupe en particulier, l'AMAP féministe transpédégouine⁷⁷³, marque les liens du militantisme queer avec les

⁷⁶⁸ Rachele Borghi, « De l'espace genré à l'espace "queerisé". Quelques réflexions sur le concept de performance et sur son usage en géographie », *op. cit.*, p. 111.

⁷⁶⁹ Paul B. Preciado, in Kanuta Quiros et Aliocha Imhoff (dir.), « Cartographies queer », *Géo-esthétique, op. cit.*, pp. 99-110.

⁷⁷⁰ Rachele Borghi, « De l'espace genré à l'espace "queerisé". Quelques réflexions sur le concept de performance et sur son usage en géographie », *op. cit.*, p. 110.

⁷⁷¹ Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme, op. cit.*, p. 138.

⁷⁷² Zoé Adam, *Queer-féminisme à la carte* [page internet], *op. cit.*

⁷⁷³ AMAP – Association pour le Maintien d'une Agriculture Paysanne. L'AMAP Féministe Transpédégouine, basée à Paris, vise à promouvoir le commerce de légumes locaux à bas prix auprès des transpédégouines et

pratiques anticapitalistes/décroissantes. En revanche, je n'ai trouvé aucun groupe concernant la *crip theory* en France. Il a aussi été très difficile de rendre compte de la radicalité propre au militantisme féministe-queer. Les groupes y figurent indistinctement, alors que certains sont plus politisés que d'autres. Les groupes universitaires qui figurent sur la carte sont sans doute les moins militants : Paris 8 est spécialisé en études féministes, de genre et des sexualités (le centre se présente ainsi), mais pas en militantisme queer. Paris 8 permet néanmoins de tisser des réflexions qui viennent nourrir la théorie queer en France. Les faire figurer sur une même carte, c'est chercher à ce qu'ils se répondent plutôt que d'en faire des mondes séparés. La frontière délimitant ce qui serait queer de ce qui ne le serait pas reste subjective. Soulignons simplement que tous les points de la carte ont donc à voir avec l'analyse du corps et ses rapports de pouvoir. Toutes les données ne sont pas à lire sur le même plan et elles participent aux luttes féministes et queers de façons très différentes et parfois opposées. Un des enjeux de cette carte est d'insister sur les liens avec d'autres luttes, pour inclure par exemple le travail du sexe alors que ces groupes ne sont que très rarement visibles dans les actions féministes ou queers en France. La carte permet en tout cas de créer un réseau :

« Aussi la cartographie contestataire a-t-elle souvent pour objet la mise en visibilité de réseaux⁷⁷⁴. »

La carte permet de visibiliser les politiques subversives du corps et est une représentation de la résistance dans l'espace public :

« Ces sujets possèdent un potentiel de subversion qui peut permettre aussi de transgresser les normes qui régissent les espaces publics⁷⁷⁵. »

Se faire la ville • L'érotisation de l'espace urbain et la sexualité en public comme subversion des oppressions de genre

« Se faire la ville » est une formulation possible pour désigner les stratégies de réappropriation de l'espace urbain, ses rues et ses architectures. Cela fait des années qu'on entend crier que le personnel est politique, que le corps est politique et que nos sexualités aussi. Pour certain·es artistes et activistes, déplacer la sexualité de la chambre à la place publique relève de la même logique que Steven Cohen : il s'agit d'utiliser les tabous de la société et de la morale pour provoquer l'ordre normal. Ainsi le groupe UrbanPorn, actif de 2007 à 2010 à Lille, agissait par des actions :

« Pluridisciplinaires féministes pro-sexe, queer, et post-porn, qui mettent en relation les notions d'identités, de sexualités, et d'espace public⁷⁷⁶. »

féministes d'île de France au moyen de paniers de légumes et organise des actions militantes en faveur des agriculteur·ices transpédégouines de l'Yonne. AMAP Féministe Transpédégouine, *Une AMAP d'un autre genre* [site internet], 2012 [consulté le 06/06/2018], URL : <https://www.amaptranspedegouine.org/>.

⁷⁷⁴ Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme, op. cit.*, p. 138.

⁷⁷⁵ Rachele Borghi, « De l'espace genré à l'espace "queerisé". Quelques réflexions sur le concept de performance et sur son usage en géographie », *op. cit.*, p. 114.

Le collectif dont le titre relie déjà la ville à la sexualité, organisait des actions directes comme le *flash porn #1*⁷⁷⁷. Il s'agissait d'une performance pornographique brève, à la manière d'un flash mob, devant le siège de l'UMP et au moment du deuxième tour de l'élection présidentielle. L'action contestait la politique de ce parti conservateur et ses positions sur les identités sexuelles (en particulier les propos homophobes de Christian Vanneste), dans une performance de pratiques sexuelles remettant en cause la naturalité du sexe et du genre : trois personnes, portant en harnais un gode-ceinture et coiffées de piques de plastique noir à mi-chemin entre la coiffure punk et la fétichisation du latex, entamaient une danse très déhanchée de façon à appliquer un maximum de mouvement au sextoy. Pour la vidéo de la performance, la bande sonore est une version de la chanson *J'encule* interprétée par Sexy Sushi. La chanson est une reprise, l'originale étant une chanson punk de Gogol 1^{er}. La reprise par Sexy Sushi, duo électro-punk et queer, symbolisait bien cette idée de dénaturiser le sexe, le genre, tout en leur donnant une portée politique. Par ailleurs, la chanson dans sa version reprise par Sexy Sushi et son utilisation pour la performance filmée d'UrbanPorn constitue un bon exemple de retournement de l'insulte : le « je t'encule » habituellement lancé comme une insulte de domination et d'infériorisation est ici reprise de façon ironique et affirmative, il s'agit en effet d'affirmer son identité et ses pratiques en ironisant sur l'impact de cette insulte auprès des membres de l'UMP. « Enculer » devient non plus une insulte, mais une pratique politico-sexuelle.

D'autres groupes utilisent cette même logique, de déplacement et déterritorialisation des pratiques sexuelles de l'espace privé vers l'espace public. Le collectif barcelonais Post-Op, par exemple, oriente ses recherches sur, de façon plus générale, la construction des genres et la pornographie. Sa première performance, en 2004, eut lieu sur la rambla de Barcelone⁷⁷⁸. La performance consistait en une parodie, dans un espace public très touristique, des codes de la pornographie *mainstream*. L'un-e interprétait un policier en cuir, l'autre une femme au foyer et les deux personnages s'appliquaient à fister une pastèque. Une poupée gonflable prenait vie et décidait de pénétrer ce qui l'entoure au lieu d'être pénétrée. Il s'agit là encore de sortir les pratiques du silence et de l'invisibilité du lieu privé pour y réfléchir en lieu public. Ce genre de performance agit comme un réinvestissement de la rue, de la ville. Si ce n'est plus un objet-carte, nous pouvons néanmoins parler de pratiques visant à recartographier la ville et :

« ces cartographies narratives sont aussi des manières d'imaginer des espaces du commun, ouverts à l'hétérogénéité et à la différence⁷⁷⁹ ».

⁷⁷⁶ Collectif Urbanporn, « Urbanporn » [page internet, 2008, consultée le 03/08/2017], *UrbanPorn online* [site internet, 2008], URL : http://erelevistyle.free.fr/wordpress/?page_id=2.

⁷⁷⁷ Collectif Urbanporn, « Archives du blog – Flash Porn Act #1 » [page internet, 2008, consultée le 03/08/2017], *UrbanPorn online* [site internet, 2008]. URL : <http://erelevistyle.free.fr/wordpress/?tag=post-porn&paged=2>.

⁷⁷⁸ Post-Op, *Performance en la Rambla de las Flores, Barcelona*, 02:33, 2004. In Post-Op, « *Archivo audiovisual* » [page publique, 2015, consultée le 20/07/2017], *Post-Op* [page publique, 2013], Tumblr, URL : <http://postop-postporno.tumblr.com/videos>.

⁷⁷⁹ Giovanna Zapperi in Kanuta Quiros et Aliocha Imhoff (dir.), *Géo-esthétique, op. cit.*, p. 35.

Sur un plan plus narratif, justement, il faut parler du projet *Follarse la ciudad*⁷⁸⁰ (littéralement, « baiser la ville »), du collectif O.R.G.I.A. Ce projet évolutif, qui peut prendre la forme d'œuvre sur papier comme de jeux en bois, met en scène le personnage Autoérotica, une créature monstrueuse et géante, au corps de femme, qui entreprend d'utiliser les grands édifices, symboles de la ville, en sextoys. Elle se sert ainsi de la tour Agbar de Jean Nouvel, entre autres édifices. Au travers de cette fiction, il s'agit de questionner la ville bourgeoise et phallique. Le personnage hypersexuel renverse la puissance symbolique des bâtiments s'érigeant en dominateur sur la ville, pour lui préférer d'autres éléments urbains comme les fontaines. Il s'agit également d'ironiser sur la marchandisation touristique et fétichiste qui est faite de ces bâtiments, reproduits sous diverses formes de produits dérivés à vendre en « souvenir ». Une œuvre comme *Follarse la ciudad* amène à se poser la question du genre de l'architecture. Non pas sur les clichés d'une architecture féminine ou masculine selon sa forme (la courbe serait féminine, l'angle masculin pour nommer ces clichés), mais sur le fait que :

« il est indispensable de mettre en place un concept urbanistique qui prenne en compte le contexte socioculturel et la participation des secteurs marginalisés, pour qu'aucune réalité ne reste sans représentation et qu'il n'existe pas de "corps absents", pour aller plus loin qu'une conception de la ville simplement formelle qui perpétue les intérêts d'une minorité privilégiée⁷⁸¹ ».

José Miguel G. Cortés poursuit son propos en insistant sur la répartition de l'autorité à l'intérieur du bâtiment. Le réinvestissement de la ville par les femmes fait partie de cette remise en cause d'une urbanité largement façonnée pour l'homme. Un réinvestissement également représenté par l'artiste valencienne Perla Tempesta, qui a illustré l'anthologie *Relatos Marranos*⁷⁸². Sur ces illustrations, on reconnaît des plans de villes, par exemple Valencia⁷⁸³ pour la couverture de *Relatos Marranos*. Les autres plans servant aux illustrations sont des villes importantes dans l'histoire de l'artiste. Sur ces plans, quelques rues sont surlignées et quelques traits ajoutés jusqu'à ce que cela dessine un sexe de femme en plan plus ou moins rapproché. Pour la ville de Valencia, c'est la position de l'*Origine du monde* que l'on retrouve comme en filigrane.

Sur un versant moins illustratif, cette reprise de la rue passe aussi tout simplement par des manifestations. C'est là un recours politique classique. Tous les collectifs rencontrés participent à des manifestations, en particulier l'Asamblea Transmaricabollo de Sol et les QueerFarnaüM⁷⁸⁴.

⁷⁸⁰ O.R.G.I.A., *Autoerótica. La oscuridad se cierne sobre Barcelona*, Vol.1, 2009. Volume II, figure 86.

⁷⁸¹ *Es necesario plantear un concepto urbanístico que tenga en cuenta el contexto sociocultural y la participación de los sectores marginados, para que no quede ninguna realidad sin representación y no existan "cuerpos ausentes", para ir mas allá de una concepción de la ciudad meramente formal que perpetúe los intereses de una minoría privilegiada.* José Miguel Cortés, « Espacios asépticos y transparentes, cuerpos ausentes », *op. cit.*, p. 72.

⁷⁸² Helen Torres et Aida I. Prada (éd.), *Relatos Marranos. Antología, op. cit.* Comme nous l'avons déjà dit, c'est une anthologie de récits post-porn, pervers ou d'imaginaires sexuels alternatifs, qui est très proche, en raison des auteur-es et de la date de parution, de l'ouvrage *Transfeminismos*. Les deux ouvrages se complètent. Cf. I/3/b).

⁷⁸³ Giulia Perla Tempesta, *El arco de la virgen*, 2013. Volume II, figure 87.

⁷⁸⁴ Cf. II/1/a) et b) pour les formes traditionnelles de militantisme chez QueerFarnaüM et l'Asamblea transmaricabollo de Sol.

Les QueerFarnaüm, pour ne citer qu'un exemple, participèrent aux marches anti-état d'urgence comme celle du 21 février 2015 à Nantes.

Reprendre la rue passe donc par des manifestations, de l'affichage public, des pochoirs ou encore du *street art*. La réappropriation de l'espace urbain a à voir avec sa reterritorialisation. Il s'agit d'y rendre visibles les corps invisibilisés par les normes sociales, la place publique étant un espace genré largement dominé par le masculin. C'est en ce sens qu'il faut comprendre le travail dans l'espace public de Steven Cohen. C'est également en ce sens qu'il faut percevoir les actions d'autres militant·es comme celles des Sœurs de la Perpétuelle Indulgence, qui apparaissent de façon survisibilisée dans l'espace public à l'occasion de diverses manifestations, dans la rue, sur des campus universitaires, ou encore dans des bars. Les Sœurs de la Perpétuelle Indulgence reprennent une imagerie qui croise la bonne sœur catholique et la drag queen. Elles symbolisent un militantisme pailleté et luttent contre le Sida, contre l'homophobie, pour la défense des personnes travailleuses du sexe. D'une manière plus générale, les Sœurs de la Perpétuelle Indulgence militent pour la tolérance et pour la libre expression de son identité. Le « trottoir » est un de leur mode d'action, cela consiste à interpeller les personnes dont elles croisent la route pour discuter. C'est une politisation des pratiques drags. Les groupes qui manifestent, le travail de Steven Cohen cherchant à questionner les normes de l'espace public, les pratiques d'affichages diverses comme celle de LSD, ou encore les artistes transfrontaliers comme Guillermo Gómez-Peña, sont autant d'exemples de performance dans l'espace public qui rappellent que :

« il ne s'agit plus seulement de “faire de la rue son atelier” mais bel et bien de reconfigurer pratiquement et symboliquement les espaces et leur représentation afin d'en affecter l'organisation et plus largement les liens “entre” et “avec” ceux qui y vivent⁷⁸⁵ ».

Qu'il s'agisse d'une manifestation de rue féministe ou d'une performance drag queen dans un bar, le corps se fait public et politique.

On sort ce soir • De la backroom au squat, les hétérotopies foucaaldiennes comme lieux de pratiques militantes

Les corps queers peuvent donc être perçus comme une remise en cause des normes traversant l'espace public. Ce sont des corps politiques qui, au-delà de la rue, occupent des lieux qui correspondent à leurs pratiques. Nous proposons ici une réflexion sur les corps queers en lien avec les hétérotopies de Foucault, pour comprendre où se jouent les pratiques queers. Foucault définit ainsi :

« les *hétéro*-topies, les espaces absolument autres⁷⁸⁶ ».

Les hétérotopies de Foucault sont « la contestation de tous les autres espaces⁷⁸⁷ ». Bien souvent, ce sont des espaces immersifs présentant leurs propres règles, leurs propres conventions

⁷⁸⁵ Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme, op. cit.*, p. 90.

⁷⁸⁶ Michel Foucault, *Les corps utopiques, les hétérotopies*, Fécamp, Nouvelles Éditions Lignes, 2009 [1966], p. 25.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 34.

différentes des conventions sociales. Comme des failles dans le quotidien. Parmi ces espaces immersifs, Foucault prend l'exemple de la cabane d'enfant et du théâtre. On peut citer les parcs Disneyland. On peut également penser aux environnements créés par les artistes contemporaines, comme Kurt Schwitters qui dans un élan Dada envisageant le monde comme œuvre d'art total, transforme sa maison en véritable hétérotopie faite d'objets recyclés et de déchets qu'il intitule *Merzbau*, une œuvre aussi appelée *Cathédrale de la misère érotique*⁷⁸⁸.

De façon plus contemporaine, on peut dire que la façon dont Guillaume Dustan décrit les night-clubs gays les rapprochent des hétérotopies : c'est tout un monde parallèle qu'il décrit, possédant ses propres pratiques (drogues, BDSM), ses propres codes vestimentaires et esthétiques (muscles, cranes rasés, jean 501) ou sa propre culture notamment musicale. Les pratiques corporelles décrites par Dustan sont rejetées dès lors que l'on sort de ces lieux hétérotopiques :

« Le fait que ces pratiques bizarres aient lieu dans “des situations très inhabituelles”, en public et à plusieurs, dans des lieux différents de la chambre à coucher, va à l'encontre de l'habituel confinement de la sphère privée et domestique. La re-sexualisation se traduit par une relocalisation et une resocialisation qui laissent apparaître et se produire de nouveau et autrement la dimension sociale, politique et épistémologique du sexe⁷⁸⁹. »

De la même façon, Cathy Peylan pense une hétérotopie lesbienne avec *Girls on the Dark Side*, également dite *Backroom Serie*⁷⁹⁰. Les images mettent en scène des rapports sexuels lesbiens, multipartenaires, dans la salle d'un bar destinée à accueillir ce type de rapports, souvent entre inconnues. Les images sont en réalité très suggestives et peu explicites, la présentation de la série indiquant qu'il s'agit plutôt d'une réflexion sur la capacité ou l'incapacité des lesbiennes à pratiquer le sexe pour le sexe. Les images de Cathy Peylan visent non pas la représentation pornographique, mais la représentation de pratiques sexuelles. La première déterritorialisation est celle de l'espace où se déroulent ces pratiques sexuelles : il ne s'agit plus d'une chambre intime, mais d'un lieu public destiné à l'échange de rapports sexuels. La backroom déplace les pratiques sexuelles, du privé vers un lieu hétérotopique et politique, qui permet l'expression d'autres pratiques questionnant le rapport des lesbiennes à la sexualité. Les pratiques sexuelles sont déplacées dans un espace où elles peuvent se repolitiser.

La backroom est un espace hétérotopique, qui n'est ni public ni privé. Cette idée d'espace ni public ni privé rappelle les squats. Cette occupation illicite de terres ou de bâtiments, par nécessité comme par envie de construire un projet, a tout à voir avec les hétérotopies de Foucault : le squat est un espace absolument autre, il peut être artistique, écologique, urbain, rural, ou plus encore. Il s'agit non pas d'un espace utopique hors du monde, mais d'un espace hétérotopique s'immisçant dans les failles du capitalisme pour proposer un autre ordre de vie qui repense les rapports de pouvoir. Par espace anticapitaliste, il ne s'agit pas seulement d'une

⁷⁸⁸ Kurt Schwitters, *Merzbau – Cathédrale de la misère érotique*, Hanovre, 1919-1933. Œuvre détruite.

⁷⁸⁹ Sam Bourcier, *Queer Zones, politique des identités sexuelles et des savoirs*, op. cit., p. 69.

⁷⁹⁰ Cathy Peylan, *Girls On The Dark Side. Backroom Serie*, 2006. Volume II, figure 88.

différence de mode économique. Il s'agit de construire un espace alternatif et critique envers les différents systèmes normatifs traversant le capitalisme : pouvoir hiérarchique, matérialisme et possession, domination masculine, privilèges cisgenres et occidentaux, exploitation de la nature. Le squat contre-culturel est une hétérotopie politique⁷⁹¹. Les squats notamment artistiques connaissent un essor depuis quelques années et ils ne cessent de se multiplier en Europe depuis 1968⁷⁹². À Paris, on peut visiter le 59 Rivoli, le Point Éphémère, ou encore le 6B, qui par des conventions avec la ville s'éloignent de l'illégalité du squat pour trouver une légitimité publique. En Allemagne, ce mouvement est plus solide. En Espagne, cette culture est plus ancrée dans la ville où la crise du logement y est plus forte. Le mouvement prend le nom de *okupa*, ou *Okupi*. L'écriture avec un K dérive du verbe « ocupar » (occuper) et fait partie de l'identité de ce mouvement, dans une idée de reprise et de détournement, dans une idée aussi de lutte contre une culture officielle. L'histoire du mouvement des squats en Espagne possède sa littérature. On notera notamment l'ouvrage, sous licence *Creative Commons* et téléchargeable en accord avec l'idéal de partage et de gratuité de ce mouvement, intitulé « Où sont les clefs ? » de Miguel Angel Martinez⁷⁹³. Le chapitre 8 de l'ouvrage est spécifiquement concentré sur la place des femmes dans le mouvement *okupa*. Le féminisme est présent dans l'histoire du mouvement *okupa*, comme dans tous les mouvements sociaux et contre-culturels. À Madrid, la première *casa okupada* (maison occupée) exclusivement dédiée au féminisme et à la condition des femmes est La Eskalera Karakola, dans le quartier de Lavapiès. Historiquement, ce quartier est également un lieu de contre-culture et de fort brassage ethnique. C'était le quartier de prédilection de La Radical Gai et de LSD, on y trouve encore aujourd'hui les réunions de l'Asamblea Transmaricabollo de Sol. La Eskalera Karakola ouvre ses portes en 1996 et est toujours en activité. Non mixte à ses débuts, elle l'est devenue au fur et à mesure de l'arrivée sur la scène politique des revendications trans*. Une radio, des fêtes, des repas, des ateliers d'autodéfense y sont organisés. On y trouve également des cours de langue pour femmes migrantes, des cours de danse, des goûters transféministes, des ateliers de mise en mémoire de l'histoire du lieu, entre autres outils d'*empowerment*.

L'ouvrage de Miguel Angel Martinez ne parle en revanche pas des intersections entre pratiques queers et mouvement *okupa*. Pourtant, pour prendre le terrain qui m'est connu de Madrid, toutes les maisons occupées exigent des notions de respect et de non-discrimination, notamment envers les personnes racisées et queers. Par exemple, le Patio Maravillas est une autre maison occupée, lieu autogéré présentant des activités polyvalentes. On retrouve sur ses murs de nombreux slogans et inscriptions en lien avec le féminisme et la fierté queer. Sans que le lieu ne soit spécifiquement

⁷⁹¹ Deux doctorats sont par ailleurs en préparation, concernant les liens entre hétérotopies et squats : premièrement celui de Margot Verdier, en sociologie et théorie politique, intitulée *Liberté individuelle et contrainte collective dans l'hétérotopie du squat politique (France/Pays-Bas)* (sous la direction de Stéphane Dufoux, Paris X, en préparation depuis 2012), qui interroge les systèmes de gestions et d'organisations des squats. Deuxièmement celui intitulé *Esthétique du squat artistique : le vide, l'hétérotopie et la politique*, en philosophie politique, par Hyun Sook Kim (sous la direction de Patrick Savidan, Poitiers, en préparation depuis 2013) et qui se penche plus sur le squat artistique, les esthétiques qui y sont développées et les politiques culturelles qui lui sont liées.

⁷⁹² Cf. Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme, op. cit.*, p. 110.

⁷⁹³ Miguel Angel Martinez, *¿Dónde están las llaves? El movimiento okupa: prácticas y contextos sociales*. Madrid, Catarata, 2004.

concentré sur ces problématiques, il n'en fait pas l'économie. Ces « maisons » sont des lieux hétérotopiques permettant la construction de soi, de son corps, des hétérotopies ouvertement militantes. Parmi ces hétérotopies, il faut également parler de Ca la Fou, colonie industrielle post-capitaliste et autogérée occupant une usine textile désertée dans les environs de Barcelone. Certain-es y vivent en permanence, d'autres y viennent pour des événements particuliers. C'est une communauté régie par des principes queers, féministes, antisexistes, anticapitalistes, antiracistes, écologiques. Le lieu, par ses principes de vie commune, amène une réflexion sur le rapport au corps et les normes qui le régulent socialement. En 2014 y sont organisées les rencontres Transhackféministes autour du transféminisme et des nouvelles technologies. Le lieu est connu des acteur-ices de la scène queer, post-porn et transféministe barcelonaise.

Ces différents squats et projets d'occupation rappellent la *Womanhouse* (1972) de Judy Chicago et Miriam Shapiro, qui en mêlant sous un même toit la création artistique et la résistance au sexisme véhiculait un désir de changement social et de transformation du quotidien. L'*empowerment*, le *Do It Yourself* et le *Do It Ourselves* sont des outils qui furent aussi essentiels à la *Womanhouse* qu'ils le sont aux squats contre-culturels. Ces hétérotopies sont des résistances aux systèmes normatifs.

2/ Œil pour œil, dent pour dent • La performance politique ou l'incarnation d'un corps violent

a) Ça se joue au corps à corps • L'exercice du pouvoir sur les corps, de la biopolitique à la riposte queer

Laver plus blanc que blanc • De la culture blanche hétérosexuelle

L'exercice du pouvoir sur les corps et la résistance à ce pouvoir sont des questions continuellement soulevées par les pratiques queers. Ces pratiques sont diverses et les concepts qui amènent à concevoir le genre et la sexualité comme un espace politique dans lequel s'organisent les dominations et les résistances sont nombreux. Parmi les premier-es à s'être intéressé-es à la façon dont les lois s'exercent sur les corps et la sexualité, il y a bien sûr Foucault. C'est surtout sa lecture par les militant-es d'Act Up qui font de lui un auteur queer avant la lettre. Monique Wittig est également capitale dans la construction du corps queer, un corps politique qui résiste aux pouvoirs qui s'exercent sur les corps. Gayle Rubin analyse l'articulation sexe/genre et s'attache à déconstruire les rapports de pouvoir qui traversent les sexualités. Bell Hooks et Angela Davis, avec leurs écrits afroféministes, sont essentielles pour comprendre que l'intersectionnalité est, ou devrait être, au centre du militantisme queer. Judith Butler, bien sûr, formule la performativité du genre et Paul B. Preciado les concepts de sexopolitique et de pharmacopornopouvoir, proposant une analyse du système sexe/genre sous l'angle du capitalisme. Ces auteur-es ont en commun de politiser le corps et les minorités sexuelles et de genre. Les diverses résistances de ces minorités

passent par une critique du modèle dominant hétéronormatif, modèle qui se construit donc sur l'infériorisation des minorités :

« De nombreuses études queers comme celles de Gayle Rubin, Esther Newton, Pat Califa ou Jack Halberstam, insistent de différentes manières sur la pertinence politique d'une analyse de l'homosexualité en tant que culture, incitant à la voir comme un système ouvert, constamment soumis à des processus de citation, resignification et subversion de la culture hétérosexuelle dominante. On ne peut pas dire que les cultures queer et transgenre se situent à l'intérieur de l'hétérosexualité ni à l'extérieur de celle-ci. Il s'agit, plutôt, de cultures de résistance à la loi normative hétérosexuelle⁷⁹⁴. »

L'invention de l'hétérosexualité est à l'origine de la résistance queer. L'hétérosexualité relève du biopouvoir, qui organise sa domination. C'est également là la sexopolitique de Preciado. L'hétérosexualité est une construction sociale, la naturalisation des identités est à déconstruire. À parler hétérosexualité et critique de sa construction oppressive, c'est aussi *La Pensée straight*⁷⁹⁵ de Monique Wittig qu'il faut évoquer. Depuis la position du féminisme, elle y analyse l'hétérosexualité en tant que régime politique basé sur l'oppression de la classe des femmes (dans laquelle elle n'inclut pas les lesbiennes) :

« Comme il n'existe pas d'esclaves sans maîtres, il n'existe pas de femmes sans hommes⁷⁹⁶. »

Cela est à penser en synchronisation avec *Le Corps lesbien*, qui s'emploie à déconstruire le corps hétérosexuel.

Gayle Rubin, quant à elle, analyse le système sexe-genre et la naturalisation de cette dynamique. Le pouvoir qui s'exerce à travers la naturalisation des identités organise également la domination blanche. En réaction, l'afroféminisme analyse ensemble l'oppression de genre et la critique décoloniale et s'emploie à déconstruire les discours racistes qui s'articulent en faveur d'une hétérosexualité blanche. Ces discours racistes reposent également sur une hypersexualisation fantaisiste et fantasmée des personnes non blanches :

« Les hiérarchisations raciologiques, qui s'emploient à démontrer la dégénération socio-morale des "races obscures", alimentent leurs arguments d'allusions à une sexualité excessive et pathologique⁷⁹⁷. »

⁷⁹⁴ Numerosos estudios queer como los de Gayle Rubin, Esther Newton, Pat Califa o Judith Halberstam, insisten de muchas maneras en la pertinencia política de un análisis de la homosexualidad como cultura, incitando a verla como un sistema abierto, constantemente sometido a procesos de citación, resignificación y subversión de la cultura heterosexual dominante. No podemos decir que las culturas queer y transgénero estén dentro de la heterosexualidad o fuera de ella. Se trata, más bien, de culturas de resistencia a la ley heterosexual normativa. Paul B. Preciado, in David Córdoba et al., *Teoría queer, políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, op. cit., p. 117.

⁷⁹⁵ Monique Wittig, *La Pensée straight*, op. cit.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, pp. 37-38.

⁷⁹⁷ Las jerarquizaciones raciológicas, que se empeñaban en mostrar la degeneración socio-moral de las "razas oscuras", alimentan sus argumentos con alusiones a una sexualidad excesiva y patológica. Carmen Romero Bachiller, in David Córdoba et al., *Teoría queer, políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, op. cit., p. 152

Ces discours racistes provoquent des réactions de résistance, qui se concrétisent par exemple au travers de performances féministes et queers, des performances artistiques et militantes. La dernière citation semble être un écho tout particulier au travail d'Adrian Piper. Née en 1948 à New York et vivant à Berlin, Adrian Piper est une philosophe universitaire et artiste féministe afro-américaine dont la couleur de peau claire ne laisse pas percevoir les origines ethniques. Souvent perçue comme blanche, son travail artistique investit les liens entre racialisation et apparence. Elle axe également ses recherches artistiques sur les croisements genre/race. Elle souligne la triple problématique que signifie être une artiste, femme, de couleur et fait remarquer à ce sujet que :

« par exemple, une CWA qui exprime une colère politique ou qui proteste contre l'injustice politique à travers son œuvre sera possiblement décrite comme hostile ou agressive ; ou une CWA qui traite du genre et de la sexualité dans son œuvre sera possiblement considérée comme une séductrice ou manipulatrice⁷⁹⁸ ».

C'est sur ces stéréotypes liés à l'identité et à la couleur de peau que travaille Adrian Piper. Ainsi l'œuvre *Calling Card* (1986) est une carte à distribuer aux personnes qui l'entourent en cas de remarque raciste. Il y figure un texte où elle « avoue » être noire et raconte que malheureusement cet aveu lui cause souvent préjudice. L'ironie flagrante de la carte soulève l'absurdité du concept de race basé sur une couleur de peau, lorsque son propre corps en est une contradiction. La vidéo *The Day Beyonce Turned Black*⁷⁹⁹ utilise et exacerbe la logique ironique d'Adrian Piper : Beyonce venait de sortir la vidéo de la chanson *Formation* où elle affirme avec fierté ses origines afro-américaines. La vidéo se moque de la réaction des États-Unis qui « découvrent » que Beyonce n'est pas blanche et n'est pas « l'une des leurs ». Derrière son ton humoristique, la vidéo cristallise l'invisibilisation et la minorisation des personnes non blanches à l'écran. Penser, par défaut, que Beyonce est blanche parce qu'elle n'avait jusqu'alors jamais souligné ses origines est une des manifestations du *whitewashing*, un phénomène qui va plus loin que l'interprétation de personnes noires par des personnes blanches. Mettre en relief le *whitewashing* est un geste de déconstruction de la supériorité blanche hétérosexuelle. La vidéo, publiée par *Saturday Night Live*, reprend les codes d'une bande-annonce de film d'horreur. Lorsque la mère pense que sa fille est « devenue noire elle aussi », c'est la même absurdité que celle dont parle Adrian Piper qui est mise en avant : la racialisation est construite culturellement uniquement en fonction de la couleur de peau, tous les autres pans culturels ou sociaux étant invisibilisés au profit d'une culture occidentale blanche supposée par défaut. Les déclarations du type « je ne comprends pas cette chanson, peut-être qu'elle n'est pas faite pour nous... – Mais habituellement tout est fait pour nous⁸⁰⁰ » appuient sur

⁷⁹⁸ CWA est l'acronyme de l'auteure pour *Colored Woman Artist*, femme artiste de couleur en français. *For example, a CWA who express political anger or who protest political injustice in her work may be depicted as hostile or aggressive ; or a CWA who deals with gender and sexuality in her work may be represented as seductive or manipulative.* Adrian Piper, in Amelia Jones, *The Feminism and Visual Culture Reader*, op. cit., p. 241.

⁷⁹⁹ Saturday Night Live, *The day Beyonce turned black* [vidéo en ligne], Youtube, 3:24, 14/02/2016 [consultée le 17/02/2017], URL : <https://youtu.be/ociMBfkDG1w>.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, 0:54.

l'invisibilisation des cultures non blanches au travers des médias et des représentations. Plus encore, l'interrogation « comment peuvent-elles être noires, ce sont des femmes⁸⁰¹ » démontre la construction binaire de l'identité hétéro-occidentale qui ne se construit que sur l'infériorisation de son opposé : le blanc sur le noir, l'homme sur la femme, l'hétéro sur l'homo. Cette pensée binaire nie complètement les oppressions simultanées et sépare les minorités les unes des autres : on ne peut être femme et noire, c'est l'un ou l'autre.

Pour en revenir à Adrian Piper, une autre de ses œuvres traite également des interactions entre la classe, la race et le genre. Il s'agit de *The Mythic Being: Cruising White Women*⁸⁰². Travestie en jeune homme noir de classe modeste, Adrian Piper observe les réactions des passant-es et notamment des femmes blanches, en sachant très bien qu'elle interprète une figure inspirant plus la peur que la confiance. Le titre fait allusion à la construction fantasmée, normée et irréaliste des identités. Corps noir et corps blanc sont construits sur des stéréotypes qui en font des « êtres mythiques », comme le dit le titre de l'œuvre. Adrian Piper fait de cet être mythique son alter ego. Cette performance illustre la façon dont s'exercent le biopouvoir, la domination masculine et la performativité du genre. De façon plus générale, nous pouvons dire que l'œuvre travaille à la déconstruction de l'essentialisation des identités afin de résister à leur oppression et leur normalisation. Cette performance renvoie à la production des identités, par la performativité comme par la représentation. Adrian Piper met en œuvre des formes de luttes qui viennent interrompre les logiques dualistes. À ces logiques dualistes s'oppose un ensemble de relectures proliférantes et de réappropriations critiques des identités. Parmi ces relectures, la critique de l'hétérosexualité permet de sortir de la dichotomie naturalisante homo/hétéro, pour lutter contre l'expression du pouvoir sur les corps. Il faut alors s'arrêter sur le terme cisgenre.

Le règne de la princesse cis-cis • De la figure hétérosexuelle à la figure cisgenre : une qualification des corps de la majorité par la minorité

En 2015, le mot cisgenre (*cisgender*) fait son entrée dans l'*Oxford English Dictionary*⁸⁰³. Cette reconnaissance officielle atteste de l'emploi de plus en plus courant de ce terme. Il désigne une personne dont l'identité de genre répond aux attentes sociales liées à son genre assigné et qui s'y identifie : homme masculin, femme féminine. Les attentes de genre normatives et les injonctions que génèrent ces normes constituent la cisnormativité. Le préfixe « cis- » est le contraire du préfixe « trans- ». Le terme cisgenre est surtout employé par des personnes trans* et non-binaires. Il est une qualification de la majorité par les minorités. À ce titre, il fait partie d'une démarche d'*empowerment* pour déconstruire une norme qui opprime la minorité trans*. Julia Serano a ainsi écrit sur le privilège cissexuel, titre éponyme du 8e chapitre de son ouvrage *Whipping girl. A*

⁸⁰¹ *Ibid.*, 2:00.

⁸⁰² Adrian Piper, *The Mythic Being: Cruising White Women*, 1975. Volume II, figure 89.

⁸⁰³ Définition en ligne : Oxford English Dictionary, « Cisgender » [2015, consulté le 17/02/2017], *Oxford English Dictionary* [site internet, 1996], URL : <http://www.oed.com/view/Entry/35015487?redirectedFrom=cisgender - eid>.

*transsexual woman on sexism and the scapegoating of femininity*⁸⁰⁴. Le privilège cissexuel, c'est avant tout cette autolégitimation des personnes cisnormatives à genrer autrui, jusqu'à leur refuser un genre choisi. Julia Serano parle d'un modèle cisgenre :

« d'après ce modèle, les personnes variantes de genre sont opprimées par un système qui force chacunE à s'identifier et à être facilement reconnaissable comme femme ou comme homme⁸⁰⁵ ».

De façon ludique, le récent *webcomic* de Sophie Labelle intitulé *À bas le cis-tème !* et dont la publication en ligne depuis 2014 est toujours en cours met en images les manifestations concrètes du privilège cisgenre au quotidien. À travers les yeux d'une enfant trans*, qui lui permet de formuler les choses de façon naïve, l'auteure explicite la transphobie au quotidien et la domination cisgenre. Cette bande dessinée souligne bien l'omniprésence des privilèges cisgenres, qui y sont largement analysés et mis en relief. Sa diffusion libre, en ligne, a en l'occurrence permis de vulgariser ce concept auprès d'un large public. *À bas le cis-tème !* est en quelque sorte une illustration des analyses de Julia Serano. Cette dernière, dans son texte, insiste sur l'importance à définir des outils d'analyses propres pour lutter contre cette oppression, qui s'ajoute donc aux autres outils de pensée, outils de déconstruction des normes corporelles :

« Ceux d'entre nous qui sommes transsexuelLEs doivent commencer simultanément à développer nos propres langages et concepts qui s'articulent correctement avec nos expériences et perspectives uniques et à combler les nombreux vides qui existent à la fois dans le langage des gardiens de l'ordre, et à la fois dans celui des activistes transgenres. Je soutiens que ce travail devrait commencer par une critique minutieuse du *privilège cissexuel* □ c'est-à-dire de l'analyse à deux vitesses qui promeut l'idée que les genres transsexuels sont distincts et moins légitimes que les genres cissexuels. Avant de décrire comment le privilège cissexuel est pratiqué et justifié, nous devons récuser deux aspects cruciaux du genre social qui permettent la prolifération des privilèges cissexuels et qui demeurent pourtant invisibles : *le genrement et l'évidence cissexuelle*⁸⁰⁶. »

Le genrement est ce comportement actif et permanent consistant à poser une association normative sexe-genre sur toute personne, réaffirmant perpétuellement la division des personnes entre les hommes et les femmes, catégories évidemment antagonistes et exclusives. L'évidence cissexuelle est le fait de penser que tout le monde est évidemment cissexuel par défaut, qu'aucun questionnement sur l'identité de genre n'existe chez les personnes. En conséquence, la cissexualité dans le système naturalisant qui est le nôtre est une position privilégiée où les

⁸⁰⁴ Julia Serano, *Whipping girl. A transsexual woman on sexism and the scapegoating of femininity*, Berkeley, Seal Press, 2007. Le 8e chapitre en question a été traduit en français : collectif MTF, Misandres, Terroristes Féministes, « Le privilège cissexuel » [extrait traduit – document en ligne, 2011, consulté le 17/02/2017], *Infokiosques* [site internet, 2003], URL : https://infokiosques.net/IMG/pdf/le_privilege_cissexuel-28p-A4-fil.pdf. Il s'agit d'une traduction partielle qui montre encore une fois le blocage français à traduire les ouvrages. Mais une traduction qui montre aussi l'importance que prend ce mot en France, au sein des collectifs.

⁸⁰⁵ Collectif MTF, Misandres, Terroristes Féministes. *Le privilège cissexuel, op. cit.*, p. 5.

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 6.

personnes cisnormatives appartenant au système dominant s’octroient le droit de décider du genre des personnes qui les entourent, y compris de reconnaître ou non aux personnes trans* leur genre d’élection. Dans cette logique naturalisante, les personnes cisgenres sont plus légitimes que les personnes trans* et possèdent de fait plus de privilèges sociaux que les personnes trans* soumises à diverses violences et discriminations :

« La première étape vers le démantèlement du privilège cissexuel est d’évacuer de nos vocabulaires les mots et concepts qui entretiennent l’idée que les genres cissexuels sont de manière inhérente plus authentiques que les genres transsexuels. Un bon début serait de commencer par la tendance commune à se référer aux cissexuelLEs comme étant des hommes et des femmes “génétiques” ou “biologiques”⁸⁰⁷. »

La cissexualité permet donc d’évacuer les concepts essentialisants lorsqu’il est question d’identités trans*. À ce sujet, nous pouvons évoquer l’ouvrage de Naïel intitulé *La cissexualité, ce douloureux problème*⁸⁰⁸, qui fait suite à l’exposition du même nom qui s’est tenue en juillet 2013 à Marseille. Cet ouvrage constitue une critique forte de la cisnormativité imposée par le corps médical. Publié en 2014, l’ouvrage largement illustré de photographies, couvertures de livres manipulées et citations déformées est le résultat d’un travail artistique sur les privilèges cissexuels et, en conséquence, sur les injonctions normatives émanant du corps médical envers les personnes trans*. Naïel, avec cet ouvrage, cherche à mettre en avant le cisgenrocentrisme, c’est-à-dire :

« ce qui écarte l’altérité de genre du côté de l’anormal, de l’abject, et qui constitue un ensemble d’obstacles à l’expression et à la réalisation d’une transidentité⁸⁰⁹. »

Naïel reprend les textes médicaux sur la transidentité, comme ceux de Colette Chiland, qui sont de travaux transphobes, pour appliquer les mêmes arguments aux personnes cisgenres. Intervertissant tout simplement les termes « trans » et « cis » dans les textes, il s’agit de montrer la construction discriminante des discours sur les personnes trans*, discours se basant sur l’évidente supériorité des personnes cisgenres et l’évident caractère pathologique des personnes trans*.

D’autres artistes questionnent également cette légitimité cisnormative, en travaillant notamment la question de la carte d’identité. Le GTQ de Madrid s’est ainsi amusé à altérer une carte d’identité nationale pour mettre en évidence le contrôle des corps qui opère à travers ce document pour mieux faire correspondre les corps et les identités à certaines normes régulatrices. Cette production, intitulée *Alteración del DNI*⁸¹⁰, se compose d’une fausse carte d’identité accompagnée d’un manifeste et le GTQ en parle ainsi :

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁸⁰⁸ Le titre fait écho à l’émission radio de Mémie Grégoire intitulée *L’homosexualité, ce douloureux problème*, dont le plateau fut envahi en réaction à l’homophobie ambiante de l’émission : Mémie Grégoire, *L’homosexualité, ce douloureux problème*, RTL, 9:23, 3 octobre 1971 [vidéo de l’émission radio mise en ligne : *L’homosexualité, ce douloureux problème*, YouTube, 26/08/2016, consultée le 17/02/2017, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=SGHRtoi3en0>].

⁸⁰⁹ Naïel. *La cissexualité, ce douloureux problème. Quand les minorités viennent nommer et questionner la norme*. Livre en auto-édition, Marseille, 2014, p. 62.

⁸¹⁰ Grupo de Trabajo Queer, *Alteración del D.N.I.*, 2004. Volume II, figure 90.

« L'action-représentation réalisée avec le document national d'identité est un exercice de désidentification queer et de parodie de cette identité inamovible. L'affiche et le manifeste DNI (GTQ) questionnent les différentes "catégories" présentes sur le DNI (sexe, genre, nationalité, parents, etc.), mettant en évidence les mécanismes de régulation des identités et la "naturalité" et la "stabilité" de ces catégories. Sur l'image apparaissent un ensemble de nouvelles assignations promues par le "Ministère de l'Intérieur", plus en accord avec nos corps, sexualités, plaisirs corsetés dans des traits identitaires qui leur sont extérieurs (naissance : oui, province : cyber-lab, sexe : S/M, adresse : déviée⁸¹¹, localité : en transit, province de résidence : dildotopie). Cette action-représentation dénonce avec acidité le fait qu'une petite carte de plastique comme le DNI produit et contrôle en même temps qu'il renforce les multiples divisions entre ce qui est légal ou illégal, national et étranger, homme et femme, masculin et féminin, etc. Des divisions qui conforment une identité fixe qui ne permet aux sujets aucune ambiguïté, qui n'est pas modifiable⁸¹² ».

Sous-titrée *A la memoria de Monique Wittig. ¿DNI?*, l'action consistait en une modification de la carte d'identité espagnole, qui fut présentée pendant la *pride* de 2004 à Madrid. La carte avait été modifiée, sa composante textuelle réécrite, de façon à revendiquer le droit au choix de son identité et de façon à contester la dimension restrictive de ces documents officiels : ainsi les données de sexe/genre, d'origine, de nationalité, sont subverties et leur inadéquation avec les personnes trans* et immigrées est soulignée. Des fesses remplacent la photographie d'identité. Outre le pied de nez provocateur, il faut y voir un écho aux propos de Paul B. Preciado sur l'anus en tant que zone sans genre. Toutes les caractéristiques traditionnelles sont remplacées par des évocations de transition et de continuum. Les auteur·es décrivent parfaitement cette production artistique et la façon dont s'exerce le contrôle des corps. Aussi on ne trouve ni nationalité ni lieu de résidence, mais des indications comme « dildotopie », « en transit », « déviante », « sans-papier ». L'action dénonce le fait que des indications comme le sexe et le caractère inamovible d'un tel document renforcent la domination cissexuelle. En effet, l'indication du sexe n'est pas une description des organes génitaux de la personne. Elle est une obligation à la correspondance conforme entre le sexe et le genre. La personne est décrite en fonction d'un genre qui doit correspondre sans ambiguïté à son sexe. Une problématique que met également en avant Giuseppe Campuzano, artiste se définissant comme travesti. Il utilise lui aussi

⁸¹¹ En espagnol, le mot *dirección* signifie à la fois adresse et direction, d'où le jeu de mots sur une adresse/direction déviée.

⁸¹² *La acción-representación realizada con el documento nacional de identidad es un ejercicio de des-identificación queer y de parodia de esa identidad inamovible. El cartel y el manifiesto del DNI (GTQ) cuestionan las diferentes «categorías» presentes en el DNI (sexo, género, nacionalidad, parentesco, etc.), evidenciando los mecanismos de regulación de las identidades y la «naturalidad» y «estabilidad» de esas categorías. En la imagen aparecen un conjunto de nuevas adscripciones promovidas por los «Misterios del Interior», más acordes con cuerpos, sexualidades y placeres encorsetados en marcas identitarias que les son ajenas (nació: sí; provincia: cyber-lab; sexo: S/M; dirección: desviada; localidad: en tránsito; provincia de residencia: dildotopía....). Esta acción-representación denuncia con acidez cómo una pequeña tarjeta de plástico como el DNI produce y controla, al tiempo que refuerza las múltiples divisiones entre legales e ilegales, nacionales y extranjeros, hombres y mujeres, masculino y femenino, etc. Divisiones que conforman una identidad fija que no permite ninguna ambigüedad a los sujetos, y que no es modificable. Grupo de Trabajo Queer, *El eje del mal es heterosexual: Figuras, movimientos y prácticas feministas queer*, op. cit., p. 41.*

une altération de sa carte d'identité, pour une œuvre de 2009 intitulée *DNI (De Natura Incertus)*⁸¹³. Il y apparaît, en drag queen, sur une photographie d'identité floue. Le sexe indique « T ». À part la photographie et le sexe, la carte n'est pas modifiée. Son nom reste de genre masculin. Cette œuvre est une façon simple de souligner que la « carte d'identité » rend impossible d'exprimer une identité autre que cisgenre. Les documents officiels sont des technologies de régulation des corps et des identités.

Pour en revenir à Julia Serano, la notion de « cis » questionne tout de même. Ce terme a le mérite, nous l'avons vu, de tenter d'évacuer le critère d'analyse biologique, pour se concentrer sur le fait que les identités cisgenres sont aussi des constructions sociales. Le terme, même prononcé par une minorité contre la majorité, continue en revanche de reproduire une logique binaire : les personnes cisgenres d'un côté, les personnes trans* de l'autre. Or, on sait que le risque de ce genre d'oppositions est d'empêcher de penser l'entre-deux. Carmen Romero Bachiller met en garde contre :

« La tendance à homogénéiser les divers collectifs et à définir l'identité politique et personnelle en fonction d'un pôle unique. Les identités apparaissent comme exclusives et excluantes⁸¹⁴. »

Le terme cisgenre semble venir reconstruire de la binarité là où les revendications trans* et queers tentaient de construire des espaces de fluidité entre des pôles multiples. On comprend bien l'intérêt de ce mot, outil conceptuel pour penser l'invalidation continue du genre des personnes trans*. Il ne s'agit donc pas de minoriser l'importance de la lutte contre le cissexisme. Le revers de médaille serait de l'employer sans penser à la binarité que cela reproduit et de voir l'opposition homo/hétéro remplacée par l'opposition cis/trans. Ce mot, en continuant de le prendre comme un outil de pensée en évitant l'écueil de la binarité, peut cependant également permettre de repenser les oppressions de genre en sortant de la vision vieillie de la domination masculine. C'est alors sur l'article de Sam Bourcier sur la fin de la domination masculine que nous pouvons conclure et sur les relectures critiques nécessaires des textes issus du poststructuralisme⁸¹⁵.

Le consentement c'est important • Le militantisme post-porn comme subversion des oppressions corporelles

Un autre exemple concret de la subversion de l'exercice du biopouvoir sur les corps est le post-porn. La pornographie, en tant que représentation des sexualités, mais aussi en tant que pratique, cristallise les rapports de pouvoir qui se jouent dans la sexualité :

« Des prémisses télévisuelles où la femme incarne le fantasme objectivé d'un Éros conçu comme masculin à l'essor d'une pornographie homosexuelle fondée sur le clivage entre

⁸¹³ Giuseppe Campuzano, *D.N.I (De Natura Incertus)*, 2009. Volume II, figure 91.

⁸¹⁴ *De nuevo se repite la tendencia a homogeneizar los diversos colectivos y a definir la identidad política y personal en base a un único polo. Las identidades aparecen como exclusivas y excluyentes.* Carmen Romero Bachiller, in David Córdoba et al., *Teoría queer, políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, op. cit., p. 160.

⁸¹⁵ Cf. Sam Bourcier, « La fin de la domination (masculine) », *Multitudes*, n° 12, 2003, pp. 69-80.

passivité et activité, le prisme de la dialectique binaire assure les beaux jours du porno *mainstream*⁸¹⁶. »

C'est la binarité, encore et toujours, que nous retrouvons ici. De manière plus générale, la pornographie condense et exacerbe les rapports de force, les oppressions diverses, à l'œuvre dans la société. Il est une hyperbole de l'expression des pouvoirs sur les corps, de leur constant contrôle et normalisation. C'est peut-être dans la pornographie que se reflètent au mieux les attentes socio-comportementales de l'hétéronormativité cisgenre et les mécanismes d'infériorisations sur laquelle elle repose :

« En dessinant le corps qu'il projette à l'écran ou couche sur le papier, l'Éros recompose le tableau de sa propre mythologie en même temps qu'il participe de l'ordination du monde. Passée au tamis du dogmatisme iconographique, l'image révèle la disciplinarité d'un corps⁸¹⁷. »

C'est en effet la force performative de la pornographie que de simultanément renforcer et produire les normes qu'il représente. C'est en ce sens qu'on peut y rattacher les réflexions de Paul B. Preciado sur le pharmacopornopouvoir, sur l'hétéroterritorialisation du corps et des pratiques⁸¹⁸.

En réaction au mouvement anti-pornographique toujours vivace⁸¹⁹, le courant féministe prosexe s'empare de la pornographie et de la sexualité en général pour repolitiser ce champ. Cette époque est celle d'une démocratisation de la pornographie, l'arrivée des nouvelles technologies faisant largement concurrence tant aux maisons de production qu'aux cinémas pornographiques :

« Les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix ont marqué un tournant majeur dans l'histoire culturelle (et sociale) du porno audiovisuel. L'introduction sur le marché de technologies vidéo (d'abord analogiques et ensuite numériques), ainsi que l'affirmation de la Toile comme instrument d'interconnexion globale, ont en fait représenté les conditions techno-industrielles nécessaires à une maximisation sans précédent de l'accessibilité à la pornographie⁸²⁰. »

Cette démocratisation a également amené une diversification des représentations (tout au moins dans le porno *mainstream*) : la facilité à poster des vidéos amatrices débouche d'une part sur une diversification des pratiques représentées, les catégories se multipliant, et débouche d'autre part sur un nivellement des valeurs entre pornographie amatrice et professionnelle. Ce nivellement est assez comparable à celui opéré par le kitsch entre *high* et *low culture*. Cette

⁸¹⁶ Alessandra Pendino, « Post-pornographie et déterritorialisation du genre », *Proteus*, n° 5, 2013, p. 34.

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁸¹⁸ Cf. I/2/a).

⁸¹⁹ Le versant anti-pornographique du féminisme apparaît aux États-Unis dans les années 1970 et cherche à interdire ces productions en raison de leurs représentations sexistes qui alimenteraient la violence envers les femmes. Historiquement, on compte le groupe Women Against Pornography. Aujourd'hui encore on trouve de nombreux sites web anti-pornographies comme : Antiporn feminists, *Antipornfeminists* [site internet], 2008 [consulté le 17/02/2017], URL : <https://antipornfeminists.wordpress.com/>. Il s'agit du site web d'un groupe londonien féministe militant pour l'abolition de la pornographie.

⁸²⁰ Maina Giovanna et Marian Nur Goni, « Grotesque empowerment belladonna's strapped dykes entre mainstream et queer », *Rue Descartes*, n° 79, 2013, p. 91.

démocratisation, en lien avec les nouvelles technologies et le féminisme prosexe, prépare l'arrivée du post-porn :

« La naissance et le développement de formes pornographiques qui se sont auto-définies dans un sens anti-hégémonique – contre la domination masculine et patriarcale, contre les règles de l'industrie, contre la stéréotypie des corps et des plaisirs, et ainsi de suite – ont certainement consolidé le concept même de *mainstream* (à défaut de l'avoir véritablement créé), entendu comme l'éternelle partie opposée, le réceptacle de toutes les projections "négatives", le miroir déformant devant lequel élaborer stratégies esthétiques, processus identitaires et pratiques politiques "résistantes"⁸²¹. »

Les auteures de cette citation relèvent cependant que la production pornographique actuelle est si importante et si diverse que l'on ne peut séparer ces deux pôles qui se rejoignent nécessairement. Les pratiques pornographiques sont trop variées pour pouvoir les concevoir de façon binaire. Il n'y a pas d'un côté la pornographie *mainstream* en grand oppresseur et de l'autre le post-porn nécessairement subversif et militant. En revanche, il y a en effet dans le post-porn une dimension éthique, militante et subversive qui amène à réfléchir sur les pratiques sexuelles et pornographiques dans leur ensemble. C'est là où réside la spécificité du post-porn. La pornographie *mainstream* est l'hyperbole des normes corporelles et de l'identité. Le post-porn réutilise ce caractère hyperbolique de la pornographie pour proposer des résistances et des subversions.

Le post-porn connaît en Espagne et en particulier en Catalogne une déclinaison particulière. La rencontre des pratiques post-porn et des pratiques queers a donné naissance au transféminisme. Le post-porn est une forme de production artistique maniée par la plupart des militant·es espagnol·es rencontrés·es : Quimera Rosa, O.R.G.I.A, Lucía Egaña Rojas et Idea Destroying Muros relèvent de cette démarche post-porn et la revendiquent. C'est également le cas de nombreux autres groupes de la scène queer espagnole comme Go Fist Foundation, Post-Op, Corpus Delecti, Medeak ou Klau Kinki. Les auteures Itziar Ziga et Diana Pornoterrorista sont en quelque sorte les mères de ce post-porn espagnol. Quelques textes de référence donnent la parole à ces artistes et militant·es post-porn⁸²² : Corpus Delecti a en particulier écrit un texte⁸²³ sur l'importance du post-porn pour remettre en question le contrôle des corps imposé dans la pornographie *mainstream*, un texte qui fait partie de l'ouvrage *Panel de control*, un livre sur les diverses formes de pouvoir qu'exercent les groupes dominants pour contrôler les corps. De son côté, dans une autre publication notable pour le développement du post-porn sur la scène espagnole⁸²⁴, Tatiana Sentamans met en avant l'importance de l'arrivée du post-porn sur la scène

⁸²¹ *Ibid.*, p. 92.

⁸²² Nous nous référons ici uniquement aux textes qui concernent le post-porn queer espagnol.

⁸²³ Corpus Delecti (pour ce texte Elena González Polledo, Desiré Rodrigo Judit Vidiella), « *Sexualidades en descontrol y prácticas indigestas: condensadores biopolíticos* », in Collectif Zemos 98, *Panel de control*, Seville, Zemos 98 ediciones, 2007, pp. 102-130.

⁸²⁴ Tatiana Sentamans et Daniel Tejero (dir.), *Cuerpos/sexualidades heréticas y prácticas artísticas*, Elche, presses de l'université Miguel Hernandez, 2010.

artistique et militante espagnole. Le post-porn a donné aux politiques queers espagnoles leur spécificité :

« Au sein du transfémisme, le post-porn a pour objectif d'atteindre et de perturber les mécanismes de domination, y compris les mécanismes de la domination post-coloniale⁸²⁵. »

À propos du post-colonialisme, le texte de Maxime Cervulle et Nick Rees-Roberts est intéressant, car il déconstruit la façon dont le porno gay *mainstream* continue d'entretenir des clichés coloniaux sur l'identité arabe, où l'exotisation du corps non blanc passe par la mise en avant d'une animalité fantasmée renvoyant directement aux discours sur les races non blanches. Le texte croise à cela une analyse de la classe, montrant que « l'étranger » sera toujours de classe inférieure au blanc :

« L'arabe ou le beur sont tous deux constitués en figure de l'altérité, ce dernier traçant les contours d'une altérité "de proximité", réinscrivant dans l'espace domestique national l'anxiété coloniale antérieure. De la même façon, la cartographie politico-sexuelle a bien été redessinée mais selon le même canevas que les cartes conceptuelles coloniales, le trope contemporain de "la banlieue", véritable "jungle urbaine" mise au ban de la société et abandonnée aux "tournantes", aux "extrémismes" et autres sauvageries en tout genre n'étant qu'une actualisation du mythe de la terre "vierge" à conquérir ou reconquérir⁸²⁶. »

Le post-porn est une réaction militante qui subvertit les schémas de la pornographie *mainstream* et qui politise les pratiques en les sortant de leur logique centrée sur l'homme-blanc-dominant. Il s'agit de représenter des sexualités non normatives et non oppressives. Pour cela, on retrouve souvent dans le post-porn une rhétorique de l'humour. Tout comme la drag queen parodie la norme en la citant improprement, le post-porn ironise sur les normes à l'œuvre dans la pornographie. Comme le souligne Patrick Boucher à propos du post-porn :

« cette variation peut s'incarner dans une performance parodique de la notion d'original. Suscitant le rire, la parodie permet une autre attitude par rapport aux productions normatives qui deviennent comiques⁸²⁷. »

Nous retrouvons ici la démarche de Post-Op pour leur court-métrage parodiant les codes du porno gay, *Campos de Castilla*⁸²⁸. Mais pour Paul B. Preciado, c'est aussi avec cette grille que l'on peut relire Wittig :

« *Le Corps lesbien* est une réappropriation et un déplacement du discours de la médecine anatomique et de la pornographie qui ont construit le corps hétéro et le corps pervers modernes⁸²⁹. »

⁸²⁵ Rachele Borghi, « Post-porn », *Rue Descartes*, *op. cit.*, p. 37.

⁸²⁶ Maxime Cervulle et Nick Rees-Roberts, *Homo Exoticus : race, classe et critique queer*, *op. cit.*, p. 52.

⁸²⁷ Patrick Boucher, « Le cri de la hyène : trans, cybermédia et post-pornographie », *Rue Descartes*, n° 79, 2013, p. 20.

⁸²⁸ Cf. I/1/c) et volume II, figure 23.

⁸²⁹ *El cuerpo lesbiano es una reapropiación y un desplazamiento del discurso de la medicina anatómica y de la pornografía que han construido el cuerpo hetero y el cuerpo perverso modernos*. Paul B. Preciado, in David Córdoba et al., *Teoría queer, políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, *op. cit.*, p. 130.

Campos de Castilla concentre les caractéristiques du post-porn catalan, dont les outils sont finalement les mêmes que ceux du militantisme queer actuel :

« une attitude dans laquelle se mêlent l'engagement politique, la résistance, l'humour, l'hédonisme et la libido⁸³⁰ ».

Sentamans décrit ici les modes d'action et les procédés du post-porn. Rachele Borghi partage un avis assez proche et décrit en ces termes les caractéristiques et l'enjeu politique du post-porn :

« abolition de la distinction entre public et privé, usage de l'ironie, rupture avec la dichotomie sujet/objet, effacement de la frontière entre la culture légitime (l'art) et les productions culturelles illégitimes (pornographie), implication des personnes spectatrices, exposition publique de pratiques traditionnellement inscrites dans la sphère privée, dénonciation de la médicalisation des corps, renversements, mise en question du lien entre sexe et sexualité, usage de prothèses⁸³¹ ».

Enfin, c'est avec cet arrière-plan de la repolitisation du champ sexuel, selon des modes de production collectifs et DIY⁸³² qu'il faut penser la sexualisation de l'espace public et les performances en public du sexuel, afin de :

« rompre avec l'hétéronormativité intrinsèque de l'espace public et pour mettre en évidence sa nature profondément normalisante⁸³³ ».

De nouveau, les normes qui se reflètent dans la pornographie sont contestées par les résistances corporelles que le post-porn met en avant (pratiques autres, corps autres, identités autres) en :

« mettant l'accent sur la dimension politique de la sexualité et la sortant de la sphère privée dans laquelle elle est reléguée⁸³⁴ ».

Il faut ajouter à toutes ces caractéristiques l'importance d'internet et des nouvelles technologies pour ces projets collaboratifs. Les nouvelles technologies trouvent dans le post-porn espagnol un écho tout particulier qui permet de réinvestir la figure du cyborg.

⁸³⁰ Tatiana Sentamans, in Muriel Plana et Frédéric Sounac (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts*, *op. cit.*, p. 45. Cet article de Tatiana Sentamans, militante d'O.R.G.I.A, traite spécifiquement de la scène post-porn espagnole.

⁸³¹ Rachele Borghi, « Post-porn », *op. cit.*, p. 29.

⁸³² D.I.Y, le *Do It Yourself*, que l'on peut traduire par « fais-le par toi-même ». Aujourd'hui associé au bricolage, à la récupération d'objets anciens en lien avec la mode vintage, le DIY se confond avec une simple mouvance décorative comme le scrapbooking. Mais le DIY provient avant tout de la culture punk en réaction au consumérisme et à la dépendance que cela crée envers le système dominant. Le DIY, qui se décline aussi en *Do It With Others* (DIWO) pour accentuer les notions de savoir-faire partagés et en communauté, est un positionnement politique proche de l'autogestion et du punk, en opposition au capitalisme. C'est la raison pour laquelle le DIY et le DIWO sont des valeurs que l'on retrouve dans le militantisme queer. Le DIY et le DIWO font également partie des valeurs fondatrices des fab labs, ces ateliers ouverts où sont mis à disposition des outils pour la conception, en particulier la conception informatique et numérique. Les fab labs partagent les valeurs de la culture libre.

⁸³³ Rachele Borghi, « Post-porn », *op. cit.*, p. 36.

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 29.

Enfin, nous pouvons noter que le travail post-porn de Zarra Bonheur a permis d'introduire en France des pratiques post-porn liées à la question du savoir universitaire. Les liens entre Zarra Bonheur⁸³⁵ et le QueerArtLAB⁸³⁶ de Madrid ont permis de connecter la France et l'Espagne. S'ensuivent le festival Explicit à Montpellier⁸³⁷ (2015 et 2016) et les rencontres Bandits-Mages⁸³⁸ de Bourges en collaboration avec l'association Emmetrop (2014 et 2015 en particulier), deux événements qui ont projeté les courts-métrages et performances post-porn de, entre autres, Quimera Rosa et Post-Op, contribuant à la diffusion du post-porn espagnol en France. Marianne Chargois et Mathieu Hocquemiller, qui ont organisé les festivals Explicit, contribuent également par des performances et avec la compagnie À contre poil du sens à enrichir la production post-porn française. Depuis deux ans (2016 et 2017), le festival What The Fuck? Fest***!⁸³⁹, festival queer des sexualités dissidentes qui compte Marianne Chargois dans son organisation, continue de développer cette scène post-porn française. Le travail de Matthieu Hocquemiller et Marianne Chargois est un activisme culturel qui diversifie les représentations des sexualités alternatives et particulièrement les représentations du travail sexuel.

b) L'enfer, c'est les autres • Usages et représentations de la violence au sein du militantisme queer

Violence partout, justice nulle part • Les formes de violence étatique et la réponse féministe de la performance doloriste

La violence, c'est pas bien.

Cette idée manichéenne est largement répandue. Le bon ordre social et moral est encadré par les gardiens de la paix. Cet ordre est censé protéger de la violence, pourtant on la retrouve partout. Dans les dérives policières accentuées par un état d'urgence, dans la montée des extrêmes, dans les inégalités sociales, dans les rapports sur la violence envers les personnes minoritaires, envers les femmes. « La violence c'est pas bien », mais elle est partout. Les discours sur la violence et l'immoralité supposée des marges (les squats sont des milieux violents remplis

⁸³⁵ Zarra Bonheur est un collectif fondé en 2014 par Rachele Borghi. Ce collectif réalise des performances post-porn et des ateliers pour traduire la recherche scientifique en performance, ouvrir des espaces de transgression des normes de genre et réduire la fracture entre activisme queer, féminisme et recherche universitaire. Zarra Bonheur, *Zarra Bonheur* [site internet], 2013 [consulté le 20/09/2018], URL : <http://www.zarrabonheur.org/performer/fr/>.

⁸³⁶ QueerArtLAB est un projet lancé en 2012 à Madrid et qui s'intéresse à la façon dont l'art et la performance font partie à la fois de l'identité et de l'espace public. QueerArtLAB cherche à faire de l'art un vecteur de changement social, notamment par des performances dans l'espace public. QueerArtLAB, *QueerArtLAB* [page publique], Facebook, 14/02/2012 [consultée le 20/09/2018], URL : <https://www.facebook.com/QueerArtLAB/>.

⁸³⁷ Compagnie À contre poil du sens, *Explicit, festival d'expressions plurielles du sexuel* [site internet], *op. cit.*

⁸³⁸ Bandits-Mages, *Bandits-Mages* [site internet], 2015 [consulté le 29/06/2017], URL : <http://bandits-mages.com/site2015/>. Association fondée en 1991.

⁸³⁹ FloZif, Marianne Chargois, Amaury Grisel en coproduction avec le Cirque Électrique, *What The Fuck? Fest***!* [site internet], 2016 [consulté le 30/06/2017], URL : <http://whatthefuckfestparis.fr/>.

de drogues, les queers ont une sexualité perverse) sont une excuse pour réprimer tout ce qui s'éloigne de la normalité. Cette violence est à la fois étatique, institutionnelle et sociale. L'état français, par « violence de genre », continue de n'entendre que les discriminations envers les femmes biologiques⁸⁴⁰. Cela permet une réaffirmation pratique de la domination masculine : il est plus facile de faire des lois censées favoriser les femmes plutôt que de penser une politique des genres basée sur la critique d'un système favorisant le sexisme et les privilèges masculins. L'état et les institutions continuent de lutter contre les identités subversives. La création du Ministère des Familles, de l'Enfance et des Droits des Femmes sous le quinquennat de François Hollande (2016), qui absorbe le ministère des Droits des Femmes, illustre ce maintien d'une vision conservatrice de la place de la femme et le refus de son émancipation vers une égalité réelle. La violence est donc partout, entretenue par le système étatique. Ainsi l'article de Denis Merklen, sur « la violence politique en démocratie », s'ouvre sur un constat intéressant :

« Je voudrais soutenir ici que la question de la “violence” occupe une place importante au sein de notre vie politique ; que nos démocraties ne se définissent pas par leur capacité à exclure la violence de la vie politique. Je pense au contraire que leur conjoncture actuelle se trouve définie par le traitement qu'elles font de la violence qui habite et traverse nos sociétés⁸⁴¹ ».

La question d'une violence queer, en reflet ou en réponse à cette violence sociale et institutionnelle, se pose. Le militantisme n'exclue pas la violence en tant qu'outil de lutte et elle revêt de nombreuses formes. Le collectif Les Enrageuses travaille sur la question des violences de genre, en particulier en milieu anarchiste et sur la gestion commune de cette violence. Le collectif propose une énumération non exhaustive des formes de cette violence de genre :

« QUELQUES ÉVIDENCES (enfin si on veut)

- la prison c'est violent
- le viol c'est violent
- tabasser quelqu'un c'est violent
- tuer quelqu'un c'est violent
- casser des trucs en manif c'est violent
- être exclu.e d'un espace/groupe c'est violent
- être humilié.e/insulté.e c'est violent
- quand quelqu'un/un flic te demande de serrer la main à ton violeur pour te réconcilier c'est violent

[...]

⁸⁴⁰ Voir la page du Haut Conseil à l'Égalité entre les Femmes et les Hommes, « Violences de genre » [page internet, 2013, consultée le 20/02/2017], HCE|FH [site internet, 2013], URL : <http://www.haut-conseil-egalite.gouv.fr/violences-de-genre/>. Le titre résumant les violences de genre à la binarité homme/femme en dit déjà tout le cissexisme.

⁸⁴¹ Denis Merklen, « De la violence politique en démocratie », *Cités*, n° 50, 2012, p. 57.

QUELQUES QUESTIONS

- est-ce que c'est la même violence quand un flic tabasse quelqu'un ou quand quelqu'un tabasse un flic ?
- dans un couple hétérosexuel, est-ce que c'est la même violence quand une meuf tue "son" mec qui la tabasse depuis des années ou quand un mec tue "sa" meuf parce qu'il l'a frappée une fois trop fort ?
- est-ce que c'est la même violence quand une meuf tue son violeur ou quand un État le condamne à la peine de mort ?
- qui peut décider de quelle violence est légitime ?
- est-ce que c'est plus violent d'être tabassé ou exclu d'un espace pour une soirée ?
- qu'est-ce qui est le plus violent : être tabassé spontanément par un gars bourré parce que t'as été violent.e avec une pote à lui, ou être tabassé spontanément par la meuf elle-même ?
- qu'est-ce qui est pire : être tabassé spontanément ou être tabassé par une personne/un groupe ayant pris cette décision après réflexion ?
- et si le groupe en question est une bande de féministes est-ce que c'est encore pire ?
- qui, en général, frappe spontanément ?
- quel genre de population/personne se sent légitime et d'autorité suffisante pour s'énerver ?⁸⁴² ».

Ces interrogations relèvent presque de l'exercice de style, du questionnement de philosophie morale, dans le but de démontrer la relativité et la banalisation de certaines formes de violence par rapport à d'autres. Ce passage démontre la relativité de la violence selon l'auteur.e et son intention, selon la situation, afin de dire qu'on ne peut porter un jugement dans l'absolu sur la violence. Les Enrageuses se présentent comme :

« un groupe de gouines, de trans, de femmes et autres féministes travaillant, pour certaines depuis pas mal d'années, sur la thématique des violences de genre dans notre milieu, c'est-à-dire la scène squat-libertaire-anar-politico-autonomo-trucmuch⁸⁴³ ».

Il s'agit donc d'interroger les formes de la violence sociale et sa reproduction ou son utilisation au sein des groupes cherchant à lutter contre les violences systémiques. La violence soulève des problématiques sociales et l'histoire des arts possède ses représentations de la violence. Ces représentations sont nombreuses et s'expriment à des degrés différents. Le premier degré correspond à la représentation d'une scène violente : le massacre des Innocents est un sujet de tableau biblique plusieurs fois représenté à travers les siècles. Nicolas Poussin en peint une version particulièrement violente (en 1625-1629). Nicolas Poussin aura également, par deux fois, représenté *L'enlèvement des Sabines*, David en donne également une version (1796-1799). On pense

⁸⁴² Collectif Les Enrageuses, « Lavomatic, lave ton linge en public » [webzine, 2009, consulté le 20/02/2016], *Infokiosques* [site internet, 2003], pp. 16-17, URL : https://infokiosques.net/IMG/pdf/lavomatic_A4.pdf.

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 5.

aussi à la violence de *Saturne dévorant un de ses fils* par Goya (1819-1823) ou à *Guernica* de Picasso (1937). Mais au-delà du sujet représenté, les œuvres reflètent également les oppressions de leur époque : monde de l'art fermé aux femmes, représentations objectifiées de celles-ci. La violence de genre est sourdement à l'œuvre au travers, par exemple, des femmes perverses et diaphanes de Lucas Cranach l'Ancien ; la culture du viol est entretenue par la thématique de Suzanne et les vieillards, qui esthétise un viol et autorise le regard voyeur (plutôt que d'en représenter la condamnation par le prophète Daniel)⁸⁴⁴. Ce thème a été représenté de nombreuses fois, par exemple par le Tintoret (en 1555-1556), Rubens (en 1609-1610), Rembrandt (en 1647) et bien d'autres. Aux normes sociales répondent des productions artistiques et les études queers et féministes en font l'analyse de la violence⁸⁴⁵.

Les pratiques artistiques féministes et queers peuvent aussi présenter une dimension violente. On retrouve au travers de l'histoire de l'art des corps violentés, qui sont le reflet d'une violence vécue et bien réelle. Cette violence est aussi une réappropriation de son corps, qui passe par sa mise à l'épreuve, pour le sortir des normes qui le constituent. Marina Abramovic et Gina Pane sont les exemples paradigmatiques de ce versant doloriste de l'art corporel. Elles inscrivent cette douleur dans une catharsis qui semble faire ironiquement écho aux démarches également cathartiques et doloristes, mais masculinistes, de Joseph Beuys ou de l'actionnisme viennois d'Hermann Nitsch. La violence des performances de ces derniers sert en effet une démarche héroïque et sublime, qui a tout à voir avec le mythe du génie de l'artiste.

La relation entre performance douloureuse et violence sociale, ainsi que l'exploration des limites du corps pour en repousser les normes, sont aussi décrites par Silvia Marti Mari dans un article qui traite des interactions entre l'art et les politiques de l'identité. Elle parle d' :

« une relation entre les possibles motivations sous-jacentes de la “souffrance intérieure”, de la part du *body art* “doloriste”, le reconnectant à la souffrance internalisée mais dont une partie trouve son origine à l'extérieur, en raison des pressions, répressions, discriminations, etc. que la société patriarcale, hétérosexiste et eurocentrique impose sur les identités non légitimes⁸⁴⁶ ».

Une autre forme d'acte violent visant la destruction d'une norme est l'acte de désacralisation. C'est un geste punk, un geste trash, un geste obscène et pornographique. Des gestes artistiques de désacralisation se retrouvent alors un peu partout. On se souvient en particulier des Pussy Riot, ce groupe féministe punk russe interrompant en 2012 une prière par une chanson appelant à la fin du gouvernement de Poutine. Cette action coup-de-poing avait tout de l'acte de désacralisation : la performance se déroule dans une église pendant une messe invoquant la

⁸⁴⁴ Cf. volume II, figure 61 et I/3/a) sur Suzanne et les vieillards et sur la culture du viol.

⁸⁴⁵ À ce sujet, voir en particulier : Juan Vicente Aliaga, *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, *op. cit.*

⁸⁴⁶ *Una relación entre las posibles motivaciones subyacentes al “sufrimiento interior”, en parte del body art “dolorista”, reconectándolo con el sufrimiento que se “internaliza” pero una parte del cual tiene su origen en el exterior, debido a las presiones, represiones, discriminaciones, etc. que la sociedad patriarcal, heterosexista y eurocéntrica impone sobre las identidades no legitimadas.* Silvia Marti Mari, « *Desbaciando el vínculo melancólico : sufrimiento interior, dolor de género y nuevas subjetividades en el arte contemporáneo* », *Arte y políticas de identidad*, n° 1, 2009, p. 137.

Vierge, elles sont habillées de cagoules et de robes aux couleurs criardes, interprétant avec leurs instruments une musique punk⁸⁴⁷, un mouvement radicalement antireligieux. Il n'y a pas de violence directe dans cette action. Il n'y a aucun heurt. La violence réside dans la force symbolique d'interruption d'une messe (sacrée) par un acte punk (sacrilège). La réaction, leur emprisonnement, est une réponse étatique bien plus violente que l'acte lui-même, de la part d'un état russe les accusant justement de violence. La question est là :

« comment une mauvaise reproduction sur You Tube a produit une image si épicée qu'elle associe consciemment les Pussy Riot à d'autres contestations, et réduit leur action à des appels pour l'insurrection et la violence ouverte, comme celles prônées par des radicaux ultragauches portant des passe-montagnes avec le sous-commandant Marcos⁸⁴⁸ » ?

Le punk en effet use volontairement d'une esthétique trash et d'une violence imaginée afin de subvertir et contester les normes sociales. L'esthétique trash du punk recoupe la question de l'esthétique queer et son rejet des normes basées sur le beau, le vrai, le bon⁸⁴⁹. Simon Warner voit ainsi en Andy Warhol « la reine de l'esthétique trash⁸⁵⁰ ». Pour lui, Warhol et son groupe du Velvet Underground se situent quelque part entre les pires dérives du capitalisme de la consommation compulsive et le rejet punk de l'ordre moral. Il définit ainsi leur trash comme une :

« défiance à la pudibonderie, incarnée dans une ambivalence morale prolongée à la fois face aux sujets sensibles qu'ils traitaient et au matériau qu'ils manipulaient pour construire leur positionnement. [...] Le trash a quelque chose à voir avec le brouillage des frontières sexuelles montré par les configurations de genre sur scène et sur l'écran. Il peut être perçu à la fois comme féminin et décadent et comme macho et agressif⁸⁵¹ ».

Les groupes queers et les groupes féministes sont conscients de la violence environnante, et le trash est une manière d'agir et de résister.

Une autre question moins évidente est celle de la violence intérieure à ces groupes qui, dans un héritage féministe de parole minoritaire libérée, sont souvent à la recherche de *safe space*.

Pas assez queer pour nous • Les formes de violence interne aux groupes queers

« Nous sommes toutes et tous construits dans des systèmes d'oppressions, dans une société où on nous a appris que quelque chose est violent lorsqu'une personne d'un groupe social sort, par son comportement, de ce qui est attendu de son groupe⁸⁵². »

⁸⁴⁷ Leur nom lui-même fait écho à la branche féministe du punk, les Riot Grrrl.

⁸⁴⁸ David Riff, « Pussy Riot contre Poutine et l'Église russe », *Multitudes*, n° 50, 2012, p. 114.

⁸⁴⁹ Cf. I/3/c).

⁸⁵⁰ Simon Warner, « La banalité de la dégradation : Andy Warhol, le Velvet Underground et l'esthétique trash », *Volume !*, n° 9, 2012, p. 52.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 55.

⁸⁵² Collectif Les Enrageuses, *Lavomatic, lave ton linge en public, op. cit.*, p. 18.

Comme le disent les Enrageuses, s'éloigner de la norme entraîne une violence, cette violence révèle les oppressions qui traversent la société et les corps. D'où la volonté de créer des *safe spaces*, des espaces de sûreté pour les minorités, qui sont parfois des espaces non mixtes. Malgré cette volonté, il est parfois difficile d'évacuer la violence des espaces queers⁸⁵³. La citation qui suit, signée Paco Vidarte, fait partie d'un article plus long sur la théorie queer, notamment à l'université. Les propos retenus décrivent le problème d'être ou ne pas être queer et la violence qui accompagne ce jugement :

« le queer, au-delà de bien d'autres choses, lorsqu'il se convertit en disons théorie chewing-gum, se fait aussi hégémonique et colonial que toute autre forme de pensée, créant ses castes, hiérarchies, spécialistes, papes, conflits de couronne, disputes intello-affectives, moi j'étais là en premier, moi bien avant toi, lui est un nouveau, toi tu ne sais rien sur rien, on est pas ami·es avec celle-ci, j'ai rompu avec toi, cercles ésotériques, bandes d'initiés, groupe émotionné, sourires autosatisfaits, hordes de prosélytes et une pas mince dose de bonne conscience, esprit salvateur et évangélisteur [...]. Comme si être queer signifiait être pur et propre : ça, c'est l'Immaculée Conception qui l'a toujours été et c'est une chose à laquelle on ne croit pas beaucoup. Que personne ne soit surpris qu'entre des gens (qui se dédient au) queer, il y ait beaucoup d'imbéciles et de mal élevés, pleins d'inutiles et d'idiots perdus, très désorientés et très paranoïaques. Tous bienheureux. Le queer n'est pas une élite des plus malignes, ni des plus sympathiques, ni des plus engagées. Ni l'inverse d'ailleurs⁸⁵⁴ ».

La citation est un peu longue, mais nécessaire pour en retranscrire l'esprit. Paco Vidarte est docteur en philosophie et activiste queer. Il soutient sa thèse sur Jacques Derrida en 1998 et publie régulièrement sur l'activisme queer en Espagne. Il a par ailleurs traduit Wittig en

⁸⁵³ Cette problématique est également celle de Cha Prieur pour son doctorat : Cha Prieur, *Penser les lieux queers : entre domination, violence et bienveillance : étude à la lumière des milieux parisiens et montréalais*. Sous la direction de Louis Dupont, Géographie. Université Paris-Sorbonne, soutenue le 11 décembre 2015. Ce doctorat, dont nous pouvons souligner la qualité, se penche particulièrement sur la façon dont les lieux queers et TPGB reproduisent des rapports de pouvoir et des violences sexistes ou transphobes. Cette thèse est étayée de nombreux témoignages des personnes militant en milieu queer et TPGB. Cette thèse de doctorat en géographie s'intéresse particulièrement à la reproduction de normes et de violences dans un espace donné. Notons que la thèse de Cha prieur a été publiée postérieurement à l'écriture de cette partie sur les violences queers. Soulignons également que le sujet n'est pas le même : la thèse de Cha Prieur se concentre sur les espaces queers, nous nous intéressons ici aux représentations, aux taxonomies et à la façon dont cette même violence queer repose sur des représentations et des stéréotypes de genre, y compris lorsque ces stéréotypes sont construits par les groupes minoritaires eux-mêmes. Nous abordons également cette violence par la question de la légitimité à se définir queer et la confiscation de cette légitimité par un groupe.

⁸⁵⁴ *Lo queer, además de muchas otras cosas, cuando se convierte en teoría, dígame chewing gum/goma de mascar, se hace tan hegemónico y colonial como cualquier otra forma de pensamiento, creando sus castas, jerarquías, especialistas, papas, conflictos de coronas, disputas intelectual-afectivas, yo estaba primero, yo mucho antes que tu, ese es un recién llegado, sabrás tu de nada, aquella no es nuestra amiga, he roto contigo, círculos esotéricos, bandas de iniciados, Peña emocionada, sonrisas autosatisfechas, hordas de prosélitos y no pocas dosis de buen conciencia, espíritu salvífico y evangelizador. [...] Como si ser queer significara ser puro y limpio: eso siempre lo fue la inmaculada concepción y es cosa que nos creemos muy pocos. Que nadie se asuste de que entre la gente (que se dedica a lo) queer haya mucho cabrón y mucha malnacida, mucho inútil y mucha tonta perdida, mucho desubicado y mucha paranoica. Todos bienaventurados. Lo queer no es una elite ni de las mas listas, ni de las mas simpáticas, ni de las mas enrolladas. Ni tampoco lo contrario. Paco Vidarte, in David Córdoba et al., *Teoría queer, políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, op. cit., p. 79.*

castillan⁸⁵⁵. Ce dont parle ici Paco Vidarte, c'est ce glissement d'un outil théorique pour penser les normes et les oppressions, vers une éthique de vie rigide recréant ses propres systèmes d'oppression et qui ne les déconstruit pas. Ces phénomènes de reproduction d'oppressions à l'intérieur des groupes queers, les collectifs en sont conscients. Ainsi, à propos d'une mésaventure⁸⁵⁶, les QueerFarnaüM en arrivaient à la conclusion que :

« – je ne devais pas avoir la bonne tête de queer. Pour eux il doit y avoir une tête de queer, avec des coupes pas possibles, tout ça. [...] »

– Oui, c'est la reproduction dans la communauté de la même discrimination. Il y a un peu de l'idée que puisqu'on est exclu·es, on va exclure les autres. Du coup on va employer tel vocabulaire, écouter telle musique, se comporter de telle façon.

– Ils reproduisent ce qu'ils reprochent.

– Si tu ne me ressembles pas, je t'exclus⁸⁵⁷ ».

Au travers de cette citation, c'est le problème du « assez ou pas assez queer » qui est soulevé, une échelle de valeurs qui est fonction du regard de l'autre. Un étonnant phénomène de jugement se basant sur l'apparence des personnes et non sur leurs pratiques, leurs identités ou leur autodétermination. Nous restons ici sur le terrain de la représentation de l'identité en lien avec les rapports de pouvoir. Lors de l'entretien, les militant·es de FièrEs se sont attardées sur cette question du paraître et l'importance de correspondre à un modèle :

« – Je te rejoins sur l'idée de norme à atteindre dans cette idée de performativité, dans le milieu militant en général il y a d'autres normes qui se mettent en place et on ne les analyse pas. Pas forcément les normes corporelles, puisqu'il y'a cette volonté de respecter les *fem*, etc. Mais il y a d'autres rapports de pouvoir et d'autres modèles... de couple par exemple et on a tendance dans notre volonté à tout déconstruire à produire d'autres types de normes et ne pas voir que ce sont les nôtres et je trouve ça dommage. Qu'on les accepte et qu'on en joue c'est une chose, mais c'est dommage de faire comme s'il n'y en avait pas. Il faut analyser ce truc-là dans nos vies quotidiennes, dans nos pratiques militantes et dans nos pratiques purement corporelles.

– Au-delà de cette conscience théorique de “on est uni pour une même cause”, on a intégré des phénomènes sociaux de rejet, de mépris, de foutage de gueule et je pense que les êtres humains ne sont pas forcément gentils entre eux. En théorie on est unies, mais exclure quelqu'un c'est aussi renforcer le groupe en place. Quel que soit le milieu, même dans un club qui s'appellerait “bisnounours vivent les bisous”, il y aura toujours des rapports de force.

– Ça met une hiérarchie, on sait qu'on est à la marge et pour être accepté dans ce milieu à la marge il faut être conforme en tout point à cette marginalité.

⁸⁵⁵ Traduction réalisée avec Javier Sáez, coauteur régulier de Paco Vidarte. Monique Wittig, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Barcelone, Egales, 2005.

⁸⁵⁶ Un d'entre ell·eux s'est vu refuser l'entrée à une soirée Barbi(e)turix sans motif.

⁸⁵⁷ Entretien réalisé avec le collectif QueerFarnaüM, à Nantes, le 16 octobre 2014. Volume II, annexe IX.

– Après je le vis personnellement depuis que j’ai commencé à militer : plus je me queerise dans mon apparence, me rase la tête, porte des pantalons comme-ci, des docks, et plus je suis crédible dans le milieu... en plus, le fait que je sois en étude de genre et que je fasse un mémoire sur le mouvement militant, ça me rend légitime et j’use de cette légitimité. Dans les collectifs et assos dans lesquelles je suis, j’ai une place importante pour ce que je renvoie physiquement et un peu intellectuellement. Je suis persuadée que ma crête joue. Je viens de Sciences Po, à Sciences Po je suis la seule à ressembler à ça, à Garces, et j’ai une figure d’autorité par mon ancienneté et par mon apparence qui renvoie à quelque chose de radical⁸⁵⁸. »

En effet, tout groupe possède ses propres normes et règles, l’essentiel étant d’en avoir conscience et d’adopter face à cela une attitude critique. Mais cela devient plus problématique, lorsque la légitimité se base sur l’apparence, sur une esthétique normalisatrice. À de nouveaux canons correspondent de nouvelles exclusions. La question de la légitimité, d’être reconnue comme queer par des tiers ou par un groupe, revient finalement à la question de la domination sociale : ressemblance à la norme dominante, savoirs et prise de parole, par exemple. Ça ne serait peut-être pas aussi problématique si, pour en revenir à Lucía Egaña Rojas⁸⁵⁹, l’apparence ne devenait pas des normes esthétiques détachées de toute pratique queer, de tout militantisme queer :

« Si ça devient une esthétique queer, ça prend un caractère superficiel et banal et je me rappelle de gens qui en un mois changent leur apparence comme pour s’intégrer et ça doit être fort cette sensation d’être hors jeu, de ne pas appartenir à ce lieu en raison de ton apparence habituelle, mais c’est ce qui se passe dans la société normative aussi. Tu ne peux pas entrer dans tel lieu si tu ne portes pas une jupe. Tu ne peux pas être chef d’entreprise sans porter de cravate⁸⁶⁰. »

C’est une construction complexe de l’imaginaire queer, qui repose sur des représentations aux codes finalement assez fermés. Ceci est clairement apparu dans l’entretien avec FièrEs :

« Je vais dire un truc violent, mais il y a deux choses : dans le milieu militant il y a une hypocrisie à faire comme si tout le monde était au même niveau, alors que quand tu sais de quoi tu parles, quand tu sais t’exprimer, quand tu as un bagage, d’ancienneté ou intellectuelle, ou du charisme, ou un tatouage sur ton cul, ça fait une différence. Il y a un tabou par rapport à ça, à vouloir être horizontal, tout le monde sur le même niveau, y’a une hypocrisie à faire comme si on avait toutes le même bagage intellectuel, les mêmes capacités, alors que y’a ce qu’on t’apprend et on vient toutes de milieux très différents, de meufs qui ont étudié ou pas

⁸⁵⁸ Entretien réalisé avec l’association FièrEs, Paris, 20 novembre 2015. Volume II, annexe VI. Garces est un collectif féministe de Paris.

⁸⁵⁹ Citée en II/1/b : « j’ai vu des gens arriver avec une esthétique franchement normative, de fille cisgenre, et revenir un mois après avec des piercings et autres trucs du style... Je ne dis pas que c’est la norme parce que d’un autre coté il y a toujours eu des gens qui avaient une esthétique un peu étrange, marginale, avec une expérience de la marginalisation, qu’ils ont réussi à articuler politiquement avec d’autres gens semblables, des choses qui cohabitent, mais oui ça s’homogénéise d’une certaine manière. »

⁸⁶⁰ Entretien réalisé avec Lucía Egaña Rojas, Barcelone, 14 janvier 2016. Volume II, annexe VII.

et personne n'a été exclu parce qu'elle n'a pas assez lu, mais si y'en a une qui ne suit pas, au final y'a un effet de groupe, de rejet, et ce sont toujours les mêmes personnes qui décident et dont on écoute l'avis. C'est parfois en fonction non pas du bagage, mais de la position : on va plus t'écouter parce que t'es un mec trans* noir. Tout ça est hyper compliqué à décrypter, on décrypte très vite des mécanismes, mais à chaque groupe son mécanisme et on ne peut pas faire un tableau. Tu peux avoir aussi des effets de rejet des personnes qui vont plus donner leur avis, pour contrer un pouvoir à tort. Même pour le couple, il apparaît un modèle marginal dominant, un modèle marginal mais dominant dans notre groupe ; des codes de manière de vivre, de ce qui serait bon pour nous et en fait tous ces codes-là, quand tu en diffères pour des raisons x y... [tu es exclu·e du groupe]⁸⁶¹. »

Nous nous trouvons donc face à un besoin de se marginaliser pour appartenir à un groupe dont il ressort de nouvelles exclusions. Le risque est de voir le militantisme queer devenir une image vidée de sa substance. Ces remarques de FièrEs correspondent aux propos de Paco Vidarte. Continuant sa réflexion sur le basculement entre position queer et sacerdoce, il dénonce lui aussi la volonté de marginalisation, en termes d'apparence et de comportements, qui apparaît nécessaire pour être légitimement considéré·e comme queer :

« Être queer n'implique pas nécessairement d'être un putain de sans-cœur. L'exigence insolite d'authenticité (menue valeur et bien peu queer !) qui se détecte parfois entre nous par des accusations explicites de cynisme ou de fraude amène trop de gens à une destruction personnelle, à cheval entre tout laisser tomber, prend ta croix et suis-moi, l'étincelle illuminée d'un pétage de câble bourgeois, succédané postmoderne d'ancienne révélation ; si tu es queer par décision propre, tu assumes une certaine condition malheureuse, tu n'as pas recours à la loi ni à aucun type d'autorité, tu collectivises le travail personnel, renonce à ton nom propre, à avoir un emploi, tu dois survivre misérablement, faire des choses bizarres, vivre avec un certain manque de défense, tu te dédies à la provocation, à occuper volontairement des sphères de marginalité, à t'habiller étrangement, à fleureter avec des attitudes un chouïa autodestructives, parfois à tomber dans des fantaisies de déclassement, à te montrer indulgent envers les effrontés et les canailles, uniquement parce qu'eux/elles aussi sont queers et assumer le *pathos* que d'autres qualifieront sans aucun doute d'égodystonique. Je déconseille à tout le monde de prendre ce chemin de baptême queer par immersion⁸⁶². »

Les processus de domination internes aux groupes queers n'ont pas seulement à voir avec l'apparence, bien sûr. Ils ont également à voir avec des leviers qui sont ceux de la domination

⁸⁶¹ Entretien réalisé avec l'association FièrEs, Paris, 20 novembre 2015. Volume II, annexe VI.

⁸⁶² *Ser queer no necesariamente implica ser un puto desalmado. La insólita exigencia de autenticidad (menudo valor mas poco queer!) que se detecta a veces entre nosotros con acusaciones explícitas de cinismo o fraude lleva a demasiada gente a la destrucción personal, a caballo entre el deja todo, coge tu cruz y sígueme y el iluminado chispazo de un cruce de cables burgués sucedáneo posmoderno de antigua revelación : si eres queer por decisión propia, asumes una cierta condición desgraciada, no recurras a la ley ni a ningún tipo de autoridad, colectivizas el trabajo personal, renuncias al nombre propio, a tener un empleo, tiendes a sobrevivir miserablemente, a hacer cosas raras, a vivir en una cierta indefensión, te aficionas a la provocación, a ocupar voluntariamente esferas de marginalidad, a vestir extrañamente, a coquetear con actitudes pelín autodestructivas a veces, a caer en fantasías de desclasamiento, a mostrarte indulgente con sinvergüenzas y canallas solo porque también ellos/ellas son queer y asumir el pathos que algunos calificaran sin dudarlo de egodistónico. Yo disuado a todo el mundo de tomar ese camino de bautismo queer por inmersión.* Paco Vidarte, in David Córdoba et al., *Teoría queer, políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, op. cit., p. 79.

masculine et que souligne FièrEs : savoirs « universitaires », ancienneté, prise de parole en publique, entre autres. Dans cette dernière citation de Paco Vidarte, on peut également relever cette question de l'authenticité dont parlait déjà Lucía Egaña Rojas pour le post-porn⁸⁶³ : il faudrait, toujours, que les choses soient « pour de vrai », alors même que la théorie queer pose le genre et l'identité comme un jeu de répétition, citation, parodie sans original et transformations, des jeux de copies des règles et des normes volontairement non authentiques. La citation de Paco Vidarte relève presque de la description du poète maudit, plaçant l'identité queer dans un idéal de sacrifice de soi au nom d'une cause juste et incomprise.

Cette question du paraître et de l'acceptation par le groupe possède aussi une importance militante. L'extrait de conversation qui suit montre bien les tensions entre un paraître vide de sens et l'importance politique de visibiliser les identités marginales :

« – La question d'être lesbienne visible ou invisible. C'est-à-dire, le monde continue d'exister à l'extérieur de notre milieu, et à l'extérieur de notre milieu, évidemment que celles qui sont les plus visibles sont les plus marginalisées et quand tu rentres dans le milieu y a une conscience collective de ça même si on ne met pas les mots dessus. Avoir une conscience de ces rapports de pouvoir, ça ne veut pas dire que tout est domageable. Regarder et se dire que ça existe c'est un début, mais ça ne veut pas forcément dire que ces rapports de pouvoir internes n'ont pas de raison d'être. Après oui il faut s'interroger dessus.

– Le souci c'est quand ta coupe de cheveux fait la différence, pour être acceptée ou rejetée, alors que tes actes ne changent pas avec ta coupe de cheveux.

– Oui y'a une injonction ressentie, à Garces par exemple, à se raser la tête par exemple et les meufs se posent la question. Il y'a aussi l'idée là-dedans d'un rejet des normes de beauté et quelque part au travers de ça un acte de courage.

– Mais pour le coup, je ne vois pas de mal à ça. Pour moi, se couper les cheveux c'était évidemment lié au milieu, mais c'est un renoncement aux critères de féminité, à un regard masculin... Et quand tu as cette coupe, à l'extérieur tu vas recevoir un regard différent, rejeter quelqu'un pour ça c'est débile, mais on ne peut pas dire que ça n'a pas de portée au-delà du symbolique, c'est un acte militant avec une portée très pratique sur ta manière de vivre les choses au quotidien⁸⁶⁴. »

Ce phénomène entre marginalisation politique de l'identité et coquille vide normalisante, nous pouvons le raccrocher aux propos de Paco Vidarte : queer ne signifie pas une inclusion totale et immédiate. Le sentiment d'appartenance à une communauté, l'idée de solidarité et de famille sont des composantes majeures des groupes queers. La frontière entre normalisation et appartenance est alors mince et, surtout, donne naissance à de regrettables mécanismes d'exclusion. Aux propos de FièrEs répondent alors parfaitement ceux de Diego Genderhacker, dans une optique qui se distancie totalement de cette idée de jugement sur l'authenticité et la légitimité à être/ne pas être/paraître :

⁸⁶³ Cf. I/4/c).

⁸⁶⁴ Entretien réalisé avec l'association FièrEs, Paris, 20 novembre 2015. Volume II, annexe VI.

« Je ne sais pas si ce sont des normes ou des conventions. Parce que personne ne dit “le queer c’est ça !”, mais, un temps donné, il y a une répétition de symboles semblables. Je ne sais pas si c’est une question de groupes, de référents similaires, on voit juste une répétition. Parlons de la variation. Si le genre est une répétition réitérée, de conventions linguistico-corporelles, ça arrive comme ça et la répétition est importante pour accepter une idée et l’assumer. En face des symboles, on crée nos symboles, n’est-ce pas. On les répète pour les assumer. Comme on s’approprie des choses⁸⁶⁵ ».

Au-delà de l’apparence, ces réflexions soulèvent la question de la mixité et des tensions entre les inclusions et exclusions qui en découlent. C’est la question d’une violence de l’exclusion, qui trouve aussi sa raison d’être dans la nécessité à faire avancer un savoir entre personnes concernées. La non-mixité, quelle qu’en soit la forme, est également perçue comme violente parce que non pédagogique et non inclusive. Ce qui est souvent un reproche fait par les groupes dominants aux minorités s’organisant en non-mixité⁸⁶⁶. Cette demande de pédagogie et d’inclusion est, elle aussi, une exigence normative de la part d’un groupe dominant se sentant légitime à entrer partout parce que tout est « normalement » pensé et fait pour lui. C’est là un des avatars de l’hétéro-cis-normalité : les personnes appartenant au groupe dominant se sentent le droit d’exiger que tout leur soit expliqué. Si on leur refuse, les groupes minoritaires sont pointés du doigt comme violents, excluants et communautaristes. C’est là une ambivalence et une contradiction profonde, entre volonté d’inclusion et construction nécessairement communautaire, comme l’explique Lucía Egaña Rojas :

« J’ai une position ambivalente. Parce que d’un côté ça me paraît grave qu’il y ait comme des dispositifs d’inaccessibilité. Que des personnes sentent qu’elles veulent et ne peuvent pas. D’un autre côté, je crois que ce n’est pas une ONG, personne n’est Greenpeace, je n’ai pas le devoir d’ouvrir les portes de mon espace juste parce que cet espace existe. Il y a des milliers de personnes comme ça dans le monde. Urko en parle dans *Machines de guerre*⁸⁶⁷, elle dit que nous, ils nous invitent dans un musée, ne nous payent pas les performances, nous disent que si on fait un atelier on va pouvoir diffuser notre théorie et en réalité c’est du travail qu’ils nous demandent. Il y a cette position parfois envers certains petits groupes, comme s’ils devaient rendre un service politique à la société. Du coup, tu dois expliquer à chaque personne nouvelle, comme si moi je donnais un cours magistral à chaque personne qui me demande ce qu’est le post-porn, parce que c’est là que je manie mon discours politique. Mais le festival Muestra Marrana par exemple, je le fais pour qu’il y ait des réseaux, pour

⁸⁶⁵ Entretien réalisé avec Diego Genderhacker, Barcelone, 13 janvier 2016. Volume II, annexe V.

⁸⁶⁶ On peut à ce sujet citer la vidéo humoristique et militante de Océan Rosemarie, *Non-mixité : Océanrosemarie sèche les pleurs des hommes blancs* [vidéo en ligne], Arrêt sur image prod., YouTube, 6:20, 7/06/2017 [consultée le 30/06/2017], URL : <https://youtu.be/sWzDS83VJnk>. Dans cette vidéo, l’humoriste revient sur la polémique créée par Anne Hidalgo, maire de Paris, et sa volonté d’interdire le festival afroféministe NYANSAPO en raison de la programmation partiellement en non-mixité. Océan Rosemarie, avec ironie et en détournant la forme du journal télévisé, explique et justifie la légitimité de la non-mixité.

⁸⁶⁷ Il s’agit à ce jour d’un projet en cours, *Máquinas de Guerra*, se développant via un site internet regroupant des entretiens et portant sur les stratégies et politiques de représentations transféministes : Lucía Egaña Rojas et Miriam Solá García, *Máquinas de guerra* [site internet], 2014 [consulté le 20/02/2017], URL : <https://politicastransfeministas.wordpress.com/>.

rencontrer des gens qui m'intéressent, mais je ne le fais pas comme ça de façon bienveillante et indiscriminée comme un cadeau pour l'humanité... C'est là ma position cruelle. D'un autre côté, oui c'est merdique que des gens n'aient pas de contrôle sur ces interfaces, parce que par exemple il y a des gens timides et une personne timide nécessite plus de temps pour déplier son discours par exemple. C'est évident avec le thème de la diversité fonctionnelle. Il y a une fête, certains vont au dernier étage et la personne en fauteuil roulant ne peut pas monter, du coup elle ne sera jamais acceptée autant que toi, ne fera jamais du post-porn comme toi, jamais elle ne sera aussi queer que toi, parce qu'il y a des choses qu'elle ne peut pas faire... j'ai le cœur divisé avec ce sujet de l'accessibilité. Pourtant dans ma thèse j'ai un chapitre sur migration, racisme et accessibilité dans le post-porn, un thème qui n'a pas été considéré. Jusqu'à *Yes, We Fuck!* où on a commencé à penser l'accessibilité, l'activisme gros, et ça correspond au moment où on parle de maternités subversives... avoir des enfants et ne pas pouvoir faire de politique, ou des problèmes respiratoires et ne pas pouvoir aller à une fête où tout le monde fume. Il y a beaucoup de dispositifs d'exclusion en réalité. On pourrait faire une différence entre ne pas faire d'exclusion et ne pas être une ONG... À un moment je trouverai la clef entre "je ne suis pas une ONG" et "là je ferme mon espace"⁸⁶⁸ ».

Ces réflexions montrent bien que les répercussions en termes d'exclusions vont bien au-delà d'une question d'apparence et de mixité. Les espaces non mixtes, par exemple féministes, sont (quand bien même ce soit malgré eux), traversés d'autres normes. Les Djendeur Terroristas, groupe non mixte, pensent ainsi ces tensions :

« en même temps est-ce que ce n'est pas intéressant d'avoir plein de groupes différents qui peuvent se retrouver sur des actions communes ? Pourquoi un groupe où tout le monde peut s'y retrouver, s'il y a plein de groupes se définissant comme fermés, pas inclusifs ? Ça n'empêche pas de faire plein de trucs. Il y a toujours cette idée de faire ça tous ensemble et de montrer que dans un même collectif on peut débattre et tomber d'accord. Ce truc du consensus n'existe nulle part... Alors que tous ces collectifs existent, ils peuvent se rejoindre pour des actions communes où ils font masse et se rendent visibles ensemble. On peut ne pas être d'accord, mais à un certain moment tous ces groupes se retrouvent ensemble⁸⁶⁹ ».

Ces réflexions sur les politiques d'alliances restent très utopiques et les dissensions internes aux groupes queers, ainsi que les dissensions interpersonnelles, sont nombreuses.

Qui aime bien châtie bien • La violence métaphorique comme outil des luttes queers

La violence qui traverse les groupes et les représentations peut également être utilisée comme une force de frappe politique, un outil militant. C'est ce que nous évoquions avec la performance doloriste. Cette violence, cependant, n'est pas toujours utilisée de façon aussi directe. Elle est parfois imagée. À la base de cette idée se trouve l'article de Jack Halberstam, « violence

⁸⁶⁸ Entretien réalisé avec Lucía Egaña Rojas, Barcelone, 14 janvier 2016. Volume II, annexe VII.

⁸⁶⁹ Entretien réalisé avec le collectif Djendeur Terroristas, Paris, 16 novembre 2014. Volume II, annexe II.

imaginée/violence queer : représentation, rage, résistance⁸⁷⁰ ». Jack Halberstam y développe la thèse selon laquelle, en jouant sur la frontière entre l'imagination et le réel, une violence imaginée peut devenir tant une arme de défense qu'un outil d'*empowerment* pour les minorités. Ce texte insiste sur la maigre frontière entre imaginaire et réalité, car :

« des décisions violentes provoquent une résistance violente. Sous sa forme actuelle, la tactique de résistance non-violente des années soixante semble être devenue dangereusement hégémonique plutôt que perturbatrice⁸⁷¹ ».

C'est l'idée du « œil pour œil, dent pour dent », comme pour les Pussy Riot et l'on ne peut savoir vraiment à quel point une menace restera des paroles en l'air. L'image de la violence joue son rôle et répond en effet à la désuétude des valeurs de consensus et de paix, qui traversèrent les mouvements hippies et non violents et que l'on retrouve aujourd'hui dans des mouvements comme Nuit debout dont la contestation passe par un pacifisme évacuant toute volonté révolutionnaire. En cela, Jack Halberstam est assez proche de Guattari écrivant :

« toutes les valeurs de consensus, nous explique-t-il, sont devenues désuètes et suspectes⁸⁷² ».

La violence, cependant, n'est pas utilisée uniquement en réponse à une violence d'un système de pouvoir. La violence imaginée peut devenir un outil de lutte à part entière. Les représentations de la violence, plus que leur concrétisation, deviennent donc une stratégie militante parmi d'autres. D'autant que le monde des *mass media* a recours à tant de supports de représentation et de diffusion, où toute information donnée est prise comme vraie, que les deux en viennent à se confondre⁸⁷³. Jack Halberstam formule ainsi l'enjeu que représente la création d'un imaginaire de la violence pour développer une stratégie de résistance aux oppressions diverses :

« Je cherche à construire une théorie de la production d'une réalité contrefactuelle, propre à agir comme une puissante stratégie de révolte émanant d'une culture politique de plus en plus "*queer*"⁸⁷⁴ ».

Et c'est évidemment Act Up qui en premier lieu use de violence imaginée pour interpellier les politiques. Mais on peut aussi tout simplement évoquer le mouvement punk et son esthétique de violence et de destruction qui passe surtout par des représentations musicales, vestimentaires, artistiques. Pour ce qui est de la lutte contre le Sida et des modes d'action qui lui sont liés, on peut se souvenir que :

⁸⁷⁰ Jack Halberstam, « Violence imaginée/violence queer. Représentation, rage, résistance », *Tumultes*, n° 27, 2006, pp. 89-107. Publication initiale : « *Imagined Violence/Queer Violence : Representation, Rage and Resistance* », *Social Text*, n° 37, 1993, 187-201.

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 92.

⁸⁷² En parlant de Liotard. Félix Guattari, « Du postmoderne au postmédia », *op. cit.*, p. 130.

⁸⁷³ Ce qui renvoie au mythe de *Action Pants: Genital Panic* et sa violence fantasmée. Cf. I/4/b et Volume II, figure 77.

⁸⁷⁴ Jack Halberstam, « Violence imaginée/violence queer. Représentation, rage, résistance », *op. cit.*, p. 93.

« L'activisme *queer* a ressuscité les manifestations politiques bruyantes et provocatrices et les groupes Queer Nation et ACT UP, selon un mode particulier de terreur postmoderne, ravagent régulièrement tout sur leur passage. En outre, les manifestations d'ACT UP font appel à des formes d'art hérétiques pour ériger la contestation en objet esthétique [...] À l'âge du Sida, en d'autres termes, la contestation fait partie de la représentation⁸⁷⁵ ».

On souligne plus particulièrement ici l'idée d'instaurer une terreur. C'est l'idée de faire un corps politique violent et de le sortir des systèmes normatifs. Une stratégie qui répond à une peur fantasmée et tout entière contenue dans le titre de l'ouvrage de Michael Warner, *Fear of a Queer Planet*⁸⁷⁶. C'est également la même stratégie que pour Monique Wittig dans *Le Corps lesbien*. L'usage militant d'une violence imaginée se retrouve dans les pratiques queers. La démarche de Wittig est à connecter aujourd'hui à Diana J. Torres, l'auteur de *Pornoterrorismo*. Il s'agit, à nouveau, d'une politisation radicale et violente de la sexualité. Violente, car Torres s'inscrit dans un imaginaire de sexualité en public, d'aiguilles, de fist et d'une sexualité qu'elle qualifie de viscérale :

« Dans cet espace inhospitalier qu'est la métropole apocalyptique rêvée par la science-fiction, dans laquelle l'art et la politique sont deux cartes d'un même territoire et où la création naît stérile sans même percer l'hymen de la normalité, l'unique forme pour survivre à la violence est de faire appel au plaisir le plus viscéral⁸⁷⁷. »

Diana J. Torres est une activiste post-porn, une des premières à avoir développé ces pratiques en Espagne. Ses performances questionnent la sexualité en public, elle organise des ateliers d'éjaculation vaginale, entre autres pratiques visant à transformer la pornographie en arme de terreur. Ses performances utilisent des mises en scène crues du sexuel, des pénétrations brutales, des fluides corporels y compris du sang. Les codes de la pornographie *mainstream* sont repris pour mieux les dépasser au travers de cette apparente brutalité : douche dorée, fellation, éjaculation. Sauf que derrière la mise en scène, toute domination est évacuée notamment par l'utilisation de sextoys en plastique colorés. La domination est évacuée, au profit d'une re-possession de son propre corps, sorte de recolonisation de soi. Notamment, lorsqu'elle se fait pénétrer sur scène, il n'est pas rare que Torres déclame en même temps un texte ou que sa voix enregistrée fasse office de bande-son de la performance. Ce qui nous amène devant un sujet pénétré et déclamant, des textes qui sont parfois même criés et qui insistent sur l'importance à décider de ce qu'il advient sur son propre corps. En outre, Torres se rapproche de l'esthétique punk tant par la musique qui peut être présente dans ses performances (*Porno pogo punk* en 2016, par exemple) que par sa coiffure en crête rouge et ses tatouages. La récitation de textes pendant les performances permet de remettre en perspective les pratiques performées, c'est également un dispositif empêchant le voyeurisme chez la personne qui regarde : le texte introduit une distanciation entre la personne

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 94.

⁸⁷⁶ Michael Warner (dir.), *Fear of a Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*, *op. cit.*

⁸⁷⁷ *En este espacio inhóspito que es la metrópolis apocalíptica soñada por la ciencia ficción, en el que arte y política son dos mapas del mismo territorio y la creación nace estéril sin siquiera rasgar el himen de la normalidad, la única forma de sobrevivir a la violencia es apelar al placer más visceral.* Diana J. Torres, *Pornoterrorismo*, Tafalla (Espagne), Txalaparta, 2011, p. 11.

spectatrice et l'espace scénique, une distanciation renforcée par le fait que Torres s'adresse au public. La citation suivante ne concernait pas Torres, mais Paul B. Preciado parlant de ses propres écrits. Les deux démarches se répondent :

« Quand une femme parle de la sexualité de façon crue, elle est vue comme masculine. Ici, ce n'est pas une figure rhétorique pour moi, c'est une façon d'habiter l'espace public et comme c'est totalement interdit d'écrire comme cela pour une femme, quand tu te réappropries ces codes-là dans le langage, tu génères une violence et moi, je revendique ce langage ! Et puis, les femmes dont je parle reprennent l'insulte à leur compte dans une logique d'*empowerment* (renforcement de soi). »⁸⁷⁸

Ce langage de la violence, c'est la souffrance de Gina Pane, la chair ouverte d'ORLAN, le pronom écartelé de Wittig, le sang d'Act Up sur les mains du gouvernement, les paroles de Diana J. Torres *aka* la Pornoterrorista, ou encore les refrains des Pussy Riot. Ce langage se concrétise dans des performances, dans des représentations, sur des pancartes, dans des manifestations. Le langage agit sur la réalité et, toujours pour Jack Halberstam, le langage est un lieu dont la rage et la violence agissent comme des actes de déplacement, de déterritorialisation et de résistance :

« Ce "lieu de rage" où l'expression menace de se muer en acte est bien sûr cet espace surveillé de près et hautement ambigu dénommé "fantasme"⁸⁷⁹. »

La violence permet de faire émerger d'autres corps, révoltés et en résistance. La repolitisation du sexuel a tout à voir avec la *Potentia Gaudendi*, cette force orgasmique ouvrant une résistance à la machine capitaliste dont parle Paul B. Preciado dans *Testo Yonqui*. Diana Pornoterrorista se place définitivement à la croisée des propos de Paul B. Preciado et de Jack Halberstam, incarnant ce pouvoir du fantasme à construire des images de la violence pour libérer les corps. Le pouvoir de la violence imaginée, pouvoir d'inspirer de la peur ou du rejet, n'est que le reflet de la prise de pouvoir qu'elle permet :

« Le message d'un film comme *Thelma et Louise* n'est pas de nous inciter à nous munir tous d'une arme mais de nous autoriser à imaginer la possibilité de combattre la violence par la violence. En d'autres termes les femmes, depuis longtemps identifiées comme victimes et non auteures de violence, ont beaucoup à gagner d'une conception nouvelle des notions de violence, de terreur et de fantasmes. À l'intérieur du "système nerveux", on enseigne aux femmes à redouter certains espaces et certains individus qui représenteraient une menace de viol : alors, comment inspirer au violeur la peur de la vengeance⁸⁸⁰ ? »

Ces propos sont transposables à *Baise-moi* de Virginie Despentes et à certaines productions post-porn. L'image de la féministe castratrice, mangeuse d'hommes, sert certes à dénigrer les combats féministes. De nouveau, cette accusation de violence sert à invalider une minorité. Le

⁸⁷⁸ Paul B. Preciado, *in* Ursula Del Aguila, « Judith Butler et Beatriz Preciado en grand entretien (2) » [Article en ligne, publié le 13/08/2009, consulté le 16/05/2016], *Têtu* [magazine en ligne, 1997], URL : <http://tetu.yagg.com/2009/08/13/archives-tetu-judith-butler-et-beatriz-preciado-en-entretien-2/>.

⁸⁷⁹ Jack Halberstam, « Violence imaginée/violence queer. Représentation, rage, résistance », *op. cit.*, p. 96.

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 96.

*SCUM Manifesto*⁸⁸¹ de Valerie Solanas reste particulièrement intéressant pour sa solution radicale et métaphorique à la domination masculine : la suppression pure et simple de l'homme. La menace d'une mise en pratique de la violence apporte une certaine radicalité, efficace politiquement, à la théorie queer. On retrouve cela dans le *SCUM Manifesto*, mais également dans *Queer Ultra Violence* :

« Nous devons devenir le corps de la révolte [...] C'est par le désir que nous acquerrons le pouvoir de détruire⁸⁸². »

On constate ici, comme chez Diana Pornoterrorista, ce lien entre la destruction des régimes du normal par la violence et la construction de la capacité d'agir du sujet par le désir. Ce manifeste, qui en appelle à l'insurrection et à l'obscène, propose un « devenir criminel⁸⁸³ » en tant qu'outil de révolte. Ce n'est pas loin de l'imaginaire du grand banditisme, déclinaison queer d'une légende urbaine façon Bonnie et Clyde. Entendons par là que l'image fantasmée de la violence se positionne en vrai outil de l'activisme queer :

« L'excès réside dans la perturbation de l'identité de la violence du pouvoir et du pouvoir de représentation ; l'excès est *dés-intégrant* ; l'excès est *QUEER*. La violence imaginée désintègre ce qu'Audrey Lorde appelle la "norme mythique" et ce que David Wojnarowicz entend par "Nation d'une seule tribu". En d'autres termes, elle conteste la définition hégémonique jusqu'à la définition même de l'hégémonie⁸⁸⁴. »

Oui, la violence est un pouvoir. Le fantasme de destruction était déjà présent chez les dadaïstes et on retrouve l'excès *camp* dans des ouvrages comme *Queer Ultra Violence* et *SCUM Manifesto*. Diana Torres, comme tout le mouvement post-porn, souligne l'importance de l'humour⁸⁸⁵ tant pour analyser les formes de pouvoir que pour comprendre les images que le post-porn montre. La violence fantasmée est une ironie, un excès, relevant exactement du même fonctionnement que la faille *camp*. Il faut jouer sur la limite entre le fantasme et le réel, la limite entre la peur et le grotesque. C'est aussi, par l'humour et l'excès, une façon de jouer avec et de repousser les limites de l'acceptable :

⁸⁸¹ Valerie Solanas, *SCUM Manifesto*, Paris, Olympia press, 1968 [1967].

⁸⁸² Fray Baroque et Tegan Eanelli, « Queer Ultra Violence » [document en ligne – Traductions d'extraits par Lip Stitchiz, Snappy Bitch et Tranny Doggy/La Bande à Cris-Tea, traduction et mise en ligne septembre 2012, consulté le 20/02/2017], *Infokiosques* [site internet, 2003], p. 13, URL : <http://www.infokiosques.net/IMG/pdf/QueerUltraViolence-cahier.pdf>.

L'ouvrage est initialement publié en anglais (Fray Baroque et Tegan Eanelli, *Queer Ultra Violence : Bash Back ! Anthology*, Berkley, Ardent Press, 2011). Il a récemment été traduit en français dans son intégralité (Diabolo Nigmon & Decibel Espanto [trad.], *Vers la plus queer des insurrections*, Paris, Libertalia, 2016). Néanmoins, nous continuons de nous référer aux extraits de La Bande à Cris-Tea pour une double raison : premièrement pour l'accessibilité de ce fichier en ligne ; secondement pour souligner l'importance d'internet et le rôle des militant-es dans les traductions précoces de textes anglophones. Le site *infokiosques* est une source précieuse, c'est également sur ce site qu'une traduction d'extraits du *Privilège Cissexuel* (Julia Serrano, *op. cit.*) a été proposée.

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 18.

⁸⁸⁴ Jack Halberstam, « Violence imaginée/violence queer. Représentation, rage, résistance », *op. cit.*, p. 98.

⁸⁸⁵ Rachele Borghi le relève notamment dans son article sur le post-porn, cf. Rachele Borghi, « Post-porn », *op. cit.*

« L'enfer se trouve sur la terre, le ciel dans la tête et je crois aussi "qu'une des dernières frontières accessibles à une démarche radicale est l'imagination". Je crois que c'est en imaginant la violence qu'on peut maîtriser le pouvoir du fantasme et le transformer en une peur productive⁸⁸⁶. »

Cette violence imaginée, fantasmée, est entrée dans un imaginaire queer. On peut citer cette image, anonyme, qui reprend la forme d'une case de *comic strip* : « *If I had a hammer, I will SMASH patriarchy – I found it!*⁸⁸⁷ ». Reprenant le style populaire des dessins de comics américain, c'est l'image d'un féminisme agressif, la femme sur l'image tenant fermement une masse à deux mains. Que se passera-t-il une fois le marteau trouvé? Bien sûr, c'est une métaphore. C'est la représentation du féminin qui se trouve perturbée, les outils de la domination changeant de main. On peut également illustrer ces propos sur la violence imaginée par l'iconographie de la *vagina dentata*, ce mythe d'un vagin denté renvoyant à la peur de la castration, soit la suppression de la masculinité dominante. La féministe hargneuse serait ce *vagina dentata*, une figure que le post-porn n'a étonnement pas exploité, ou très peu. On relève tout de même les culottes *vagina dentata* fabriquées par le collectif Idea Destroying Muros⁸⁸⁸, un objet du féminin, une culotte, sur laquelle une représentation colorée de *vagina dentata* a été cousue au niveau de la vulve, dans une optique de réappropriation des mythes féminins et d'*empowerment*. Ce contre-exemple mis à part, le *vagina dentata* est une thématique de la pornographie et de l'érotisme gore, voire tout simplement du film d'horreur. Le film *Teeth* (Mitchell Lichtenstein, 2007) est alors un bon exemple⁸⁸⁹ de la peur masculine de voir les femmes ou les queers s'emparer du pouvoir, une violence que les militant-es mettent donc en image pour jouer avec cette peur. Concluons sur le fait que la violence fantasmée, en raison de sa position ambiguë entre le fantasme et la réalité, est un des meilleurs terrains pour repenser les identités et les pratiques :

« Le pouvoir du fantasme ne consiste pas à représenter le réel mais à le déstabiliser⁸⁹⁰. »

⁸⁸⁶ Jack Halberstam, « Violence imaginée/violence queer. Représentation, rage, résistance », *op. cit.*, p. 101.

⁸⁸⁷ Ce dessin populaire est d'origine incertaine. D'après l'ouvrage de Bonnie Kime Scott, Susan E. Cayleff, Anne Donadey et Irene Lara, *Women in culture – An Intersectional Anthology for Gender and Women's Studies*, Oxford, 2nd Edition, Wiley Blackwell, 2017, p. 463, ce dessin proviendrait d'un fanzine. Il y est référencé comme tel : Rebekah Putnam et Carri Bennett, « *If I had a hammer... I'd SMASH patriarchy* », *Habitual Freaks Zine*, n° 2, septembre 1994. Lieu de conservation et dimensions inconnues. Volume II, figure 92.

⁸⁸⁸ Le projet croise des enjeux économiques, écologiques, décoloniaux et féministes. Giulia Perla Tempesta, *Sea You Project* [page publique], Facebook, 2016 [consultée le 18/10/2017], URL : <https://www.facebook.com/seayouproject/>.

⁸⁸⁹ Le scénario oscille au travers de l'héroïne entre le mythe de la pureté virginale et le mythe de la castratrice vengeresse. Le film est qualifié de « film d'horreur », le réalisateur est bien évidemment un homme.

⁸⁹⁰ Jack Halberstam, « Violence imaginée/violence queer. Représentation, rage, résistance », *op. cit.*, p. 106.

c) Programme sexo, politique cyborg • Les liens entre le cyborg et les politiques des sexualités

Fais-moi mal Johnny • La subversion du biopouvoir par la dissidence BDSM

La violence, qu'elle soit figurée ou réelle, vécue ou utilisée en outil politique, fait également écho aux sexualités BDSM. Nous pouvons alors reprendre une définition de Sam Bourcier pour bien remettre ces pratiques dans leur cadre :

« le SM défini par la culture SM comme un jeu de rôle, une érotisation des rapports de pouvoir et/ou de la douleur⁸⁹¹ ».

Les pratiques BDSM permettent de subvertir les rapports de pouvoir. Nous citerons à nouveau Sam Bourcier et sa question rhétorique :

« le SM ne met-il pas en évidence le caractère performatif du pouvoir ? Un pouvoir compris comme performance, c'est-à-dire comme “un processus de répétition qu'il est possible de dénaturer”⁸⁹² » ?

Le BDSM fait partie des pratiques queers parce qu'il s'oppose à la normalisation sexuelle et rejoue pour les subvertir les rapports de pouvoir en place dans les couches de la société jusque dans nos lits. Érotiser par une violence jouée, avec ou sans douleur érotique, les rapports de pouvoir est une caractéristique que l'on retrouve régulièrement dans l'art corporel. Les artistes ne s'en revendiquent cependant pas et le cadre culturel du BDSM est entièrement différent de celui d'un musée. Il est cependant intéressant de mettre en parallèle *body art* doloriste et pratiques BDSM. Par exemple, l'une des pratiques BDSM est le *cutting*, pratique consistant à entailler la peau, comme peut le faire Gina Pane en s'entaillant les lèvres, fétichisant certains éléments comme le sang ou le lait pour élaborer un langage du féminin. L'art corporel de Gina Pane peut être comparé à *Self-portrait/Pervert*⁸⁹³ de Catherine Opie. Gina Pane et Catherine Opie ont à la fois tout et rien à voir ensemble. Tout, car Gina Pane reprend de nombreux procédés BDSM pour remettre en cause les rapports de pouvoir qui s'incarnent dans les corps, dans des performances ritualisées, et Catherine Opie revendique ces pratiques. Rien, car la codification des pratiques BDSM est une codification précise associée à une identité et une culture qui ne sont pas celles de Gina Pane. Au-delà de la codification visuelle, le BDSM est un déplacement des normes de la sexualité, de ses zones, ses lieux, ses normes. Le travail de Gina Pane ne porte pas sur une pratique sexuelle. Le BDSM est une performance du corps, une performativité (subversive) du pouvoir, un déplacement des frontières

⁸⁹¹ Sam Bourcier, *Queer Zones, politique des identités sexuelles et des savoirs*, *op. cit.*, p. 66.

⁸⁹² *Ibid.*, p. 70. Ce chapitre 2 du premier *Queer Zones* est consacré au BDSM. Nous ne l'analyserons pas entièrement ici, car le propos de ce passage n'est pas celui d'une perspective historique des pratiques SM ni de leur structure. Les citations servent ici à rappeler le cadre d'analyse. Bourcier propose donc, dans ce chapitre, une relecture de l'analyse foucauldienne de ces pratiques, à l'aide de Gayle Rubin et Eve Kosofsky Sedgwick. Le chapitre souligne l'importance des communautés SM lesbiennes et ces pratiques sont détachées à la fois de Sade et du sadomasochisme freudien pour être analysées selon les critères propres à la culture SM. L'impact politique est remis en avant.

⁸⁹³ Catherine Opie, *Self-portrait/Pervert*, 1994. Volume II, figure 93.

corporelles et politiques (ce qui est également une caractéristique de l'art corporel). Catherine Opie, avec *Self-portrait/Pervert*, propose une image extrêmement codifiée. Il s'agit d'un autoportrait, en buste, où elle est torse nue, cagoulée, en pantalon de cuir, les bras percés de nombreuses aiguilles et une scarification formant le mot « pervers » sur son torse. Ce sont là autant d'éléments de la culture BDSM. Le fond est un drapé travaillé, de velours or et noir formant des motifs floraux, qui donne à l'image un aspect précieux et baroque. En inscrivant une insulte sur sa peau, Opie procède à un retournement du stigmate : elle revendique l'insulte de perversion servant à qualifier sa sexualité, la sexualité BDSM. Avec cette marque, l'artiste symbolise à la fois la douleur d'une telle insulte, une douleur qui marque les corps, et la fierté que cette insulte devient. Au-delà de la réappropriation de l'insulte, l'artiste reprend et représente de nombreuses codifications, qui ne laissent pas de place au doute : ce ne peut être que la culture BDSM qu'elle représente ici. Le cuir noir du pantalon et de la cagoule avec son anneau d'attache sont des éléments fétichistes et de soumission. Le sang des plaies récentes témoigne du *cutting* qui a permis de former le mot *pervers*. La présence d'une insulte, au-delà de son retournement, évoque aussi les pratiques sexuelles basées sur l'injure et l'humiliation. Les aiguilles plantées représentent les pratiques du *piercing*. L'absence de regard comme tous les éléments BDSM de cette image la placent dans une position de dominée. Dans le même temps, la tête est droite et la posture est assurée, ce qui renvoie à une position dominante. Nous sommes bien face à une mise en scène de la soumission, revendiquée par la culture BDSM. Plus que le retournement de l'insulte, il s'agit d'un renversement des structures de pouvoir : les seins nus et l'absence de regard renvoient bien à l'objectification et la domination de la femme. Un symbole comme la cagoule exacerbe cette signification. Dans le même temps, la position est tranquille et assurée. La pose est volontaire devant l'appareil photographique, ce qu'atteste la prise de vue frontale. Il s'agit d'un autoportrait, technique d'affirmation de soi. L'artiste choisit de représenter son identité par ce rôle de dominée. Tous ces éléments mis côte à côte sont une réappropriation des structures de pouvoir et plus particulièrement de la représentation de la femme. L'exacerbation recherchée de la soumission permet un retournement de situation, où le·a modèle reprend le contrôle⁸⁹⁴. Replacé au sein de l'ensemble des œuvres d'Opie, cet autoportrait se pense également en termes de performativité de genre : *Self-portrait/Pervert* date donc de 1994, il est réalisé simultanément à sa série de *Portraits* (1993-1997) de personnes queers. Cette série complète et succède à la série *Being and Having*. Ces portraits rassemblent des personnes non cisgenres, drag kings, androgynes, trans*, butch et certains portraits présentent également des références à la culture BDSM comme le double portrait *Daddy Irwin and Mark*⁸⁹⁵ ou les portraits de Ron Athey. Ce sont donc autant de représentations de subversion des règles de la performativité du genre. Son autoportrait *Self-portrait/Pervert* la documente elle-même autant que la communauté butch et BDSM à laquelle elle

⁸⁹⁴ Précisons à nouveau que les pratiques BDSM sont codifiées de façon à ce que la personne dominée mène le jeu, posant les limites de la personne dominante, tout en restant dominée. Le SM relève d'une autre structure d'exercice du pouvoir.

⁸⁹⁵ Catherine Opie, *Daddy Irwin and Mark*, 1994. Volume II, figure 94.

appartient⁸⁹⁶. *Self-portrait/Pervert* fait donc également référence à la culture butch et à la façon dont les butch rejouent et déjouent la domination masculine par leur subversion des normes de la performativité de genre :

« Le SM dégenrise, dé-hétérosexualise en montrant qu'il est possible de penser ledit rapport sexuel autrement qu'à travers la différence sexuelle exprimée par une conception binaire voire biologique du genre⁸⁹⁷. »

Nous voyons avec cette analyse qu'il est possible à partir du BDSM de penser des outils d'analyse des rapports de pouvoir dans les images, de penser l'identité dans son jeu de domination et soumission. Les analyses féministes de l'image s'attachent à déconstruire les rapports d'oppression. En revanche, ces analyses ne s'attardent que peu ou pas, même au travers de l'art corporel, sur ce rapport volontaire à la violence érotisée, choisie et recherchée. Or la culture BDSM permet de sortir le corps de ses normes. C'est là qu'il est intéressant de relire des œuvres comme celles de Gina Pane avec une grille de lecture BDSM, même si, comme nous l'avons vu, il y a de nombreuses différences entre Gina Pane et les pratiques BDSM. La culture BDSM peut être utilisée comme un outil pour penser les structures de pouvoir et leur déconstruction dans la représentation de l'identité. De plus, ces pratiques permettent une analyse transversale de la performativité des genres, de la performativité du pouvoir et de la performance (que celle-ci soit qualifiée d'artistique ou non). Les pratiques BDSM, comme les pratiques drags, opèrent ainsi des ponts entre différents domaines pour subvertir les normes sexuelles et de genre. Une analyse dont la grille de lecture serait les pratiques BDSM apparaît particulièrement utile pour analyser les productions de l'art corporel. Par exemple, prenons la performance de Yoko Ono intitulée *Cut Piece*⁸⁹⁸ et réalisée pour la première fois au Japon en 1964, son pays d'origine. La performance a un protocole simple : l'artiste est sur scène, assise et impassible. Le public est invité à venir lui découper des bouts de vêtements et ainsi la dénuder. La performance met donc en scène la passivité assignée à la femme, sa progressive nudité symbolisant son infériorisation notamment dans la représentation artistique. Il s'agit également de symboliser la soumission imposée aux femmes racisées, au moment de la guerre du Viêt Nam contre laquelle s'engage fortement l'artiste. Une analyse traditionnelle de l'œuvre évoque le rapport art/vie induit par Fluxus, mouvement auquel se rattache Yoko Ono. Son impassibilité vient questionner la personne spectatrice sur son rapport à l'objectification de la femme. Yoko Ono rend vulnérable son corps tout en faisant face à l'assistance et opère un retournement du regard. Ceci étant dit, l'œuvre (qui n'est pas une œuvre sur les pratiques BDSM) pourrait aussi être analysée

⁸⁹⁶ Selon ses propres déclarations. Cf. Dorothy Allison (dir.), *Catherine Opie American photographer*, New York, Guggenheim Museum Publications, p. 72. Il faut relever l'importance historique, au sein de l'histoire du mouvement queer, des communautés militantes butch BDSM. Les œuvres de Catherine Opie peuvent également être lues au regard des travaux de Pat Califa et de Gayle Rubin sur la sexualité gouines BDSM. Ces deux auteurs, en plus de leurs travaux théoriques, font partie des membres fondatrices du groupe Samoï, un collectif lesbien-féministe-BDSM de San Francisco de 1978 à 1983.

⁸⁹⁷ Sam Bourcier, *Queer Zones, politique des identités sexuelles et des savoirs*, op. cit., p. 73.

⁸⁹⁸ Yoko Ono, *Cut Piece*, 1964, première performance au Yamaichi Concert Hall, Kyoto, Japon. Reperformée en 1965 et visible en ligne : Yoko Ono, *Cut Piece (1965)* [vidéo en ligne], Youtube, 8:08, 26/03/2010 [1965, consultée le 04/07/2017], URL : <https://youtu.be/Zfe2qhI51x4>.

selon une grille de lecture BDSM. La performance de Yoko Ono est avant tout une codification : le musée est un lieu codifié qui autorise et ritualise la relation entre le-a visiteur-se et l'artiste. Le cadre du musée l'autorise à demander aux personnes présentes de découper ses vêtements. Elle fixe ainsi une règle à laquelle adhèrent les personnes spectatrices-actrices. Cette notion même de personne spectatrice-actrice renvoie à un trouble dans la structure d'exercice du pouvoir, l'artiste étant elle-même un objet actant. La symbolique violente des ciseaux et de la mise à nue publique renvoie aux conditions d'exercice du pouvoir, conditions que provoque l'artiste et dont elle se sert tant pour déstabiliser les personnes spectatrices-actrices devenant « auteur-e » d'une certaine violence. Ce procédé permet également à Yoko Ono de se réapproprié et de contrôler sa position dominée de femme racisée. Tout comme le mythe de l'auto-émasculatation de Rudolf Schwarzkogler lui sert en fait à réaffirmer par la violence sa position masculine dominante de « héros », Yoko Ono à travers une fausse résignation à subir la violence se détache de sa condition de femme, forcément soumise au travers de la représentation. C'est un contrôle et un retournement de la passivité assignée.

L'analyse qui vient d'être faite est rendue possible par la rhétorique BDSM. Ce que nous montrons ici, c'est que puisque le BDSM fait partie des stratégies de repolitisation des pratiques sexuelles, alors il apparaît pertinent d'appliquer sa grille d'analyse au-delà de son seul champ sexuel pour le transposer sur d'autres champs de la représentation. En tant que sexualité dissidente, la rhétorique BDSM peut être utilisée comme un outil queer d'analyse de l'image, prenant notamment en compte les rapports de pouvoir et leur subversion.

Coup de fouet politique • Les politiques du corps, de la prothèse cyborg au fétichisme BDSM

La mise en relief d'une rhétorique BDSM interroge néanmoins, à l'heure où comme nous le disions précédemment⁸⁹⁹ les pratiques BDSM sont quelque peu oubliées des militant-es. Du moins, aucun groupe français ou espagnol ne le revendique en tant qu'outil politique, en tant que caractéristique de l'identité. Les groupes parlent queer, transféminisme, sexualités et genres, mais la dynamique BDSM n'a pas d'importance particulière. Les recours aux techniques BDSM sont pourtant présents chez plusieurs groupes, tout particulièrement pour ceux de la scène post-porn (Quimera Rosa, Post-Op, compagnie À contre poil du sens). La non revendication du BDSM en tant que caractéristique de l'identité n'empêche pas les pratiques d'exister. Il faut relever une déclinaison particulière, qui croise les pratiques BDSM et la figure du cyborg. Un croisement que l'on retrouve chez Quimera Rosa. Nous avons déjà évoqué *Sexus 3 [aka La violinista]*⁹⁰⁰, qui croise le post-porn transféministe et un univers évoquant *Blade Runner*. Nous pouvons ici parler d'une autre œuvre, *Akelarre cyborg*⁹⁰¹. « Akelarre » est un mot espagnol pour désigner les sabbats, les

⁸⁹⁹ Voir II/1/a).

⁹⁰⁰ Cf. I/2/c) et volume II, figure 59.

⁹⁰¹ Première représentation de la performance : festival Enredarte con NADA, centre d'art mARTadero, Cochabamba (Bolivie), 2012. Vidéo de présentation et photographies issues de performance sur le site des artistes : Quimera Rosa, « Akelarre cyborg » [page internet, 2014, consultée le 20/02/2017], *Quimera Rosa* [site internet, 2014], URL : <http://quimerarosa.net/akelarre-cyborg-2/>. Volume II, figures 95a et 95b.

réunions nocturnes de sorcières. La dérivation en « Akelarre » renvoie premièrement au mouvement hacker, il s'agit d'hacker les normes en lien avec l'imaginaire informatique du cyborg. Il s'agit d'autre part d'un écho à l'écriture avec un k de cuir ou de okupa, où le k permet une réappropriation non élitiste de certaines cultures⁹⁰². Les enjeux de la performance *Akelarre cyborg* sont décrits par les Quimera Rosa :

« Les Sabbats étaient des rencontres de sorcières. Si on s'éloigne des définitions religieuses de la sorcellerie, comme des lectures socio-historiques, on trouve un ensemble de pratiques qui, au travers de la manipulation de symboles, corps, objets, signes et environnement, ont pour finalité la création/modification du monde, ce qui nous approche de la définition du cyborg donnée par Haraway⁹⁰³ ».

On retrouve dans cette performance de nombreux éléments issus du BDSM : harnais, aiguilles, cagoules, éléments d'une mise en scène autour de jeux de domination/soumission sexuelle. On trouve également des éléments fétichistes : bottes à lacets de type Rangers, bas en nylon, entre autres. Mais on trouve aussi des fils électriques en guise de corde d'attache, des circuits électriques et des transformateurs, toutes sortes de conducteurs électriques : de l'eau, de la gelée anglaise, un ordinateur, des costumes pour partie en aluminium. De manière générale, leurs costumes DIY évoquent une esthétique de la récupération, qui fait un écho à certaines œuvres des Nouveaux Réalistes, groupe avec lequel Quimera Rosa partage aussi cette envie de réduire la fracture entre l'art et la vie, bien que d'une façon très différente. Il s'agit de dissoudre les limites de l'art pour leur préférer un partage des savoirs et tenter de faire de la performance un sabbat. Leurs costumes sont largement composés de plastique, comme un nouveau fétichisme qui croiserait celui du latex et la science-fiction. La performance mélange donc des parties très performées de la part de Quimera Rosa, reprenant leur système *body noise* où deux corps sont reliés à des transformateurs électriques pour que leurs interactions créent du son, et d'autre part des parties où tout le public participe et crée également des sons, au sol, avec de l'eau. La performance collective vise, via le cyborg, un devenir sorcière. C'est-à-dire qu'il s'agit de mobiliser des savoirs et des modifications corporelles pour une remise en cause des catégories, de façon globale, tout comme le cyborg transcende les oppositions binaires. Pour Paul B. Preciado, nous sommes déjà, tous-tes, des cyborgs, des êtres hybridés par des pilules du pharmacopornopouvoir. La résistance est alors le cyborg, celui-ci se dessine en technopouvoir pour résister au biopouvoir. Le cyborg nous oblige à remettre en cause les frontières et les dualismes. De la même façon, les déplacements BDSM sont nombreux : de la chambre à coucher au lieu public, des organes génitaux à une multiplicité de zones érogènes, du corps vers la prothèse fétiche. Les corps de Quimera Rosa sont des corps cyborg. Celui-ci est caractérisé par :

⁹⁰² Cf. II/1/a) et II/1/c).

⁹⁰³ *Los aquelarres eran encuentros de brujas. Si nos alejamos de las definiciones religiosas de la brujería, como de las lecturas socio-históricas, nos encontramos con un conjunto de prácticas que, a través de la manipulación de símbolos, cuerpos, objetos, signos y entornos, tiene como finalidad la creación/modificación del mundo, lo cual nos acerca a la definición del cyborg dada por Donna Haraway.* Quimera Rosa, « Akelarre cyborg » [page internet], *op. cit.*

« sa dimension fantasmatique, sa qualité d'incarnation d'un désir scientifique ou politique de fabrication de soi au-delà des codes de la morale⁹⁰⁴ ».

Photographie, art corporel, BDSM, sont autant de technologies du corps permettant cette incarnation. La prothèse cyborg est également une issue à l'obligation performative, à cette notion de genre qui ne peut se penser sans la performativité butlérienne et son héritage psycholinguistique. Pour poursuivre avec Quimera Rosa, iel·les déclarent à propos de l'importance de la performativité :

« Je crois que c'est important. On utilise cette idée, mais on ne se limite pas à ça parce que dans le corps il y a des processus qui ne sont pas performatifs, qui ont aussi à voir avec la prothèse mais que la performance en soi ne suffit pas à expliquer. La non-séparation entre la technologie et le corps, entre naturel et artificiel, autant que l'idée du cyborg... la performativité explique certaines choses, mais pas toutes⁹⁰⁵ ».

Au-delà de la prothèse électronique, il faut rappeler que le cyborg touche à toutes les hybridations, à tous les dualismes. Ainsi dire que la performativité « n'est pas tout » permet de repenser une approche du corps en termes d'outils, ajouts et prothèses :

« – Le thème de la “technologie”, je le vois comme quelque chose de très large et aujourd'hui je le pense avant tout avec cette construction du cyborg. L'appropriation que nous en avons faite au niveau performatif utilise des dispositifs sonores et ce genre de chose. C'est un mélange, pour moi, entre l'idée de la prothèse et ensuite de la performativité, de performer la technologie.

– Du coup la technologie, ce n'est pas seulement ce qu'on désigne par technologique aujourd'hui, l'électronique par exemple, mais c'est aussi les vêtements, les hormones, les dildos, tout un tas de choses qui s'utilisent au niveau des technologies du genre.

– J'appelle tout ça les technologies du corps.

– Oui, c'est la même chose.

– Du coup, premièrement, il ne faut pas faire une lecture du cyborg comme très high-tech parce qu'il ne l'est pas. Ensuite, la prothèse, oui nous l'utilisons parce qu'il y a eu des rencontres hackers, parce qu'ils utilisent les mêmes codes de liberté culturelle et on applique un peu de ces codes au corps. Aussi en tant que hacker, pour hacker son corps. De là vient l'idée de travailler avec le son bien que la performance soit très visuelle. On travaille aussi avec des organes sexuels “nouveaux”, des techniques SM⁹⁰⁶. »

Dans cette dernière citation, des liens se dessinent entre la prothèse et le fétichisme. Par « nouveaux organes sexuels », Quimera Rosa désigne autant des zones corporelles autres que l'appareil génital que des objets. La prothèse englobe des attributs de genre et des technologies du

⁹⁰⁴ Ariel Kyrou, « Nous sommes tous des cyborgs », *Multitudes*, n° 44, 2011, p. 180.

⁹⁰⁵ Entretien réalisé avec Quimera Rosa, Nantes, 15 octobre 2014. Volume II, annexe IV.

⁹⁰⁶ *Ibid.*

corps que peuvent être les vêtements, la moustache lesbienne, un sextoxy⁹⁰⁷ ou tout autre objet. Ce lien entre le fétichisme et la prothèse dans sa perception étendue apparaît également chez Sam Bourcier qui évoque certains drag kings qui :

« revendiquent le plaisir fétichiste du travestissement⁹⁰⁸ ».

Sam Bourcier dans une note à ce sujet cite alors Del Lagrace Volcano, qui fait également apparaître les liens entre drag king et fétichisme :

« le drag king, c'est aussi une forme de fétichisme. Personnellement, je fétichise certains éléments masculins que je préfère rencontrer chez une femme. Certains vêtements portés d'une certaine manière m'excitent. Par exemple, un 501 porté très large et taille basse. Les bites lesbiennes en sont un autre exemple⁹⁰⁹ ».

Du cyborg au BDSM, de la prothèse au fétichisme, il n'y a donc qu'un pas et cette sexopolitique cyborgienne rebat les cartes du biopouvoir.

En cours de validité • Politiques cyborgs et *crip theory*

Soulignons que l'inclinaison politique du cyborg ne se limite pas au BDSM. Le cyborg est un corps politique, BDSM ou non. Comme le dit Sam Bourcier :

« dans la définition qu'en donne Haraway et qu'elle voudrait voir substituée à celle de femme – mais d'autres formes de subjectivation *queer* pourraient faire l'affaire – le cyborg est celui qui est en position liminale, à cheval sur les frontières et les binarismes de *La Pensée straight*, hétérosexuelle (homme/femme mais aussi bien animal/machine, nature/technique et bien d'autres encore). Il correspond à une subjectivité toujours bâtarde résultant d'une fusion non stabilisée d'autres niveaux d'identités⁹¹⁰ ».

Notons que dans cette citation, le cyborg se définit par sa capacité à dépasser les dualismes. Cette position le rapproche de celle des personnes genderfuck. Pour Sam Bourcier, il ne semble pas y avoir de différence majeure entre identités queers et cyborg, ce que l'on retrouve plus loin dans ce même article :

« Donna Haraway, pour sa part, emprunte à la fois à la technique de la dés-identification d'avec la femme et à l'identification *queer* marginale avec le monstre ou le cyborg, pour déstabiliser le féminisme réifiant et renaturalisant⁹¹¹ ».

⁹⁰⁷ Voir I/2/c) sur les liens du masque, de la prothèse et du phallus lesbien.

⁹⁰⁸ Sam Bourcier, *Queer Zones, politique des identités sexuelles et des savoirs*, *op. cit.*, p. 122.

⁹⁰⁹ Del Lagrace Volcano, *in ibid.*, p. 233. On notera que ce fétichisme du jean 501 se retrouve chez Guillaume Dustan, également en tant que signe de masculinité, mais pour lui dans la communauté gay. C'est donc sans grand hasard que l'on notera que le pantalon porté par Risk Hazekamp pour *Anatomy of a Marlboro Man* ressemble fortement à un jean 501, porté trop grand comme l'indique la légende.

⁹¹⁰ Sam Bourcier, « La fin de la domination (masculine) », *op. cit.*, p. 78.

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 78.

Ne se limitant pas au BDSM, le cyborg se présente donc aussi comme un dépassement de la catégorie femme au sein du féminisme et c'est ici qu'en effet il relève des politiques queers. En Espagne, Paul B. Preciado développe un propos similaire qui trouve son écho auprès des militant·es espagnol·es comme Klau Kinki, Quimera Rosa, Diego Genderhacker ou Lucía Egaña Rojas. L'importance du cyborg au sein de leur militantisme apparaît dans leur prise en compte des nouvelles technologies :

« Le terme postféminisme enregistre ce déplacement du lieu de l'énonciation d'un sujet universel "femme" vers une multiplicité des sujets situés. De Lauretis parle d'une "rupture constitutive du sujet du féminisme" qui dérive de "la non-coïncidence du sujet du féminisme avec les femmes". Ce sujet excentrique du féminisme est le cyborg d'Haraway⁹¹². »

Déjà dans son *Manifeste contra-sexuel*, Paul B. Preciado parle du cyborg d'Haraway :

« La contra-sexualité se donne pour objet d'étude les transformations technologiques des corps sexués et genderisés. Elle ne rejette pas l'hypothèse des constructions sociales ou psychologiques du genre, mais elle les restitue en tant que mécanismes, stratégies et usages dans un système technologique plus large. La contra-sexualité revendique sa filiation avec les analyses de l'hétérosexualité comme régime politique de Monique Wittig, les analyses des dispositifs de la sexualité de Foucault, les analyses de l'identité performative de Judith Butler et la politique du cyborg de Donna Haraway ; elle prétend que le sexe et la sexualité (et pas seulement le genre) doivent être compris comme des technologies socio-politiques complexes⁹¹³. »

Cette citation rappelle à quel point il ne faut pas limiter les technologies à l'électronique. Les outils de domination ou de déconstruction d'un corps, d'une norme, ou d'un tout autre objet, vont au-delà de l'électronique et de sa matérialité. En outre, il ne s'agit pas de penser uniquement l'apparence machinique, qui en informatique correspond au hardware, mais bien les systèmes de pensées qui s'y logent, les softwares. Le cyborg est alors un outil particulièrement utile pour penser la façon dont des dispositifs corporels passent pour naturels alors qu'ils sont une construction socio-politique. En juxtaposant les binarismes, le cyborg questionne notre perception du naturel et du biologique, perception qui est elle aussi une construction sociale. C'est en ce sens que Paul B. Preciado parle de « nouvelles corporalités⁹¹⁴ ». Le cyborg est en effet une figure aux organes surajoutés : nouvelles zones érogènes, nouveaux membres, nouveaux fétiches. Le corps cyborg est un corps augmenté, non uniquement par ajout, mais aussi par mélange des opposés, des dualismes. Il faut :

« refuser de refuser le corps⁹¹⁵ ».

Dans ce besoin de prendre en compte les corps, dans leur pluralité, le cyborg et la *crip theory* se complètent l'un et l'autre. La *crip theory* porte sur les liens possibles entre théorie queer et *disability*

⁹¹² Paul B. Preciado, « Savoirs_vampires@war », *op. cit.*, p. 151.

⁹¹³ Paul B. Preciado, *Manifeste contra-sexuel*, *op. cit.*, p. 23.

⁹¹⁴ Paul B. Preciado, *Testo junkie*, *op. cit.*, pp. 171-172.

⁹¹⁵ *To refuse to refuse the body*. Caryl Flinn, in Fabio Cleto *et al.*, *Camp : Queer Aesthetics and the Performing Subject: a Reader*, *op. cit.*, p. 453.

studies. Encore non traduit en français⁹¹⁶, l'ouvrage de référence, écrit par Robert McRuer, s'intitule *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*⁹¹⁷. Croiser les études queers et les études sur les handicaps est un moyen de déconstruire les normes corporelles, en particulier le validisme, en lien avec l'hétérosexualité obligatoire. En effet, le corps hétéronormatif est un corps jeune, mince, entièrement valide. *Crip*, dérivé de *cripple*, est un mot péjoratif pour désigner les personnes handicapées. La formulation d'une *crip theory* procède donc, là encore, d'un retournement du stigmate pour qu'il devienne constitutif de la construction de l'identité. La *crip theory* critique le validisme, ou capacitisme, c'est-à-dire le fait que les corps valides soient privilégiés et ceux considérés comme non valides discriminés. La *crip theory* recoupe alors les enjeux du *fat power*, qui défend également les corps considérés comme gros et résiste à l'injonction à la minceur et au validisme de l'hétéronormalité. En Espagne, si on ne parle pas de *crip theory* faute notamment de traduction, on parle en revanche de diversité fonctionnelle⁹¹⁸ plutôt que d'incapacité fonctionnelle.

Il est alors possible d'établir des liens entre le cyborg et la *crip theory*⁹¹⁹. Une rencontre de la sorte s'est produite à Barcelone en 2014, entre le collectif Post-Op et le mouvement Vida Independiente (« vie indépendante »). Vida Independiente, selon les mots d'Antonio Centeno qui est membre du mouvement, milite pour :

« que la vie soit fonctionnelle, quand tu as une incapacité. Ce n'est pas une question biologique ni une question médicale, sinon sociale et politique. Enfin, il ne s'agit pas de faire les choses sans l'aide des autres, mais d'avoir la responsabilité et le contrôle sur ces aides, c'est-à-dire que ces appuis doivent s'organiser autour de ta vie et non ta vie autour de ces appuis. C'est récupérer le contrôle sur sa propre vie⁹²⁰ ».

La connexion entre le cyborg et Vida Independiente se fait par une amie militante queer d'Antonio Centeno, qui lui fait rencontrer Diana Pornoterrorista et de fil en aiguille le collectif Post-Op. Le mouvement queer et post-porn de Barcelone est alors bien au fait des potentiels du cyborg, contrairement à Vida Independiente. À la différence du militantisme queer, c'est un

⁹¹⁶ Ni en espagnol d'ailleurs.

⁹¹⁷ Robert McRuer, *Crip Theory : Cultural Signs of Queerness and Disability*, New York, NYU Press, 2006.

⁹¹⁸ C'est le terme utilisé par les personnes concernées pour se définir, comme Antonio Centeno qui fait partie du mouvement Vida Independiente. Ce mouvement lutte pour l'autogestion des personnes avec une diversité fonctionnelle. Ce mouvement est assez proche de la *crip theory*. Antonio Centeno est le réalisateur à l'origine du documentaire *Yes, We Fuck!* (Antonio Centeno et Raul de la Morena, *Yes, We Fuck!*, autoproduit, 59:00, 2015). Cf. Entretien réalisé avec Antonio Centeno, à Barcelone, le 14 janvier 2016. Volume II, annexe X.

⁹¹⁹ On trouve notamment ce lien dans un chapitre de l'ouvrage de Dan Goodley, Bill Hughes et Lennard Davis, *Disability and Social Theory*, New York, Palgrave Macmillan, 2012 ; chapitre de Donna Reeve, intitulé « *Cyborgs, Cripples and iCrip: Reflections on the Contribution of Haraway to Disability Studies* », pp. 91-111. L'auteure énonce le fait que lorsque l'on parle du cyborg, il s'agit toujours d'un corps valide et d'une machine en parfait état, alors que la logique cyborg devrait justement transgresser la frontière valide/invalides tant au niveau du corps lui-même par l'ajout de prothèse, qu'au niveau du lien entre personnes valides/invalides, remettant en cause le privilège capacitiste. Nous ne nous intéresserons pas ici aux déclinaisons anglophones, parmi lesquelles il faut relever les œuvres de Bob Flanagan, mais à l'exemple espagnol du documentaire *Yes, We Fuck!*

⁹²⁰ Entretien réalisé avec Antonio Centeno, Barcelone, 14 janvier 2016. Volume II, annexe X.

mouvement très peu politisé et qui ne s'est pas constitué en identité, mais qui entend démontrer la construction sociale sur laquelle se base l'inégalité envers les personnes à diversité fonctionnelle :

« Clairement, le monde queer est beaucoup plus politisé, a beaucoup plus conscience de son identité politique. Le monde de la diversité fonctionnelle non. Ils ne sont pas aussi politisés. Du coup pour moi ce fut brutal. Pour le monde queer je crois que ce fut comme : “on parle toujours des corps différents, mais nous sommes tous jeunes, blancs et beaux, mais regarde ceux-là ils sont vraiment bizarres”. Haha. Du coup ce fut enrichissant pour le monde queer aussi. »⁹²¹

De cette rencontre naît l'idée de faire un documentaire sur la sexualité et la diversité fonctionnelle. Celui-ci est financé par crowdfunding⁹²². Le documentaire *Yes, We Fuck!*⁹²³ porte sur l'accès à la sexualité des personnes avec un handicap physique ou mental, mettant en avant plusieurs témoignages personnels et plusieurs formes de sexualités. Plutôt que de chercher à adapter la sexualité « normative », le documentaire retrace les croisements avec la scène post-porn barcelonaise de façon à inventer d'autres sexualités. Il s'agissait aussi de rendre visible les identités et les pratiques des personnes à diversité fonctionnelle visibles, dans une optique politique :

« Le rendre visible, pas plus. Pas uniquement au service d'une réalité, mais parce qu'en plus, tout ça te connecte à d'autres groupes qui ont aussi une politique autour du corps et nous avons des discours analogues. Très proches. Tout le monde queer, l'activisme gros, le mouvement antipsychiatrique, au final nous sommes très compatibles. Nous avons aussi une expérience de vie très proche, dans le sens où nous avons vécu ce regard qui, quand il rencontre la différence, en fait une pathologie pour justifier son infériorisation et pour justifier l'inégalité sociale qu'il tente de naturaliser comme si c'était un fait biologique, physique⁹²⁴. »

Le cyborg semble alors être l'outil de pensée adéquate pour déconstruire le discours biologisant et essentialisant du capacitisme. Plus qu'un outil de pensée, le cyborg permet de créer des objets pour une sexualité autre. Il ressort de la rencontre entre le collectif Post-Op et le mouvement Vida Independiente un ensemble de pratiques et un projet artistique :

« Quand on a fait le documentaire, en commençant par l'atelier post-porn, les gens de Post-Op se sont rendu compte qu'il n'y avait pas de jouets sexuels pour les gens avec une diversité fonctionnelle. De là est né le projet *Pornotopédie*⁹²⁵ ».

Pornotopédie est donc issu du besoin d'avoir des objets sexuels adaptés aux personnes présentant une diversité fonctionnelle :

⁹²¹ *Ibid.*

⁹²² Liens d'archive de la campagne de financement : *Yes, we Fuck!*, *Yes, We Fuck!*, Verkami, 2012 [consulté le 20/02/2017], URL : <http://www.verkami.com/projects/10562-yes-we-fuck>.

⁹²³ Antonio Centeno et Raul de la Morena, *Yes, We Fuck!*, *op. cit.*

⁹²⁴ Entretien réalisé avec Antonio Centeno, Barcelone, 14 janvier 2016. Volume II, annexe X.

⁹²⁵ *Ibid.* En espagnol le projet se nomme *Pornotopedia*.

« *Pornotopédie* est un espace pour penser et créer des jouets, prothèses et orthopédie à des fins sexuelles pensées pour tout le monde, prenant aussi en compte d'autres mobilités et manières de sentir le corps⁹²⁶. »

Il s'agit donc, pour ce projet, d'élaborer des prototypes de jouets sexuels pouvant être utilisés par des corps divers, auxquels il manque un membre, possédant une dextérité réduite, ou une perception sensorielle différente. Nous nous trouvons exactement à mi-chemin entre le sextoy et la prothèse, ce qui nous replace à nouveau dans le champ du cyborg⁹²⁷. Les corps cyborgs sont donc des corps réappropriés, visibles au quotidien. Ils deviennent des sites de résistances mobiles au sein de l'espace public. La visibilité fait partie du socle des micropolitiques queer. Pour finir, nous pouvons citer Haraway disant :

« Ainsi, j'élabore mon mythe du cyborg pour parler des frontières transgressées, des puissantes fusions et dangereuses éventualités, sujets, parmi d'autres, d'une réflexion politique nécessaire⁹²⁸. »

3/ C'est de l'art ou du cochon ? • Nouvelles formes d'engagement et militantisme artistique

Le corps est politique, nous l'avons démontré. Les représentations des corps queers sont aussi importantes que leur politisation. Ce militantisme soulève la question de son particularisme et de sa position par rapport aux autres formes contemporaines de militantismes. Les modes d'action du militantisme queer soulignent l'importance des réseaux notamment dans l'utilisation d'internet.

a) État des lieux • Les différentes formes de militantisme et le positionnement queer dans la société occidentale contemporaine

C'est beau le progrès • Le militantisme queer en marge des valeurs postmodernes

Nous pouvons, avant de nous pencher pleinement sur la question des formes contemporaines du militantisme queer, faire un rapide état des lieux de notre époque. De « grands hommes » l'ont dit, nous vivons dans *La condition postmoderne*⁹²⁹. Notre société est celle de *La société du spectacle*⁹³⁰. Capitalisme triomphant, effondrement des métarécits, on ne croit plus au progrès et allons même

⁹²⁶ *Pornortopedia es un espacio para pensar y crear juguetes, protesis y ortopedia con fines sexuales pensados para todxs, teniendo en cuenta también otras movildades y maneras de sentir el cuerpo*. Collectif Post-Op, « *Pornotopedia* » [page internet, 2013, consultée le 20/02/2017], *Post-Op* [page publique, 2013], Tumblr, URL : <http://postop-postporno.tumblr.com/Pornortopedia>. Des images du projet y sont également visibles.

⁹²⁷ Sur les liens entre prothèse et cyborg, cf. I/2/c).

⁹²⁸ Donna Haraway, « Manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XXe siècle », *op. cit.*, p. 20.

⁹²⁹ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

⁹³⁰ Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1967].

jusqu'à glisser vers *L'ère du vide*⁹³¹ : désengagement politique, triomphe de l'éphémère, nivellement des valeurs où tout se vaut, individualisation extrême, sans plus jamais croire ni penser à l'avenir :

« une certaine conception du progrès et de la modernité a fait faillite, compromettant dans sa chute la confiance collective dans l'idée même de pratique sociale émancipatrice⁹³². »

À ces propos de Félix Guattari nous pouvons ajouter ceux de Gilles Lipovetsky. Pour ce dernier, nous sommes dans des temps marqués par un désengagement politique général, qui fait place à une hyperconsommation et une hyperindividualisation, vécues dans un perpétuel présent :

« Le présent qui substitue les bonheurs privés à l'action collective [...]. C'est la puissance des dispositifs sub-politiques du consumérisme et de la mode généralisée qui a provoqué la déroute de l'héroïsme idéologico-politique de la modernité⁹³³. »

Enfin, pour ce même auteur, la perte de pouvoir des institutions politiques et la désolidarisation des grandes institutions comme la famille, les médias et la religion aboutissent à une « fragilisation des personnalités⁹³⁴ ».

La société postmoderne continue d'être présentée comme la nôtre. Le postmodernisme est vu comme le dernier courant de l'histoire des arts. Il est une réaction au modernisme. Le postmodernisme, s'il marque une rupture avec le modernisme, ne l'a pas totalement évacué. De fait, l'art contemporain est souvent confondu avec l'art postmoderne et on parle d'esthétique postmoderne pour qualifier l'art contemporain⁹³⁵. La critique du postmodernisme commence à arriver et passe notamment par la critique du capitalisme libéral et par une repolitisation des pratiques⁹³⁶. Il est intéressant de situer le militantisme queer par rapport à cette critique du postmodernisme.

Nous pouvons rejoindre ces auteurs sur le fait que le militantisme traditionnel est en perte de vitesse : les manifestations syndicales pèsent de moins en moins lourd dans la balance politique. De façon générale, on constate une certaine méfiance envers les partis politiques qui ne sont plus synonymes de progrès ou de radicalisme des idées. Cependant, on constate aussi que ce sont là des crises touchant les grands systèmes occidentaux de la politique, systèmes à tendance universalisante et normative, sur lesquels reposent finalement la plupart des oppressions :

« Les vieilles et grandes institutions issues du mouvement ouvrier (syndicats, partis, coopératives) ne représentent plus grand-chose⁹³⁷. »

⁹³¹ Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*, Paris, Folio essais, 2009 [1983].

⁹³² Félix Guattari, « Du postmoderne au postmédia », *op. cit.*, p. 128.

⁹³³ Gilles Lipovetsky, *Les temps hypermodernes*, Paris, Le Livre de Poche, 2010 [2004], p. 59.

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁹³⁵ Ainsi, l'ouvrage de Paul Ardenne *Art, le présent – la création plasticienne au tournant du XXI^e siècle* s'ouvre sur des réflexions sur le postmodernisme.

⁹³⁶ Cf. Karel Vanhaesebrouck, « *As Dead as a dodo ? Commitment beyond post-modernism* », in Lieven de Cauter, *Art and Activism in The Age of Globalization, Reflect #8*, *op. cit.*, pp. 20-25.

⁹³⁷ David Vercauteren, *Micropolitiques des groupes*, *op. cit.*, p. 8.

Nous pouvons en revanche penser que la fragilisation des identités dont parle Lipovetsky n'en est pas une. L'auteur en effet considère la perte des repères identitaires traditionnels et l'arrivée des post-identités comme une fragilisation et une déroute pour l'individu. Or, il ne pense ni la fragmentation du sujet ni la critique des modèles du masculin initiée par les féministes puis les queers et encore moins les émancipations que cela permet. La fragmentation du sujet, sa fluidité, est une fragilisation des identités, mais uniquement des identités hégémoniques⁹³⁸ : post-colonialisme, études queers et féminisme remettent en effet en cause le sujet blanc hétéronormé. En outre, les remarques de Lipovetsky sur l'individualisme ne prennent absolument pas en compte les identités minoritaires et leurs politiques, qui développent toutes un rapport hypercritique à l'identité et donnant naissance à une myriade de groupes militants. Certes, ce militantisme agit sur un autre niveau que le militantisme politique institutionnel : il faut penser le micro-, le collectif et la communauté pour faire apparaître ces réseaux et toutes leurs relations horizontales. Les groupes ne réagissent plus seulement en opposition à une politique d'état, mais se construisent indépendamment des politiques publiques et des macro-institutions pour développer un discours propre. Si la désuétude des institutions entraîne un désintéressement et un désengagement de la sphère du militantisme traditionnel, le fatalisme décrit par Lipovetsky n'est pas valable dans d'autres réseaux. La sphère queer est une réaction active, faite de microrécits, micropolitiques, microactions, en réaction d'opposition à l'effondrement des systèmes macro-.

De nouvelles formes de militantisme et de nouveaux modes d'action voient le jour. À ce sujet, il faut notamment relever l'ouvrage *Micropolitique des groupes* de David Vercauteren⁹³⁹ et l'ouvrage collectif *Militer aujourd'hui*⁹⁴⁰. Ces deux ouvrages traitent des nouvelles modalités du militantisme et des organisations actuelles des groupes. En somme, ils traitent de ce qui apparaît à l'heure où le militantisme dans sa conception traditionnelle est déserté. Ces deux ouvrages en revanche ne prennent pas en compte l'apport féministe, queer, ou décolonial. *Micropolitique des groupes* n'évoque pas l'organisation de la parole dans les assemblées féministes ou les espaces *safe*, pas plus qu'il ne pense les questions de mixité, qu'il s'agisse d'une mixité de genre, de race, ou sociale. De même, *Militer aujourd'hui* ne développe que certains combats comme celui pour les sans-abris. D'autres enjeux comme ceux du mouvement queer font cruellement défaut, alors même que leurs modes d'action peuvent différer des autres groupes. C'est sans grande surprise que la bibliographie de *Militer aujourd'hui* est essentiellement masculine et qu'aucun ouvrage ne porte par exemple sur le féminisme⁹⁴¹. Dans le même domaine, *Artivisme* de Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi⁹⁴² prend beaucoup plus en compte la transversalité des luttes et s'arrête autant sur le

⁹³⁸ Un constat qui n'est par ailleurs que partiellement valable, puisque dans le même temps apparaissent de nouvelles identités normatives, on pensera notamment à l'homonormativité et à l'homonationalisme qui l'accompagne.

⁹³⁹ David Vercauteren, *Micropolitiques des groupes*, *op. cit.*

⁹⁴⁰ Jacques Ion, Spyros Franguiadakis et Pascal Viot, *Militer aujourd'hui*, Paris, Autrement, 2005.

⁹⁴¹ Cette bibliographie fait pourtant un bon état de la littérature en français sur les militantismes actuels.

⁹⁴² Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme*, *op. cit.*

militantisme queer que sur le féminisme, avec une approche beaucoup plus axée sur l'importance de la construction de l'identité au sein du militantisme actuel.

Le militantisme queer reconnaît les variantes de l'identité, la multiplicité des subjectivités. Le militantisme queer est du côté de la subjectivité, de la multitude, de la sortie de la norme, de l'analyse des oppressions. Au-delà de ces enjeux, le militantisme queer possède-t-il le même mode d'action que d'autres collectifs et d'autres luttes ? Ou développe-t-il un agir particulier ? Nous pouvons, en déclinant l'idée selon laquelle le fond ne peut être séparé de la forme, supposer qu'un objet de lutte particulier demande des moyens de luttes qui lui correspondent. Il est donc intéressant de comparer un ouvrage comme *Militer aujourd'hui*, qui se veut une synthèse des qualités et des caractéristiques du militantisme actuel, au *modus operandi* queer.

Qu'est-ce qui rend nos combats si différents, si attirants ? • La spécificité des luttes queers dans le paysage militant actuel

Nous paraphrasons ici, sans hésiter, Richard Hamilton : en 1956, Richard Hamilton collait ensemble les fragments de journaux de mode et publicitaires pour former *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing*⁹⁴³ ? L'œuvre est avant tout une critique de la société de consommation et reprend certains principes du slogan publicitaire, dans un intérieur envahi d'électronique. En reprenant des codes publicitaires, il reprend également des représentations surcodées du genre : homme bodybuildé et femme alanguie aux seins pointus. Sur le mur, un ancien tableau représente le portrait du patriarche, symbole de la domination patriarcale persistante dans une société de loisirs et de consommation. En utilisant pour ce collage des images publicitaires, Hamilton fait un pied de nez au marché de l'art et à sa demande d'authenticité. L'œuvre a été désignée comme fondatrice du pop art, faisant office de manifeste.

Le titre de cette œuvre nous amène à nous poser une question pertinente : si des changements surviennent, qu'est-ce qui rend la contemporanéité différente, pertinente ? Les corps esthétisés et normés de cette œuvre symbolisent un culte de soi lié au capitalisme et qui amène à la normalisation des identités. C'est une normalisation très validiste, ce culte de soi est surtout un culte du corps jeune et beau. À cette normalisation des identités correspond une normalisation des intérieurs induite par la consommation de masse. Le corps, qui dans cette œuvre est un corps publicitaire, est devenu un produit de consommation. Le militantisme queer s'oppose à cette société de consommation occidentale normative. Alors, qu'est-ce qui rend nos combats si différents, si attirants, au juste ?

La perte de croyance et d'engagement envers le militantisme historique, principalement syndical et politique, laisse à penser qu'il faut « réactiver un imaginaire politique⁹⁴⁴ ». Disant cela, Jean-Marc Adolphe entend qu'il faudra repenser une culture politique, où l'art et la culture permettront de repenser les modes d'action. Il appelle également à ce que l'art soit « une fabrique

⁹⁴³ Richard Hamilton, *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?*, 1956. Volume II, figure 96. (Traduction du titre : « Mais qu'est-ce qui rend nos foyers d'aujourd'hui si différents, si attirants ? ».)

⁹⁴⁴ Jean-Marc Adolphe, « Réactiver un imaginaire politique », *Mouvement*, n° 64, 2012, p. 31.

de sensible et de citoyenneté⁹⁴⁵. » Mais là encore, n'est-ce pas nier le renouveau déjà présent ? – Un renouveau porté par les militant·es féministes, queers, racisé·es, anticapitalistes, et écologistes. Certes, ces militant·es agissent sur des sphères très différentes de celles connues du « monde politique » et du « monde de l'art ». Nous défendons l'idée que le nouvel imaginaire politique est déjà là. C'est donc en ce sens que nous pouvons comparer ce qui est décrit dans *Militer aujourd'hui* et ce qui se constate dans les groupes queers. Cet ouvrage s'ouvre premièrement sur le constat intelligent qu'il n'y a pas une unique manière de militer et que plusieurs modes d'action se juxtaposent :

« Les formes d'action qui se manifestent, parfois de manière très forte, sur la scène médiatique ne doivent ni masquer le maintien de formes plus anciennes et moins spectaculaires, ni être invalidées au nom d'une définition a priori de l'action militante [...]. Ce que l'on appelle souvent aujourd'hui les “nouveaux mouvements sociaux” (DAL, Act Up, comités de chômeurs, etc.) ne sauraient faire oublier que d'autres mouvements (régionalistes, féministes, écologistes, par exemple) les ont précédés⁹⁴⁶. »

On ne peut donc pas réduire les militantismes à un modèle unique. Les auteurs font bel et bien ressortir des traits distinctifs et transversaux à ces militantismes d'aujourd'hui. La première caractéristique que les auteurs évoquent est issue de cette méfiance envers les grands récits et le militantisme traditionnel. En s'écartant des métastructures, on assiste à un :

« débordement des lieux habituels de l'action politique⁹⁴⁷ ».

En effet, les groupes queers sont loin du monde de l'organisation syndicale ou des élus politiques. Une affirmation qui est toutefois à nuancer, puisque le STRASS se revendique en tant que syndicat, ou que des groupes comme QueerFarnaüm ou l'assemblée Transmaricabollo de Sol participent régulièrement à des manifestations classiques. Mais à part quelques points de recoupement comme ceux-ci, les groupes queers sont plus proches de l'agit-prop et des actions coup-de-poing, héritage plus ou moins conscient et plus ou moins radical de ce que pouvaient être les actions d'Act Up. Nous retrouvons d'ailleurs, dans cette approche du militantisme, la notion de violence imaginée. Elle est une façon d'exprimer la radicalité d'un groupe. Comme il est souligné dans *Militer aujourd'hui* :

« la violence y est contenue et articulée avec une visée stratégique de transformation de l'ordre juridico-social [...]. Il s'agit moins de s'inscrire dans une perspective de prise de pouvoir que dans une conquête d'autonomie par rapport à ce dernier⁹⁴⁸ ».

Si les auteurs ne donnent pas d'exemple, ce propos s'applique pourtant à de nombreux combats comme l'occupation de logements vides. Mais on peut aussi penser aux mouvements trans* et intersexe, qui réclament également une modification de l'ordre juridique, social, mais

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁹⁴⁶ Jacques Ion *et al.*, *Militer aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 5.

⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁹⁴⁸ *Ibid.*, p. 23.

aussi médical (fin de la psychiatisation, facilitation du droit au changement de sexe, arrêt des opérations de réassignation sur les nourrissons). Mis à part ces quelques points particuliers, l'autonomie face au pouvoir est au cœur des politiques féministes et queers. Il ne s'agit plus de se définir contre, mais de proposer quelque chose. Il s'agit de sortir de la logique qui consiste à revendiquer des droits au gouvernement pour développer des formes de vie autonome. Les pratiques queers vont donc plus loin que ce qui est décrit par les auteurs.

Il faut à cette réflexion en coupler une autre. La fin des grands récits marque aussi la fin de la croyance dans le progrès, la fin de la croyance en un avenir et un devenir meilleurs⁹⁴⁹. À l'espoir de changements futurs et d'amélioration globale de la condition humaine succède une :

« visée pragmatique de l'engagement⁹⁵⁰ ».

À l'espoir de jours meilleurs se substitue le besoin de voir des résultats immédiats répondant à une urgence, à un ici et maintenant. Les auteurs évoquent trois catégories régissant le militantisme contemporain : « l'urgence, l'efficacité, la radicalité⁹⁵¹ ». Mais si cela correspond à certains combats, comme celui pour les personnes sans domicile, exemple sur lequel les auteurs de *Militer aujourd'hui* se basent beaucoup, on ne peut pas dire que ce soit là une caractéristique générale. La notion d'urgence ne se retrouve pas nécessairement dans un militantisme queer qui entend surtout prendre le temps avant l'action. Beatrice du collectif O.R.G.I.A explique que le groupe travaille lentement, au rythme de leurs disponibilités, pour œuvrer ensemble tout en vivant à des endroits différents ; Djendeur Terroristas travaille également sur un rythme indépendant du temps politique ou médiatique :

« – On se voit quand on en a envie ou quand il y a des trucs à préparer et on essaye de préparer la réunion et en fait on mange et on parle de plein de trucs et on y arrive comme ça. C'est aussi en ça qu'on milite en disant qu'on n'est pas militante, c'est qu'on n'est pas dans un truc de réaction.

– Oui, ce n'est pas la même temporalité⁹⁵². »

C'est justement de se placer sur une autre temporalité qui permet d'agir indépendamment d'une volonté de prise de pouvoir : la prédominance de l'éphémère, du présent et d'une mode toujours changeante dont parle Lipovetsky est finalement imposée par le capitalisme et sa nécessaire consommation, une consommation effrénée au nom de la croissance économique. Les militant-es sont très conscients des multiples dérives du capitalisme, tant au niveau des modes de vie que de la gestion des identités, et iel-les les critiquent vivement. Prendre le temps, marquer un arrêt est alors une façon de s'extraire du pouvoir et d'une production quantitative d'actions militantes, à un rythme relevant plus de la logique médiatique que d'une nécessité d'agir. Prendre le temps, agir sur une autre temporalité, permet également de s'extraire de l'agenda militant féministe

⁹⁴⁹ Ce que constatait donc Gilles Lipovetsky avec sa conception du présent dans *Les temps hypermodernes*, *op. cit.*

⁹⁵⁰ Jacques Ion *et al.*, *Militer aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 11.

⁹⁵¹ *Ibid.* p. 16.

⁹⁵² Entretien réalisé avec le collectif Djendeur Terroristas, Paris, 16 novembre 2014. Volume II, annexe II.

et LGBT dont les dates hégémoniques comme la Journée mondiale des droits des femmes, ou la Journée mondiale de lutte contre l'homophobie et la transphobie sont des temps forts. Ces journées entraînent une absence d'actions médiatisées les autres jours de l'année. Ces événements sont aussi les événements soutenus par l'état et les politiques publiques. Ils relèvent d'une politique des identités qui répond à un modèle d'intégration républicain largement critiquable⁹⁵³. En agissant sur un temps propre, n'importe quelle action peut se réaliser sans attendre. C'est le cas des brigades antisexistes dont l'action se déroule en plusieurs points et tout le temps. Ces brigades antisexistes sont proches du mouvement Stop-pub et dénoncent le sexisme dans les publicités, par des interventions directes sur celles-ci et sans que cela réponde à une temporalité particulière. Ainsi la logique queer se développe plutôt vers :

« une thématique autour de l'immédiat, du concret et de la solidarité au quotidien, autour de laquelle les associations essayent d'abord de construire du lien social plutôt que du sens politique⁹⁵⁴ ».

Cette idée de solidarité au quotidien se manifeste sous plusieurs formes. Là encore, le militantisme queer va bien au-delà de ce que décrivent les auteurs. Les queers forment des communautés au sein desquelles inventer de nouvelles formes de vie. Ces communautés permettent de développer des pratiques micropolitiques. La force de ces communautés vient du fait qu'il s'agisse avant tout de personnes amies entre elles ou faisant déjà partie d'un même réseau. Ces communautés, contrairement aux remarques des auteurs, créent du sens politique mais se soucient en revanche peu du lien social. Lucía Egaña Rojas soulignait qu'elle n'était pas une ONG et qu'elle n'avait ni l'envie ni le devoir d'expliquer au plus grand nombre l'intérêt du post-porn. Le collectif Djendeur Terroristas défendait également le fait de ne pas être dans la pédagogie et disait qu'expliquer un propos est une chose, mais que faire de la pédagogie en est une autre. Il n'y a pas de devoir d'explication et de vulgarisation des concepts queers, il n'y a pas de devoir de la minorité envers la majorité. Au contraire, pour proposer une action réflexive sur cette thématique, il faut nécessairement s'adresser à un public averti. Le but principal de leurs actions n'est alors pas de sensibiliser le plus grand nombre, comme ce peut être le cas pour d'autres combats comme l'écologie. Ces actions permettent plutôt de renforcer une notion de solidarité, de communauté, et permettent de se réappropriier, citer, représenter, les cultures queers. Le discours est radical, visuel, y compris dans l'espace public. Il s'agit là encore de multiplier les représentations non hétéronormatives, sans tomber dans une pédagogie explicative.

L'idée de communauté solidaire se couple en revanche très bien avec le besoin de militer de façon festive et humoristique et avec le besoin corolaire de développer d'autres formes de regroupement. Les auteurs de *Militer aujourd'hui* parlent d' :

⁹⁵³ Nous relevons cependant que certains groupes queers adoptent cet agenda militant, en réaction aux propositions hégémoniques, avec des contre-événements : c'est ce que font les groupes organisateurs de *pink blocs* les jours de Pride. Il s'agit alors de refuser d'être assimilé à des événements devenus normatifs. Ici, la résistance au pouvoir continue de passer par son opposition et non par une proposition.

⁹⁵⁴ Jacques Ion *et al.*, *Militer aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 17. Ces remarques concernaient la défense des chômeurs et des sans-papiers.

« une forte dimension conviviale, voire festive d'une part, un refus plus ou moins fort des contraintes d'organisation, d'autre part⁹⁵⁵. »

De nouveau, cette citation ne concernait pas le militantisme queer. C'est une erreur de présenter ces qualités comme de nouvelles formes de militantisme sans revenir sur leur provenance, celle des groupes queers et des *pride* qui ont toujours été marqués par l'humour, la dérision et le festif en tant qu'arme politique.

L'humour est une dimension essentielle des luttes queers : il faut militer en s'amusant, être dans une affirmation de quelque chose et non dans l'opposition à quelque chose. Ainsi, de nombreux groupes organisent des soirées militantes, où un discours engagé se mêle à une forme festive liée à la nuit. En particulier, le collectif MartinE organise des soirées autour de thématiques militantes. Ces soirées incluent systématiquement des performances, des photographies, des vidéos (sur des thématiques comme la notion « freak » ou la performance des masculinités) ou des ateliers. Ces soirées sont des temps festifs et un médium d'action politique pour porter autrement un message militant. Les Djendeur Terroristas ont organisé une kermesse du genre, QueerFarnaüm produit parfois des Queer Ta Night. Tous ces événements permettent de développer une solidarité et une communauté autour d'idées militantes. L'humour en est partie prenante :

« On avait envie de s'amuser aussi, de s'éclater tout en faisant des trucs militants. Faire des conneries.

– Oui, c'est un des premiers trucs qu'on a dit, dire merde, arrêter d'apprendre la vie aux gens !

– Et arrêter de se justifier en fait, juste “ta gueule on fait notre truc”.

– Du coup, il y a les affiches, mais il y a aussi les textes. Tu ne passes pas par 4 chemins pour expliquer les choses et si la personne ne comprend pas, tant pis.

– C'est juste “je suis gouine et bien je suis gouine. Maintenant, laisse-moi m'amuser et si ça t'emmerde, ça ne va pas m'arrêter”. Ça me paraît super important dans la création, pourquoi on fait ça de cette manière et pas autrement. On fait que des trucs qui nous amusent en fait, on se l'est redit très récemment. Si on ne participe pas à tel truc, on n'a pas envie de se justifier là-dessus⁹⁵⁶ ».

À ce refus d'agenda, à cette volonté de se situer dans un autre espace-temps d'action, répond une conception différente de la forme sous laquelle agir. On observe une certaine méfiance envers la forme associative et son côté trop institutionnel et hiérarchique. Si la forme de l'association loi 1901 est encore souvent choisie, le pouvoir s'y exerce de façon différente. Aux positions dominantes du bureau se substituent, dans les faits, « des réseaux d'individus souples, non hiérarchisés⁹⁵⁷ » et on observe une « primauté des liaisons horizontales⁹⁵⁸ ».

⁹⁵⁵ *Ibid.* p. 49.

⁹⁵⁶ Entretien réalisé avec le collectif Djendeur Terroristas, Paris, 16 novembre 2014. Volume II, annexe II.

⁹⁵⁷ Jacques Ion *et al.*, *Militer aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 52.

⁹⁵⁸ *Ibid.*, p. 52.

Le militantisme queer, en revanche diffère, de ces considérations générales par le rapport de l'individu au collectif. Les auteurs de *Militer aujourd'hui* opposent deux figures du militantisme : celle du militantisme affilié et du militantisme affranchi. La première dissout l'individu dans le groupe :

« au point que l'identité personnelle peut se confondre avec l'identité militante⁹⁵⁹ ».

En face, on trouve :

« le militant affranchi, contrairement au militant affilié, est donc celui qui affirme vouloir préserver son quant-à-soi. La pluri-appartenance, l'implication différenciée selon les groupements peuvent être autant de modalités de cette préservation de soi⁹⁶⁰ ».

Cette analyse ne permet pas de rendre compte de l'engagement au sein des groupes queers (rappelons que l'ouvrage est censé étudier les différentes formes de luttes contemporaines). Cette vision de l'engagement militant est réductrice et critiquable. Les auteurs recréent là deux typologies qui figent les modalités de l'engagement entre le groupe et l'individu. Ces modèles correspondent à une perception individualiste l'identité liée au libéralisme. La personne militante est ici fonction de la structure, qui détient le pouvoir, et par rapport à laquelle on a le choix entre se perdre ou garder son individualité. L'engagement des militant-es queers répond à des logiques entièrement différentes.

Premièrement, les groupes queers correspondent à la somme des singularités qui le composent. La solidarité prime sur le besoin d'une cohésion de groupe. Lors des entretiens, les militant-es parlaient en leur nom pour ne pas parler au nom des autres, dans le même temps chaque voix était représentative du groupe dans son ensemble. Ce qui fait que le groupe n'est pas une entité de pouvoir séparée de ses individus. Les groupes queers repensent les structures de pouvoir. Les prises de décisions sont collégiales. Il ne s'agit pas non plus d'individus piochant ce qui leur convient dans le groupe. Il s'agit de fonctionner ensemble, en prenant en compte les énergies de chacun·e, les situations personnelles, et en prenant en compte toutes les diversités d'expérience et les différentes oppressions subies sans les nier au motif d'un but commun. Ce type d'organisation laisse la place à une remise en question permanente des buts et fonctionnements de chaque groupe. Cela rappelle les propos de Félix Guattari :

« loin de chercher un consensus abêtissant et infantilisant, il s'agira à l'avenir de cultiver le dissensus et la production singulière d'existences⁹⁶¹ ».

Les notions de solidarité et de communauté sont primordiales pour comprendre les groupes queers. Les militant-es ne peuvent ni être séparé-es du groupe ni se confondre dans celui-ci, parce que le militantisme fait de toute façon partie des formes de vie queer. Le militantisme est une donnée quotidienne et permanente. L'engagement n'est pas une activité que l'on rajoute à son

⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. 75.

⁹⁶⁰ *Ibid.*, p. 82.

⁹⁶¹ Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 2015 [1989], p. 44.

emploi du temps. C'est une dimension du quotidien qui se manifeste dans la rue, dans les relations, dans les choix de vie. C'est cela que signifie « nos corps sont politiques »⁹⁶².

Nous citerons une dernière fois les auteurs de *Militer aujourd'hui*, pour saisir au mieux les spécificités du militantisme queer par rapport aux autres formes d'engagement. Toujours à propos de la relation entre l'individu et le groupe, ces auteurs parlent des :

« relations complexes qu'entretiennent les *je*, les sujets de l'action, avec les *nous*, ces collectifs à travers lesquels s'énoncent des revendications, se coagulent des sociabilités, se cristallisent un rapport au monde et des identités souvent aujourd'hui en mal de définition⁹⁶³ ».

Or, pour le cas du militantisme queer, ces identités ne sont justement pas en manque de définition. À l'inverse, elles sont dans la déconstruction/reconstruction permanente des identités et dans la production de subjectivités. Ce qui nécessite de continuellement partager des pratiques et faire circuler des savoirs : réflexions sur des textes et concepts et ateliers pratiques, rencontres comme la Queer Week ou les UEEH, sont autant d'actions militantes constituées autour du partage de savoirs amenant à déconstruire les normes et réfléchir sur les pratiques. Cette idée de partage des savoirs, tout comme celle de la constitution d'archives dans ce même but, est totalement absente de l'ouvrage *Militer aujourd'hui*.

En résumé, le militantisme queer possède des formes de lutte, d'engagement et d'organisation très différentes des autres groupes militants. Les auteurs de *Militer aujourd'hui* passent complètement sous silence le féminisme et le militantisme queer. C'est plus qu'une lacune, puisque le militantisme queer permet de repenser complètement l'exercice du pouvoir, la conception du sujet et celle de l'engagement. Enfin, une autre grande lacune de *Militer aujourd'hui* est de ne pas du tout parler de la pratique artistique en tant qu'outil militant, alors que cette dimension est omniprésente dans les combats queers et permet de repenser le militantisme de façon globale.

b) Ils s'aiment, tout les oppose • Art militant ou militantisme artistique, une union difficile mais prolifique

Les pratiques artistiques queers ont une visée politique. À travers la pratique artistique, il s'agit de changer l'ordre social. Lorsque l'art et le militantisme se recourent, on parle d'artivisme. L'art n'est plus la fin, mais le moyen, pour porter un discours et montrer des corps revendicatifs. Lorsque l'art se confond au militantisme, c'est la question des limites de l'art qui est soulevée.

⁹⁶² *Nuestros cuerpos son políticos*. Grupo de Trabajo Queer, *El eje del mal es heterosexual : Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*, op. cit., p. 17.

⁹⁶³ Jacques Ion et al., *Militer aujourd'hui*, op. cit., p. 9.

L'enfant terrible de l'art • L'artivisme, une nouvelle forme de lutte au croisement de l'action politique et de la résistance culturelle

En 2012, la revue d'art contemporain *Mouvement* consacrait un numéro à l'art militant et à la question de comment « faire politique » :

« L'art contemporain doit-il avoir un impact social ? Une signification politique ? Et pourquoi ces questions seraient-elles un affront envers la notion d'art⁹⁶⁴ ? »

L'art contemporain en effet est en quête de sens, cherchant sa légitimité et sa fonction⁹⁶⁵. L'artivisme se dessine comme une alternative, ou une réponse, à cette crise de la fonction de l'art.

Le mot mérite que l'on s'y attarde : artivisme. Mot-valise, l'artivisme est déjà la conjugaison des champs de l'art et du militantisme, dans une confusion dadaïste⁹⁶⁶ des catégories. L'artivisme répond et met en évidence l'impact social et politique de l'art. Les auteures d'*Artivisme*, Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, intègrent parfaitement la question des luttes queers et des minorités sexuelles au sein de leur ouvrage qui traite de diverses autres problématiques dont le point commun est de se manifester sous une forme artiviste. *Artivisme* s'intéresse donc aux croisements de l'action politique et de la résistance culturelle. Les auteures pointent du doigt la difficulté à écrire « l'histoire d'une indiscipline⁹⁶⁷ », puisqu'écrire cette histoire, c'est prendre le risque de l'institutionnalisation. Enfin, l'artivisme est une forme de lutte qui correspond particulièrement bien aux pratiques queers actuelles. Le sommaire de l'ouvrage prend la forme d'une constellation pour montrer les interactions entre des luttes qui, au-delà de leurs différences idéologiques, forment un réseau de résistances aux systèmes oppressifs (capitalisme en tête) et appellent à la subversion. Ces connexions sont parfois très éloignées ou peu perceptibles de prime abord, mais œuvrent dans un même contexte de résistance :

« celui d'un monde où la chute du mur de Berlin a fait entrer le libéralisme dans une phase achevée de globalisation. Un monde que le 11 septembre 2001 a fini de consacrer comme l'ère de la surveillance généralisée. Où la question écologique devient une urgence. Où le système représentatif est en crise sous l'effet de l'influence de plus en plus structurante du marketing politique et des médias⁹⁶⁸ ».

Ce contexte est commun aux queers et aux artivistes, et leurs enjeux se recoupent. L'artivisme concerne l'écologie, l'anticapitalisme, la lutte contre la surveillance des corps et les normes relatives aux corps, le tout en incluant l'expérience minoritaire et la reconnaissance de

⁹⁶⁴ Pierre Bal-Blanc in Jean-Marc Adolphe, « Faire politique ! », *Mouvement*, *op. cit.*, p. 34.

⁹⁶⁵ Cf. Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, *op. cit.* Si celui-ci justifie la crise de l'art contemporain par une perte de l'esthétique (cf. I/3/c.), nous pouvons lui opposer la solution de la politisation de l'art.

⁹⁶⁶ Le « mot-valise » en lui-même provient de l'œuvre *La-boite-en-valise* (1935-1941) de Marcel Duchamp.

⁹⁶⁷ Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme*, *op. cit.*, p. 9.

⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 17.

leurs diverses oppressions. L'artivisme utilise le divertissement, le rire, la parodie, le DIY et l'ingéniosité, les médias, la cartographie. Son principe premier est l'action, souvent en direct et en public, une action immédiate et concrète qui fait autant écho à la notion d'*agency*, la capacité d'agir liée à l'*empowerment*, qu'à la performance artistique. L'artivisme intègre également l'apport des identités queers. Ainsi, pour l'artivisme aussi il s'agit de :

« de revendiquer pour le sujet, quel qu'il soit, la part politique qui lui revient dans l'affirmation et l'appropriation de soi⁹⁶⁹ ».

Cette déclaration concernait le projet cinématographique *Communes présences*⁹⁷⁰ mené en 2007 par Florence Pezon et Rania Guedouar. Le long métrage expérimental traite de la Commune de Paris. Il est réalisé avec des personnes en suivi psychiatrique. Le projet, au-delà de l'histoire de la Commune, remet en cause la distinction entre la folie et le normal. *Communes présences* soulève donc la question du biopouvoir. On note d'ailleurs l'apparition en France depuis 2014 d'une Mad Pride. Cet évènement qui existe depuis les années 1990 au Canada et aux États-Unis est une « marche des fous », de personnes s'identifiant comme telles, sous forme de carnaval, visant à parodier et combattre les violences et les préjugés en lien avec le milieu psychiatrique et les stéréotypes de la « folie », dénonçant au passage les abus du corps médical ou de l'industrie pharmaceutique. On pouvait notamment lire sur les pancartes : « Labos – Lobby – Lobotomie⁹⁷¹ ». De *Communes présences* à la Mad Pride, on voit bien comment fluctue l'artivisme d'une forme plus artistique à une forme plus militante, autour d'un propos articulé qui place l'individu au centre :

« L'artivisme est un art de l'engagement général du sujet par le corps. Sa nature résolument incarnée en fait l'instrument des luttes contemporaines pour l'égalité des droits, tout comme les performances féministes des années 1960 et 1970 prolongeaient les *civil rights movement* [...]. Surtout, beaucoup d'artistes supposent que changer le monde, c'est d'abord affirmer la souveraineté du désir. Les mots insurrection et érection sont voisins⁹⁷². »

Il est intéressant de voir ici que le militantisme queer dépasse sa propre sphère pour influencer d'autres formes d'activismes qui ne concernent prioritairement ni le corps ni les pratiques sexuelles ou les genres minoritaires. La place du corps est essentielle dans l'artivisme, on retrouve de nombreux masques (Anonymous), déguisements et travestissements divers, des performances. La place du corps, c'est aussi l'occupation de l'espace : Zones d'Autonomies Temporaires variées, comme les *casas okupadas* déjà citées, manifestations mettant parfois en scène la nudité comme

⁹⁶⁹ Aline Jaulin in Jean-Marc Adolphe, « Faire politique ! » *Mouvement*, *op. cit.*, p. 44.

⁹⁷⁰ Bande-annonce du film : Florence Pezon, *Bande-annonce. Communes Présences* [vidéo en ligne], Vimeo, 03:41, 2015 [consultée le 06/07/2017], URL : <https://vimeo.com/136388996>.

⁹⁷¹ On trouve de nombreuses images sur le site de Mad Pride Paris, *La Mad Pride* [site internet], 2014 [consulté le 06/07/2017], URL : <http://www.lamadpride.fr/>.

⁹⁷² Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme*, *op. cit.*, p. 72.

pour certaines manifestations de Masse critique⁹⁷³. Ce sont autant de moyens de lutte que l'on retrouve dans les pratiques queers.

Au-delà du corps et de l'incarnation des luttes, un autre point qui rassemble artivisme et militantisme queer est l'utilisation de cartographies subversives. Si la théorie queer emploie plus aisément le vocabulaire deleuzien de déterritorialisation/reterritorialisation et si l'artivisme parle plutôt de cartes (nous avons déjà évoqué l'*Institute for Applied Autonomy*⁹⁷⁴), il reste que les deux utilisent la notion de cartographie et de réseau pour subvertir les frontières. Un chapitre d'*Artivisme* intitulé « désobéir à la carte⁹⁷⁵ » concerne la lutte contre les frontières. La frontière prend dans ce chapitre différentes formes. Il y a les frontières géographiques bien sûr, mais aussi les frontières de genre, de Steven Cohen au Burning Man Festival. Cette volonté de transcender les frontières, qui rappelons-le est à la base de la figure du cyborg selon Haraway, est aussi une volonté de ne plus différencier les disciplines. Toute l'histoire des avant-gardes artistiques tourne autour de cette notion : ne plus séparer les différentes pratiques artistiques puis ne plus séparer l'art et la vie. La théorie queer, également et notamment à l'université, vise à dépasser le cloisonnement des domaines d'études. C'est un champ transversal et il en va de même pour les formes artivistes qui traversent plusieurs domaines de luttes. Par ailleurs :

« il y a une conjonction entre transdisciplinarité et indiscipline. L'artivisme est transdisciplinaire et par là même désobéissant : faire sauter les frontières, c'est aller là où on découvre qu'il n'est pas permis d'aller⁹⁷⁶ ».

C'est au travers de ces notions d'indiscipline et de transversalité que l'on retrouve l'idée de praxis. La praxis peut être vue comme une action transformatrice, une façon d'agir où ne se dissocient plus ni le corps, ni la théorie, ni la mise en pratique. En ce sens, la praxis est une forme de performance qui permet d'incarner les luttes dans le corps en action, dans un agir perpétuel. La praxis est en soi un but et une manière, qu'il faut restituer dans l'espace des luttes. C'est aussi pour cette raison que les représentations queers doivent être perçues dans leur ensemble et comme un continuum plutôt que comme des images fixes et isolées. La théorie et l'art forment ensemble une praxis. L'artivisme, lui aussi, est une praxis.

Sortez la grande échelle • L'action militante, du happening à la macropformance

L'artivisme se déploie parfois à très grande échelle. C'est le cas du *Carnaval contre le Capital* qui à l'appel de Peoples' Global Action⁹⁷⁷ s'est déroulé le 18 juin 1999 à Londres, mais aussi à

⁹⁷³ Manifestations cyclistes, parfois sans vêtement, en particulier le *London World Naked Bike Ride*.

⁹⁷⁴ Voir II/1/c).

⁹⁷⁵ Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme, op. cit.*, p. 86.

⁹⁷⁶ *Ibid.*, p. 83.

⁹⁷⁷ « Réseau global né en 1998 à Genève et constitué de plusieurs mouvements politiques, parmi lesquels Reclaim the Streets, Class War, Earth First, les paysans sans terre, etc. Son but ? Faire front commun contre la mondialisation libérale ». In Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme, op. cit.*, p. 60.

Barcelone, Séoul, Genève, ou encore Cologne où se déroulait simultanément le G8. À Londres en particulier, la manifestation se situait quelque part entre la manifestation et la *free party*, avec quelques milliers de personnes venues manifester. Les *pride*, au-delà de la perte de militantisme qu'elles accusent, présentent un ensemble de performances individuelles ou collectives : performance drag queen, *pink bloc* qui s'ils vont à l'encontre de ces marches n'en sont pas moins présents, chars plus revendicatifs. Avec ce sous-titre, du happening à la macroperformance, l'idée est de démontrer que si l'artivisme marque un tournant militant dans les pratiques artistiques, il est également intéressant de porter un regard artistique sur des formes connues du militantisme. Non pas pour le plaisir de voir de l'art partout. Mais bien pour continuer de connecter les sphères des pratiques artistiques et militantes. La performance, artistique et militante, dans les liens qu'elle entretient avec la performativité du genre, continue d'être un bon moyen de comprendre les possibles connexions entre une manifestation queer comme la Pride de Nuit parisienne, qui trouve son pendant en Espagne sous le nom d'*Orgullo Critico* (fierté critique)⁹⁷⁸, et une performance artistique.

Le théâtre possède une dimension sociale et politique, au même titre qu'un carnaval servant de catharsis. Nous avons vu⁹⁷⁹ que de même, le travestissement demande un engagement social et rappelons que :

« malgré la théâtralité du terme, une mascarade ne sera jamais simplement théâtrale, elle est toujours aussi sociale⁹⁸⁰ ».

Comprenant cette imbrication, toujours également en raison des liens entre performativité du genre et performance artistique, le militantisme queer a très vite politisé cette dimension pour faire du théâtral une arme de lutte, ce que remarque Butler en parlant des :

« besoins politiques d'un mouvement queer émergent, dans lequel il est devenu tout à fait central de rendre publique une puissance d'agir théâtrale⁹⁸¹ ».

Sam Bourcier, dans une formulation plus directe, parle des « politiques de la performativité⁹⁸² » qui se définissent comme une :

« logique de monstration hyperbolique, de visibilisation extrême d'un groupe⁹⁸³ ».

C'est ici que l'on peut opérer un glissement afin de considérer les manifestations et marches militantes comme étant partie prenante du paysage dans lequel se croisent les deux perspectives

⁹⁷⁸ Dans la lignée des *pink blocs*, le but de ses manifestations est de faire entendre d'autres voix au sein des manifestations LGBT actuelles, largement plus favorables à l'homosexualité capitaliste blanche qu'à toute autre forme de lutte. Il s'agit également de rappeler l'importance militante et la provenance des marches des fiertés, ce que deux slogans résument : *This is a march, not a parade* et *Stonewall was a riot*.

⁹⁷⁹ Cf. I/1/c).

⁹⁸⁰ *Despite the theatricality of the term, masquerade can never be merely theatrical but is always also social*. Pamela Robertson, in Fabio Cleto et al., *Camp : Queer Aesthetics and the Performing Subject: a Reader*, op. cit., p. 273.

⁹⁸¹ Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, op. cit., p. 233.

⁹⁸² Sam Bourcier, *Queer Zones, politique des identités sexuelles et des savoirs*, op. cit., p. 146.

⁹⁸³ *Ibid.*, p. 146.

de l'engagement artistique et de la politique des identités. Les marches de nuits féministes et queers, les *pink blocs*, les *bike blocs*, les carnivals, peuvent être considérées comme des macro-performances. De nouveau, il s'agit d'élargir l'horizon de la performance artistique et des politiques du performatif pour comprendre l'articulation de pratiques aussi différentes que peuvent l'être, donc, une marche de nuit et une performance post-porn. Il s'agit bien de réaffirmer :

« la dimension résolument théâtrale et performative des actions politiques queers qui viennent d'ailleurs rappeler in fine le caractère fondamentalement performatif du politique⁹⁸⁴ ».

Entre les lignes de *L'art et la vie confondus*⁹⁸⁵ se dessine déjà cette idée. Allan Kaprow dit en effet premièrement que les happenings sont :

« un acte moral, une attitude humaine fondée sur une grande urgence dont le statut professionnel en tant qu'art est moins un critère que la certitude qu'ils sont un engagement existentiel ultime⁹⁸⁶ ».

Nous pouvons voir dans cette citation de Kaprow une porte qui s'entrouvre sur l'artivisme. Kaprow délaisse la prédominance de l'objet d'art, du statut d'artiste, pour lui préférer des actions directes. Dans cette citation, le happening sert à subvertir une norme, à résister à une oppression, c'est un engagement par le corps. Kaprow ajoute que « leur source d'énergie n'est pas l'art »⁹⁸⁷. Plus loin, il développe encore cette idée sans pourtant parler clairement d'engagement social ou militant :

« l'importance donnée à une action faite à dessein suggère également les affinités des happenings avec des pratiques marginales par rapport aux beaux-arts, telles que les parades, les carnivals, les jeux, les expéditions, les voyages organisés, les orgies, les cérémonies religieuses et tels rituels séculaires comme les opérations élaborées par la mafia, les manifestations pour les droits civiques, les campagnes nationales pour les élections [...] et – ce n'est pas le moins important – toute la fantastique explosion de l'industrie de la publicité et de la communication⁹⁸⁸ ».

Cette citation peut concerner aussi bien les productions post-porn que les *pride*, autant les médias tactiques que les soirées militantes. Ces propos sont également à connecter à toutes les reprises de l'espace public, toutes les politiques d'occupation et de visibilité, dont font partie les performances à grande échelle comme les manifestations. Penser la manifestation comme une macroperformance, pas seulement en termes de nombre, mais aussi d'extension dans l'espace, comme une marche ou un réseau constitué, permet aussi de remettre en cause la question de l'auctorialité et du rapport au collectif. Face au « je » du sujet universalisant, l'anonymat de la

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 147.

⁹⁸⁵ Allan Kaprow, *L'art et la vie confondus*, *op. cit.*

⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 52.

⁹⁸⁷ *Ibid.* p. 91.

⁹⁸⁸ *Ibid.* p. 94.

foule devient, aussi, une source *d'empowerment*. Il s'agit de faire front ensemble. C'est une autre dimension présente dans certaines des pratiques artistiques : « Le refus de la signature et la revendication de l'anonymat⁹⁸⁹ » sont un « outil de lutte collective⁹⁹⁰ ». En outre, l'anonymat et le collectif permettent une protection face à la loi. L'anonymat, qui passe alors souvent par le masque, permet de revendiquer une identité collective et de se rassembler autour d'un but commun. C'est le refus de la paternité d'une ou des actions, pour mettre en avant la force du nombre, plus importante pour le militantisme que pour l'art et qui remet donc également en cause ce qu'est la création :

« Refuser de se nommer est fondamental quand il s'agit d'un art dont la nature politique excède la fonction esthétique⁹⁹¹. »

« Tu viens au musée ? – Non, j'ai manif en aqua-poney » • Les critiques militantes envers les institutions artistiques

Cet anonymat en vue de préserver une fonction politique de l'art n'est pas sans rappeler les Guerrilla Girls⁹⁹². Celles-ci, en effet, agissent anonymement depuis 1985 et apparaissent portant un masque de gorille. Leur but est de dénoncer le sexisme et le racisme des institutions artistiques, qui exposent essentiellement des hommes blancs, avec des œuvres continuant de véhiculer des stéréotypes sur les identités. L'artivisme en arrive ainsi logiquement à une critique du monde de l'art, son marché et ses institutions, ce monde semblant invalider toute dimension militante de l'art⁹⁹³. La critique de l'institution était déjà présente chez certaines avant-gardes, celles-là mêmes dont on trouve l'influence dans les pratiques artistiques. L'artivisme, en effet, partage des connexions avec Dada, Fluxus, ou les Nouveaux Réalistes. L'agir artiste est un agir festif, ironique, qui emprunte beaucoup à Dada, car :

« Dada est une révolte radicale, l'expression bouffonne d'un refus⁹⁹⁴. »

Loin d'être anodin, l'humour du geste Dada, illustré par l'exposition d'un urinoir signé, vise la critique du système de légitimation artistique et montre la dimension performative du statut d'œuvre d'art, de ce qui sera accepté comme tel dans tel lieu et validé par telle personne. Dada oppose une critique ironique à cette performativité de l'œuvre d'art :

« S'amuser, mais s'amuser vraiment, jouer, c'est déjà résister à l'esprit bourgeois et à l'ennui, carburants du capitalisme et de son aliénant spectacle⁹⁹⁵. »

⁹⁸⁹ Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme, op. cit.*, p. 164.

⁹⁹⁰ *Ibid.*, p. 164.

⁹⁹¹ *Ibid.*, p. 165.

⁹⁹² Cf. Introduction/1/b) et volume II, figure 4.

⁹⁹³ Une problématique déjà soulevée avec les enjeux de l'archive et de sa recontextualisation et dénaturalisation en milieu institutionnel. Cf. I/4/a).

⁹⁹⁴ Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme, op. cit.*, p. 24.

⁹⁹⁵ *Ibid.*, p. 24

La différence, tout de même, entre Dada et l'artivisme, c'est que Dada est nihiliste alors que l'artivisme est une proposition, une tentative pour construire autre chose. Le nihilisme de Dada, critique radicale, ne rebondit sur rien et « son potentiel politique s'épuise dans sa pulsion destructrice⁹⁹⁶ ».

Mais l'artivisme et la critique du monde de l'art ont aussi à voir avec les Nouveaux Réalistes. Si la *tabula rasa* de Dada correspondait au contexte de sa création en 1916 à Zurich, les Nouveaux Réalistes correspondent au contexte parisien de 1960. Rassemblés autour de Pierre Restany, il s'agit de s'approprier et de réutiliser des objets de consommation pour ancrer l'art dans son époque, dans sa société contemporaine. Comme avec les ready-mades Dada, c'est une démarche de désacralisation de l'art et une critique sociale. Fluxus, plus encore, passera de l'objet au mouvement et éclatera définitivement les catégories de l'art. Les objets deviennent accessoires dans un acte créateur, ils ne sont plus une fin en soi. C'est la remise en cause de l'œuvre en tant qu'objet. Fluxus nourrit un but social. L'artivisme, c'est aussi cela :

« il n'est plus question d'objets mais d'actions, d'esthétique formelle mais de formes socialisées, de public mais de population. Les musées sont désertés au profit des espaces publics. Le marché laisse place à la gratuité ou l'échange⁹⁹⁷ ».

On voit bien ici l'héritage artistique dans lequel s'inscrit l'artivisme. L'artivisme est également l'héritier des mouvements punk, hippie, new wave, rock, autant que du féminisme et de la lutte pour les droits civiques. L'artivisme commence avec une création séparée de la sphère artistique :

« L'artivisme commence avec le refus de l'art, soit l'institution sociale, économique, politique, bourgeoise et capitaliste⁹⁹⁸. »

C'est cette séparation avec le monde de l'art qui amène la plupart des militant-es à ne pas se considérer comme des artistes⁹⁹⁹. Notons alors que pour cel-leux qui se revendiquent artistes, l'institution est critiquée mais elle n'est pas rejetée. Comme l'expliquait Lucien Fradin :

« on fait aussi carrière artistique, le but c'est qu'avec le collectif on fasse nos 510 heures pour avoir un salaire décent d'intermittent du spectacle, c'est aussi mon métier et refuser de se produire là où on gagne de l'argent c'est refuser de faire ça de sa vie. J'ai des amies qui acceptent de passer toute leur vie sans travailler et ça leur va très bien, mais moi c'est quelque chose qui me rend triste et je préfère bosser à fond et réussir à rentrer dans les institutions avec les spectacles qu'on défend et du coup gagner de la thune. Pour l'instant, je suis au RSA et j'ai arrêté de bosser à côté pour m'y consacrer entièrement. Mes spectacles me conviennent, je n'ai pas l'impression de faire marche arrière pour avoir de la thune et si les gens veulent bien nous donner de la thune pour ces spectacles-là, je crois que je vais la prendre¹⁰⁰⁰. »

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁹⁹⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁹⁹⁹ Voir I/1/b.

¹⁰⁰⁰ Entretien réalisé avec Lucien Fradin du collectif XXY, Lille, 25 septembre 2014. Volume II, annexe III.

Il s'agit donc de venir occuper l'espace, sur plusieurs fronts, celui de la rue comme celui de l'institution. L'artivisme peut, aussi, entrer au musée pour le transformer. Pour récupérer l'espace. C'est en ce sens que Lucía Egaña Rojas, à propos du rapport à l'institutionnalisation, soulignait que :

« peut-être que ça dépend des espaces. L'an passé par exemple il y avait Paul B. Preciado au MACBA et c'est très institutionnel. Il y a d'autres espaces ici à Barcelone, comme l'espace d'art Hangar, qui ont des financements publics. On y a fait le festival Muestra Marrana. Cet espace institutionnel paraît moins institutionnel parce que les personnes concernées peuvent occuper l'espace. Bien sûr, il y a différents niveaux¹⁰⁰¹ ».

Ce sont alors des questions de diffusion et de réception qui se soulèvent, pour le militantisme queer comme pour l'artivisme. Quels espaces occuper et comment ? Par et pour qui ? Aux propos précédents semblent faire écho ceux du collectif O.R.G.I.A :

« bien sûr, la problématique c'est que quand tu lances une image, tu crées du signifiant avec cette pièce. Tu proposes. La question pour moi est de savoir où tu la proposes. Si tu le fais d'en haut, disant ceci est correct, ceci est anormal ; ou si ce que tu fais c'est ouvrir des espaces communs, qui ne sont pas fermés. En sachant que la norme, c'est lorsqu'il n'y a qu'une seule et unique réponse correcte. Je crois que ce qui est intéressant c'est de créer des espaces où plusieurs réponses soient possibles. Je ne sais pas exactement comment nous le faisons, ni si nous le faisons, mais on essaye. Par exemple, on s'intéresse au fait que les arts queers et féministes aient leurs espaces dans l'académie. Du coup, nos pièces prennent l'idée académique de créer des beautés absolues et des significations absolues et elles ont cet aspect, mais au final c'est ironique. Ce que ces œuvres font c'est prendre les apparences pour dire que c'est un mensonge. Qu'une autre vérité est possible. Par exemple pour ce travail au musée d'histoire naturelle de Valencia (MNH) on a repris le langage de l'archéologie, de l'Égypte et on a fait des pièces dorées, brillantes, qui sont faites pour être collées sur un mur et qui sont super classiques en apparence, mais ce dont elles parlent est justement un discours totalement contraire à l'idée de beauté absolue, de norme. C'est un peu créer des courts-circuits¹⁰⁰² ».

Les musées, comme les bars, font partie des espaces publics à réinvestir. Ainsi les œuvres auxquelles Beatriz Higón fait référence viennent recréer, dans le musée, un imaginaire mythologique de la même façon que David Trullo propose une réalité contrefactuelle avec *Alterhistory*. L'œuvre *Horus y Apep*¹⁰⁰³, par exemple, reprend l'iconographie et les matériaux de l'Égypte antique pour créer un sextoy contemporain. L'or, le cuir, la sobriété, les ailes déployées aux reliefs très aplatis rappellent les objets exposés au Louvre. L'objet, un gode-ceinture, est en

¹⁰⁰¹ Entretien réalisé avec Lucía Egaña Rojas, Barcelone, 14 janvier 2016. Volume II, annexe VII.

¹⁰⁰² Entretien réalisé avec Beatriz Higón du collectif O.R.G.I.A, Valence, 17 janvier 2016. Volume II, annexe VIII. Ces propos pourraient déboucher sur d'autres pratiques : par exemple, n'est-ce pas dans ce jeu ironique avec les normes de beauté qu'il faudrait, si l'on veut en faire une lecture queer, recontextualiser des artistes comme Mapplethorpe, au lieu de les penser sur l'antagonisme classicisme/subversion, comme l'a fait le Grand Palais, en une dichotomie qui empêche justement de penser le jeu et le pluriel de la signification ? Voir I/3/c).

¹⁰⁰³ O.R.G.I.A, *Horus y Apep*, [cinturón funerario para petite morte], 2012-2014. Volume II, figure 55.

revanche contemporain. La noblesse des matériaux et des références permet de hisser la sexualité au rang de l'art classique, lui attribuant son aura et sa légitimité. Dans le même temps, c'est une visibilisation de jouets et de pratiques sexuelles qui existent depuis l'antiquité. Enfin, l'œuvre en étant à la fois un objet d'art et un objet utilisable travaille à réduire la fracture entre l'art et la vie. D'autres objets de cette même série sont issus d'un travail avec le Musée d'Histoire naturelle de Valence. On observe ici une sorte de contamination queer du musée, qui nous rappelle au passage que ce musée d'histoire « naturelle » est lui aussi une construction sociale. Cependant, un risque traverse ces pratiques :

« le danger est de substituer à la logique de “l'art pour l'art” celle de “la politique pour la politique”¹⁰⁰⁴ ».

C'est l'équilibre entre les deux qui donne aux actions queers, dans une perspective activiste, leur efficacité. C'est également le mélange art-politique qui permet à la fois de militer dans la rue et de critiquer le système artistique. En outre, cet entre-deux peut apparaître comme un maillon donnant une cohérence à des pratiques en apparence très différentes. David Trullo, à la question de l'art militant et prenant en exemple le travail de Barbara Kruger¹⁰⁰⁵, répondait que :

« j'aime cette œuvre parce que tu peux la voir comme quelque chose de politique et descendre dans la rue avec son œuvre comme pancarte et manifester, mais elle possède beaucoup d'autres lectures. La performance ce n'est pas uniquement de l'art. C'est quelque chose qui se passe dans la vie. Les artistes doivent se rendre compte que la performance est partout. Ce n'est pas quelque chose qu'eux font. Tout comme certaines pratiques artistiques peuvent être vues comme de l'activisme, certains activistes peuvent être vus comme de l'art. Je vois tout ça mélangé. Précisément, la performance artistique, celle qui se fait dans les musées, m'intéresse beaucoup moins que la performance qui se passe dans la rue. Non pas parce qu'elle est dans la rue, mais parce que celle qui se passe au musée n'est pas pertinente. Quand quelque chose est fait pour quelque chose, ça ne fonctionne pas. Mais quand quelque chose se fait pour quelque chose qui n'est pas pensé, ça fonctionne d'une autre manière. Ça a à voir avec la faille aussi, si tu fais quelque chose de très activiste, dirigé vers la dénonciation de quelque chose, le plus souvent ça ne marche pas. Parce que ça n'arrive pas jusqu'au public auquel c'est adressé. Mais avec un niveau esthétique suffisant, ça peut atteindre d'autres niveaux. Par exemple l'affiche de Barbara Kruger, *Your Body Is a Battleground*, tu peux la voir comme quelque chose de totalement activiste, mais moi je la vois d'un point de vue intime. Je lutte avec mon corps. Moi. Ça, c'est quand une œuvre d'art fonctionne. Quand il y a suffisamment de couches. Le défaut de l'art activiste, c'est qu'il est tellement dirigé sur un but concret que tout le reste échoue¹⁰⁰⁶ ».

On relève dans cette citation l'incapacité de l'institution à garder la dimension politique de l'art. On note aussi ce double sens, où si l'activisme utilise l'art, l'art utilise également l'activisme.

¹⁰⁰⁴ Pierre Bal-Blanc in Jean-Marc Adolphe, « Faire politique ! », *Mouvement*, op. cit., p. 37.

¹⁰⁰⁵ Barbara Kruger, *Your Body Is a Battleground*, 1989. Cf. volume II, figures 84a, 84b et II/1/b).

¹⁰⁰⁶ Entretien réalisé avec David Trullo, Madrid, 17 avril 2015. Volume II, annexe I.

Il faut donc surtout penser la réception des productions artistiques selon différents niveaux de lecture, car c'est dans cette polysémie qu'une action, artistique ou non, peut trouver un plus grand impact. C'est aussi à partir de ces différentes lectures que l'on peut queeriser le musée et militer dans celui-ci, ou à l'inverse que l'on peut parler de macroperformance et sortir l'art de ses limites. Ce sont là des réflexions qui peuvent se manifester de façon très concrète :

« – Mes vulves vont apparaître dans une thèse ! Et la consécration, c'est se déguiser en tampon ? Haha. Bon oui, mais je ne suis pas artiste [...] C'était de la performance. Les chattes aussi c'était pour faire de la performance et ça m'a fait bizarre quand une amie m'a demandé les vulves pour les exposer. On était d'accord, mais pour moi ce n'était pas des trucs à exposer, ce sont des choses à utiliser sur un camion, ou une manif ou des événements et c'est ce qu'on fait.

– Mais est-ce que l'art ne peut pas être utile ? Dans ta formulation, on aurait dit que tu ne considérais pas ça comme de l'art parce que c'était utile.

– Ah non, c'est que je ne les ai pas conçues comme une œuvre, mais comme un outil pour aller manifester, comme une pancarte.

– Et tu dirais que ce n'est pas de l'art ?

– Oui, parce que je ne me considère pas comme artiste et que je ne veux pas m'approprier ce statut.

– Ça dépend ce que tu définis comme art. L'art peut être militant, tout dépend de l'intention et des objets militants peuvent être réappropriés, devenir des objets d'art pour x raisons¹⁰⁰⁷. »

Les vulves en question sont des costumes créés par une des membres de l'association FièrEs à l'occasion d'une manifestation visant à changer la classification des produits d'hygiène menstruels, de produit de luxe à produit de première nécessité, faisant baisser la TVA de 20% à 5,5%. En plus des vulves, fièrEs avait fabriqué des costumes de serviettes hygiéniques tachées de sang¹⁰⁰⁸. L'action des membres de fièrEs ainsi costumées relève de la performance activiste. On voit dans la citation précédente que c'est le statut d'artiste qui gêne. C'est aussi la question de l'intention de la création : il s'agit de créer dans un but militant, non pour la beauté du geste artistique. Au-delà de cette dichotomie et pour revenir sur la possibilité d'avoir pour un même geste des lectures multiples, on note cette idée de réappropriation, de détournement d'un objet, d'un geste, pour en faire de l'art ou pour en faire un objet de militantisme. Cette idée de réappropriation et de détournement permet d'aller au-delà de la séparation entre l'art et le militantisme, les deux domaines ayant à s'enrichir dès lors que l'idée de « faire de l'art » ne fera plus peur. La question de la réappropriation est à double tranchant. Nous avons vu que le musée Reina Sofía se réappropriant les productions du collectif LSD tend à les dénaturer. Comme le soulignait également David Trullo dans la précédente citation, ce qui se passe au musée n'est pas

¹⁰⁰⁷ Entretien réalisé avec l'association FièrEs, Paris, 20 novembre 2015. Volume II, annexe VI.

¹⁰⁰⁸ FièrEs, *Non à la taxe tampon*, photographies de l'action du 11 novembre 2015. Volume II, figures 97 et 98.

pertinent. En revanche, des réappropriations sont à penser, pour créer des espaces entre art et militantisme, de façon à rassembler les deux dans un même espace politique.

c) <http://www.we-are-here-we-are-queer.com> • Le militantisme féministe et queer sur internet

Cyberfeminism is not dead • Petite histoire du cyberféminisme et de sa descendance militante

Nous poursuivons nos réflexions sur les convergences et divergences entre les formes actuelles de militantisme et le militantisme queer. Revenons à l'ouvrage *Militer aujourd'hui*. Celui-ci en plus de la non-considération de l'artivisme possède un autre point faible : la non-considération du cyberactivisme et du cyberféminisme.

Le cyberféminisme est une histoire trouvée sur internet, l'histoire d'un féminisme cyberactiviste. Dans son ouvrage *Historias del arte, historias de mujeres*¹⁰⁰⁹, Patricia Mayayo raconte les débuts de ce web-récit qu'est le cyberféminisme. En 1991, Josephine Starrs, Julianne Pierce, Francesca da Rimini et Virginia Barratt vivent dans une petite ville d'Australie où elles font du porno. Elles décident ensuite de se servir de leur ordinateur et de créer une alliance entre cybertechnologies et féminisme. Les quatre féministes artistes et activistes créèrent alors le groupe VNS (VeNuS) Matrix. Leur manifeste fondateur est publié en ligne¹⁰¹⁰. Dès le début, ce discours allie la violence verbale à l'ironie et la subversion dans un but blasphématoire, ce qui est parfaitement visible dans leur manifeste : celui-ci se présente comme une image informatique, carrée, rose, entourée de vulves. Au centre, le texte s'étale sur une demi-sphère, sorte d'œil de Big Brother surveillant le monde depuis l'écran d'ordinateur, ce que confirme le texte ici traduit :

« Nous sommes le con moderne
L'anti-raison positive
Délivrées, déchainées, impitoyables
Nous voyons l'art avec notre con nous faisons l'art avec notre con
Nous croyons à la jouissance, à la folie, à la sainteté et la poésie
Nous sommes le virus du nouveau désordre mondial
Nous brisons la symbolique de l'intérieur
Saboteuses de l'unité centrale du paternel
Le clitoris comme ligne directe de la matrice

¹⁰⁰⁹ « Histoires de femmes, histoires de l'art ». Patricia Mayayo, *Historias del arte, historias de mujeres*, op. cit.

¹⁰¹⁰ Le site web de VNS Matrix où apparaissait leur manifeste est aujourd'hui disparu. On peut néanmoins le retrouver grâce au site *Internet Archive* qui en conserve une copie. Cet exemple illustre par ailleurs la difficulté à conserver la mémoire numérique, le savoir dématérialisé. On peut donc retrouver la dernière version du site *VNS Matrix* à l'adresse URL :

<https://web.archive.org/web/20111020195120/http://lx.sysx.org/vnsmatrix.html> [dernière capture du site en date du 29/12/2013. Consulté le 07/07/2017].

Les VNS Matrix

Terminatrices du code moral

Mercenaires de l'humeur visqueuse

Descendent sur l'autel de l'abjection

Sondent le temple viscéral prophétisent dans langues inconnues

Infiltrant interrompent disséminent

Corrompent le discours

Nous sommes le futur con¹⁰¹¹ »

Le but de ce manifeste est d'infiltrer internet et d'y faire entendre la voix alors absente du féminisme, de renverser le patriarcat à grand renfort de sexualité féminine et féministe. Plusieurs groupes cyberféministes apparaissent au même moment. Ils sont anarchistes, participatifs, instables, évolutifs, en mutation perpétuelle. C'est une non-définition du féminisme visant à déconstruire l'image essentialisée de la femme : le site cyberféministe *Old Boys Network* publie ainsi « 100 antithèses »¹⁰¹², un texte qui fut écrit lors de la 1^{re} internationale cyberféministe, pendant la Documenta X de Kassel en 1997. Ce texte rassemble 100 non-définitions, soit ce que le cyberféminisme n'est pas. Le texte utilise plusieurs langues, par exemple :

« 21. cyberfeminism is not a structure. 22. Cyberfeminismo no es una frontera [...] 24. Cyberfeminism nije apolitan¹⁰¹³ ».

Le site rassemble d'autres textes, de théorisation, de création artistique, participant du cyberféminisme. Le cyberféminisme s'inscrit donc dans la lignée de la réappropriation des nouvelles technologies par les femmes : du collage à la photographie, de la photographie à la vidéo¹⁰¹⁴, puis le passage de la vidéo au numérique et à internet. Internet est le lieu de réappropriations militantes, de réutilisations féministes et queers de la technologie. Il s'agit bien de créer un savoir radical et internet devient une nouvelle scène de résistance :

« Le cyberféminisme artistique, à son tour, développe une multitude de stratégies comme la déconstruction, l'ironie, le jeu et la parodie, la performativité, la visibilité, l'exagération et la suridentification¹⁰¹⁵. »

Le cyberféminisme partage certains enjeux du net art, mais dans une optique militante. On pourrait parler de net-artivisme. Celui-ci se situerait à la croisée de l'univers de la science-fiction,

¹⁰¹¹ Pour la traduction, cf. Annick Bureau et Nathalie Magnan, *Art, réseaux, média, op. cit.*, p. 546. Pour l'image : VNS Matrix, *Cyberfeminist Manifesto for the 21st*, 1991. Volume II, figure 99.

¹⁰¹² Old Boys Network, « 100 anti-theses » [page internet, 1999, consultée le 07/07/2017], OBN [site internet, 1997], URL : <http://www.obn.org/cfundef/100antitheses.html>.

¹⁰¹³ *Ibid.*

¹⁰¹⁴ Voir I/ 3/ a).

¹⁰¹⁵ *El ciberfeminismo artístico, a su vez, desarrolla una multitud de estrategias como la deconstrucción, la ironía, el juego y la parodia, la performatividad, la visibilidad, la exageración y sobreidentificación.* Nuria Vergès Bosch, Eva Cruells Lopez et Alex Hache, in Remedios Zafra (dir), *X0y1 #ensayos sobre género y ciberespacio*, Madrid, Briseño, 2010, p. 175.

du cyborg d'Haraway et de la création artistique en ligne. Le militantisme queer partage avec le cyberféminisme un certain héritage. Les pratiques cyberféministes ne concernent pas uniquement les pratiques virtuelles. Comme le soulignent les auteur·es de *XOy1*, un essai sur les liens entre le genre et le cyberspace, il faut penser aux :

« liens existants entre féminisme, recherche et pratiques cyberféministes. Nous décrivons les modalités sous lesquelles cela s'imbrique, est en relation et s'auto-alimente, tandis que se produisent de nouveaux savoirs situés, tandis que sont générées des expérimentations avec les technologies et que dans le même temps se visibilisent, se développent et se créent des réseaux sociaux qui permettent aux femmes une prise de pouvoir et qui contribuent à la transformation de la société dans son ensemble [...]. Pour les cyberféministes, les technologies de l'information et de la communication [TIC] impliquent non seulement la subversion de l'identité masculine, mais aussi une multiplicité de subjectivités innovantes où les technologies peuvent transformer, non seulement la société et la technologie elle-même, mais aussi les rôles de genre conventionnels¹⁰¹⁶ ».

Cette appropriation des technologies est à mettre en lien avec l'utilisation des moyens de communication par les féministes. Les artistes féministes et queers se sont dès le début réappropriés les nouveaux médias, qui sont aussi des moyens de communication. Imprimer *Le torchon brûle* et créer des sites cyberféministes relève de la même logique. La citation précédente est aussi à rapprocher des pratiques en ateliers. Le cyberféminisme ne se limite pas à l'utilisation des possibilités offertes par le réseau. Il se pratique également sur le plan tangible de la réalité, avec des corps en présence. Par exemple, les Quimera Rosa organisent des ateliers en parallèle de leurs performances. L'atelier qui a le plus souvent été organisé s'intitule sobrement « le corps comme instrument sonore post-genre ». Il permet d'expérimenter des dispositifs corporels et musicaux afin de déconstruire les genres et la sexualité normative. Il s'agit tant d'expérimenter que de performer son identité, à l'aide de dispositifs DIY. L'enjeu est toujours de remettre en question l'identité au moyen de la réappropriation queer des technologies et de la figure du cyborg selon Haraway¹⁰¹⁷. Ces ateliers permettent à un petit nombre de personnes de s'initier à la manipulation des technologies pour faire de leur corps un instrument sonore. Les réappropriations des technologies en ateliers sont nombreuses. On peut également citer le projet Generatech. On en retrouve une description assez précise sur le site du collectif Idea Destroying Muros¹⁰¹⁸. Generatech est un projet barcelonais qui de 2009 à 2010 s'intéressait à internet. Une plateforme permettait de croiser l'utilisation des technologies et d'internet dans une perspective qui prenait

¹⁰¹⁶ *Vínculos existentes entre feminismos, investigación y prácticas ciberfeministas. Relatamos los modos bajo los cuales estas se imbrican, relacionan y auto-alimentan mientras se producen nuevos conocimientos situados, se generan experimentaciones con tecnologías y al mismo tiempo se visibilizan, fomentan y crean redes sociales que empoderan las mujeres y contribuyen a la transformación de la sociedad en su conjunto [...]. Para las Ciberfeministas las Tecnologías de Información y Comunicación [TIC] implican no sólo la subversión de la identidad masculina, sino una multiplicidad de subjetividades innovadoras donde las tecnologías pueden transformar, no sólo la sociedad y la misma tecnología, sino también los roles de género convencionales.* Núria Vergés Bosch et al., in Remedios Zafra (dir), *XOy1 #ensayos sobre género y ciberespacio*, op. cit., p. 174.

¹⁰¹⁷ Cf. Quimera Rosa, *Quimera Rosa* [site internet], op. cit.

¹⁰¹⁸ Collectif Idea Destroying Muros, « Generatech » [page internet, 2012, consultée le 21/02/2017], *Idea Destroying Muros* [site internet, 2007], URL : <http://www.ideadestroyingmuros.info/cultural-activ/generatech/>.

en compte les identités de genre. Des ateliers itinérants étaient organisés afin de partager des connaissances pratiques sur l'utilisation d'internet et des technologies qui l'accompagne. Enfin, des journées d'études et de réflexion furent organisées.

Dans l'entretien, Diego Genderhacker témoigne de l'importance qu'eut le projet Generatech. Pour lui, c'est à partir de cette rencontre que se sont établis des liens entre le féminisme, le post-porn et la cybernétique. Des artistes et des activistes comme Lucía Egaña Rojas et Klau Kinki participèrent à Generatech. C'est de Generatech que découle l'idée du transhackféminisme. Le transhackféminisme recouvre un ensemble de pratiques aux croisements des hackers et du transféminisme, avec cette idée de déconstruire les normes et d'ouvrir les systèmes fermés en ayant recours à la technologie électronique comme aux technologies de genre et du corps. Les rencontres transhackféministes, qui eurent lieu du 4 au 11 août 2014 dans la colonie éco-industrielle post-capitaliste de Ca la Fou¹⁰¹⁹, en Catalogne, rassemblaient ainsi des personnes trans*, queers, féministes, entre autres personnes non normatives. L'objectif était une meilleure compréhension du fonctionnement technologique afin d'en faire un usage dissident et un outil de résistance. Les valeurs « pirates » et celles du logiciel libre recoupaient celles du militantisme queer avec une même logique de résistance. L'affiche¹⁰²⁰ de la semaine, réalisée collectivement sur le lieu même, sur un support en tissu, représente un visage rappelant un masque africain. La chevelure et les lèvres proéminentes rappellent cet ancrage culturel et symbolisent le militantisme des queer people of color et l'afroféminisme. À côté de cela, le centre du visage a été remplacé par une vulve blanche, pénétré par un spéculum, celui-ci se retrouvant exactement au centre du front. Cette hybridation de cultures s'inscrit dans une critique décoloniale : l'affiche dénonce l'histoire de la gynécologie, qui repose sur l'exploitation du corps d'esclaves noires, alors que les personnes blanches y ont plus facilement accès (pendant cet événement, il y avait des conférences sur ce sujet). À côté de cela, des lettres imprimées à la façon de pochoirs listent les valeurs qui régissent ce lieu : DIY et DIWO, gender-hacking, anticapitalisme, culture libre, hacking technologique, antiracisme, anti-sexisme, gyné-punk. Qu'il s'agisse des luttes queers et du féminisme ou de technologies, de culture libre ou d'anticapitalisme, nous retrouvons ici différents pans du militantisme contemporain. De la performance à la création et du partage de savoirs au détournement d'objets du capitalisme (y compris le lieu qui était donc une ancienne usine), les différentes formes actuelles de luttes relèvent d'une logique commune.

¹⁰¹⁹ L'évènement en espagnol s'intitulait *THF! Encuentro*. Les archives de l'évènement sont consultables en ligne : Ca La Fou et THF!, « *Documentation about the THF 2014* » [page internet, 2015, consultée le 07/07/2017], *Anarchaserver* [site internet, 2014], URL : http://anarchaserver.org/mediawiki/index.php/Documentation_about_the_THF_2014. On peut également trouver l'actualité du projet THF! sur : Ca La Fou, *THF!* [site internet], 2014 [consulté le 07/07/2017], URL : <https://transhackfeminist.noblogs.org/>. Ca la Fou est un projet de vie communautaire et militant (écologie, anticapitalisme, cultures numériques, anti-racisme, queer et féminisme) mené depuis 2011 sur la commune de Cabrera d'Anoia : Ca La Fou, *Colonia ecoindustrial postcapitalista* [site internet], 2012 [consulté le 06/06/2018], URL : <http://calafou.org/ca>.

¹⁰²⁰ Ca La Fou – production collective anonyme, *THF!*, 2014. Volume II, figure 100.

De Generatech (2007-2010) aux rencontres transhackféministes (2014), il s'écoule donc sept ans. C'est en un sens un savoir très récent qui est à théoriser ici¹⁰²¹. Un savoir qui n'a pas la légitimité des publications écrites ou universitaires. D'un autre côté, ce sont les mêmes personnes en provenance du militantisme post-porn barcelonais, cette même constellation d'individus ayant pensé le transféminisme, que nous retrouvons ici et qui réfléchit aux liens entre technologies numériques et technologies des corps. Ce savoir est donc déjà en partie articulé. Il faut ici s'arrêter sur le projet internet *Máquinas de Guerra*¹⁰²², un projet réalisé par Lucía Egaña Rojas et Miriam Sola García¹⁰²³. *Máquinas de Guerra* traite des politiques transféministes de la représentation. Le projet part d'un simple constat :

« la mémoire critique des productions artistiques transféministes et queers, en Espagne, est toujours à construire¹⁰²⁴ ».

Ce projet est donc à rapprocher des pratiques de l'archive, du fonctionnement des réseaux, ainsi que des liens entre théorie et pratique¹⁰²⁵. Pour articuler ce savoir, le site présente des cartes théoriques et des graphiques d'idées¹⁰²⁶ : il s'agit là d'images scannées, de schémas manuscrits ou collés, qui montrent à la fois la généalogie du transhackféminisme et ses manifestations actuelles, tant en termes de cadre théorique que d'événements clefs. Ces graphiques, schémas très simples, témoignent d'une pensée rhizomatique qui connecte très empiriquement différents espaces-temps autour d'une même construction d'un savoir, autour d'une même logique. Ces schémas viennent très précisément illustrer tous les liens expliqués au fil de ces pages : utilisation des nouveaux médias et des nouvelles technologies par les féministes et les queers, arrière-plan des technologies libres et de la philosophie hacker, croisements des militantismes féministes et trans*, usages alternatifs d'internet, artivisme, post-porn, pratiques cyborg, sont connectés comme autant de points d'un même réseau. Ces schémas sont théoriques et ont été consciemment pensés comme des archives. Il est intéressant de les relier à l'ensemble de pratiques artistiques qui les accompagnent et de les considérer comme faisant partie de ces pratiques. On peut dire cela en premier lieu parce que ces graphiques sont réalisés par des personnes ayant une pratique militante artistique et qui évoluent dans la scène post-porn et transféministe barcelonaise. Par leurs pratiques et productions, ces auteur-es de graphiques d'idées sont ceux qui façonnent le

¹⁰²¹ Il faut aussi noter que les rencontres transhackféministes de Ca la Fou ont donné lieu à une autre édition qui s'est tenue à Puebla au Mexique du 25 au 31 juillet 2015. L'édition 2016 s'est tenue du 18 au 22 août 2016 à Montréal. Il s'agit véritablement de l'élaboration d'un savoir, d'un *in progress* de la pensée.

¹⁰²² Lucía Egaña Rojas et Miriam Solá García, *Máquinas de guerra* [site internet, 2014], *op. cit.*

¹⁰²³ La première est donc une artiste post-porn et a réalisé *Mi sexualidad es una creación artística* (*op. cit.*) documentant la scène post-porn barcelonaise. La seconde est une des coordinatrices du livre *Transfeminismos* (*op. cit.*).

¹⁰²⁴ *La memoria crítica de las producciones artísticas transfeministas y queer, en el estado español, está todavía por construirse.* Lucía Egaña Rojas et Miriam Solá García, « *Sobre el proyecto* » [page internet, 2015, consultée le 07/07/2017], *Máquinas de guerra* [site internet, 2014], URL : <https://politicastranfeministas.wordpress.com/about/>.

¹⁰²⁵ Cf: II/4/ et 1/4/c).

¹⁰²⁶ Le projet est en cours, à l'heure actuelle (28/08/2017) les trois auteur-es des graphiques d'idées sont Klau Kinki, Teo Pardo et Elena Urko. Pour les cartes graphiques et conceptuelles, cf. Lucía Egaña Rojas et Miriam Solá García, « *Mapas conceptuales* » [page internet, 2015, consultée le 07/07/2017], *Máquinas de guerra* [site internet, 2014], URL : <https://politicastranfeministas.wordpress.com/category/mapas-conceptuales/>.

transhackféminisme. C'est bien pour cela qu'apparaissent à la fois des collectifs comme O.R.G.I.A et Post-Op, des évènements comme Generatech, des lieux comme Barcelone et le MACBA, des personnes comme Paul B. Preciado. En outre, quelques mots clefs évoquent la fluidité d'une réflexion *in progress*, des mots posés sous forme d'interrogation de ce qui reste à penser, comme : « Il faut penser les ressources » et « Technophobie, qu'est ce que je fais là ? »¹⁰²⁷.

Ainsi le cyberféminisme, dans ces liens avec d'autres cyberactivismes comme le transhackféminisme, est en évolution et voit son cadre théorique s'amplifier. Les pratiques s'amplifient également et quelles sont-elles ?

#artivisme • Le croisement du net art et du cyberactivisme

Au vu des propos précédents, nous pouvons dire qu'un nouvel artivisme en ligne est possible. Internet est l'occasion d'une création militante. Les pratiques deviennent plus collectives, en réponse à un rejet de l'institution. Jean-Paul Fourmentaux, sociologue à EHESS, l'analyse bien :

« le net art s'est développé à l'écart des structures traditionnelles de diffusion et de réception de l'art contemporain. Ses manifestations ont promu des modes inédits de monstration et de propagation des œuvres¹⁰²⁸ ».

Cela signifie d'abord que les pratiques s'inscrivent dans le collectif et la création en réseau. Des productions plus indépendantes, avec une circulation propre au média internet. La citation de Fourmentaux interpelle également par l'emploi du terme net art, qu'il définit comme :

« des créations interactives conçues par et avec le réseau internet, distinctes des formes d'art visuel simplement transférées sur des sites-galleries et autres musées virtuels¹⁰²⁹ ».

Le net art n'a donc rien à voir avec la reproduction et la diffusion d'une œuvre sur internet. Tout comme le cyberféminisme et le cybermilitantisme queer articulent leur propre réseau de liens, le net art :

« permet de déployer des plateformes de recherche et d'interconnexion artistique¹⁰³⁰ ».

Plastiquement, techniquement, dans l'utilisation du numérique et le rapport au texte que relève également Fourmentaux, le net art est à mettre en relation avec des pratiques artistiques comme celles de Jenny Holzer ou Barbara Kruger : elles font partie de cette branche de la création féministe qui utilise dans un but militant les médias tactiques et elles furent parmi les premières

¹⁰²⁷ *Hay que pensar los recursos et tecnofobia, que hago aqui ?* Ces phrases sont en particulier issues du graphique d'idées de Klau Kinki, cyberactiviste et artiste post-porn réfléchissant notamment sur la colonisation hétéropatriarcale blanche du corps par la gynécologie. Cf. Lucía Egaña Rojas et Miriam Solá García, « *Tecnología* » [page internet, 2015, consultée le 07/07/2017], *Máquinas de guerra* [site internet, 2014], URL : <https://politicastransfeministas.wordpress.com/category/mapas-conceptuales/tecnologia-mapas-conceptuales/>.

¹⁰²⁸ Jean-Paul Fourmentaux, « L'internet militant. Retour sur une décennie d'actions artistique, 1995-2005 », *Mouvements*, n° 49, 2007, p. 137.

¹⁰²⁹ *Ibid.*, p. 137.

¹⁰³⁰ *Ibid.*, p. 140.

artistes invitées à tester l'un des sites les plus référencés du cyberféminisme artistique : äda 'web¹⁰³¹. Jenny Holzer y participe avec l'œuvre *Please Change Belief*¹⁰³², où le visiteur doit choisir différents truismes pour avancer dans l'œuvre. Truisme est le mot qu'elle emploie pour désigner des phrases qui ressemblent à des sentences ou des maximes. Le visiteur peut alors changer ce truisme, qui s'ajoute à la liste de ce que les visiteur·ses du site ont proposé. Il s'agit de questionner la formation d'une pensée et de modifier le rapport entre l'œuvre et la personne spectatrice. L'ensemble du site présente une forme anarchique et se parcourt au hasard. Il est difficile d'en avoir une vision d'ensemble alors même que nous, naviguant sur internet, donnons à l'œuvre la forme que nous lui voulons. Le site en lui-même prend une forme rhizomatique, où toute chose est interconnectée. Le site a été créé et continue d'être créé par différentes personnes. Il est à considérer comme une méta-œuvre formée par toutes les œuvres qu'il abrite et qui le constituent. Les œuvres sont un pied de nez au préjugé sexiste selon lequel les femmes et la technologie, ça ferait deux. Un pied de nez qui vaut pour l'histoire des arts, puisque les futuristes (Marinetti en tête) ont clamé l'hygiène de monde par la guerre, la vitesse et la technologie, l'opposant à la faiblesse féminine, cette faiblesse d'une essence trop en prise à la « nature » et devant être détruite. Aux oppositions, binaires, homme/femme – force/faiblesse - technologie/nature, les cyberféministes rétorquent par des suites informatiques.

Äda 'web est historiquement un des premiers sites cyberféministes. D'autres œuvres cyberféministes possèdent quant à elles une dimension plus radicalement militante, comme VNS Matrix dont nous avons déjà parlé pour le *Manifeste Cyberféministe*¹⁰³³. Nous nous approchons alors d'une dimension du net art beaucoup plus politique que celle évoquée par Fourmentraux, une définition qui permet de relier de façon plus évidente cyberactivisme et net art :

« le net art semble avoir la capacité de restructurer le monde de l'art. Les artistes du net sont considérés comme plus révolutionnaires que les artistes travaillant avec d'autres médias, tout comme iel·les fonctionnent indépendamment des institutions, du marché et de l'académie¹⁰³⁴ ».

¹⁰³¹ John Borthwick, Benjamin Weil, *et al.*, äda 'web [site internet], septembre 1994 [consulté le 20/02/2017], URL : <http://www.adaweb.com>. On trouve des références précises sur la création du site, attestées par une publication du MoMA New York, archive numérisée visible ici : Museum of Modern Art, « *Technology in the 1990s : the Human/Machine Interface* » [document en ligne, 1996, mise en ligne 2010, consulté le 04/08/2017], MoMA [site internet, 1996], URL : https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/7420/releases/MOMA_1996_0015_15.pdf?2010.

¹⁰³² Jenny Holzer, *Please Change Belief* [œuvre net art en ligne], avril 1995 [consultée le 07/07/2017]. In John Borthwick, Benjamin Weil, *et al.*, äda 'web [site internet, 1994], URL : <http://www.adaweb.com/project/holzer/cgi/pcb.cgi>.

¹⁰³³ Cf. Annick Bureau et Nathalie Magnan, *Art, réseaux, média, op. cit.*, p. 546.

¹⁰³⁴ *Net art is believed to have the capacity to restructure the art world. Net artists are believed to be more revolutionary than artists working in another media, as they function independent of institutions, commercial and academic.* Maria Fernandez, « *Postcolonial media theory* », in Amelia Jones, *The Feminism and Visual Culture Reader, op. cit.*, p. 526.

L'article de Maria Fernandez se poursuit avec des réflexions sur les galeries en ligne et les sites web des grands musées¹⁰³⁵. Nous nous éloignons alors du net art, qui reste une œuvre créée par et pour internet. Nous nous approchons, en revanche, d'une diffusion en ligne de pratiques artistiques numériques (photographies, vidéos, performances enregistrées). De nombreuses œuvres féministes, queers, post-porn, ont recours à des formes de création en ligne ou à des formes de technologie numérique qui les rapprochent du net art. Car internet a également dématérialisé la sexualité et de nouvelles formes y sont apparues. Internet se présente comme un autre lieu, un autre espace où développer son identité y compris dans sa dimension sexuelle. Il en va ainsi de la performance de Maria Llopis intitulée *MEAT/ing in the internet* et qui fut présentée le 30 octobre 2011, lors de la sixième édition du Pornfilmfestival de Berlin¹⁰³⁶. Il s'agissait d'une performance en ligne et en direct : Maria Llopis, devant la salle de spectateur-ices, effectua une séance de sexualité sur internet, via un site de rencontre, par webcams. Deux autres artistes participaient à distance mais en ligne à la performance : Ariel Efraim Ashbel et Jürgen Brüning (fondateur de Pornfilmfestival). Déplacer la sexualité sur internet, cela ramène à la déterritorialisation du corps, qui entre dans une dimension immatérielle :

« Les identités sont tout aussi fluides, volatiles dans la multiplicité post-corporelle, qu'elles se renforcent de leur statut 2.0¹⁰³⁷. »

Avec internet, le rapport sexuel peut se passer de la rencontre physique du corps de l'autre. La déterritorialisation devient le déplacement des pratiques sexuelles sur internet. Par exemple, la performance valorise la masturbation féminine et le « plan cam ». Donnée en public, l'œuvre permettait de faire connaître ces pratiques et d'ouvrir un espace de parole. Maria Llopis est une artiste post-pornographique et ses œuvres mettent en avant le lien entre post-pornographie et activisme féministe dans la lignée du féminisme prosex¹⁰³⁸. On voit bien au travers de cette œuvre qu'internet apparaît comme un nouveau lieu, un nouvel espace public à occuper comme on reprend la rue. Internet ne supprime pas l'action concrète, comme le montre dans cette performance la présence à la fois d'un lieu physique (le festival) et d'un lieu dématérialisé (internet). À l'inverse, les deux modes d'action se complètent, ce qui est particulièrement visible au travers du cyberféminisme social :

« Le cyberféminisme social est la culmination d'un mouvement cyberféministe artistique commencé dans les premières années de la décennie 90 sous le parapluie du net art et qui

¹⁰³⁵ Par exemple, l'exposition *elles@centrepompidou* possède son propre site internet où les œuvres continuent d'être exposées, mais en ligne : Centre Pompidou et INA, *elles@centrepompidou*, 2010 [consulté le 21/02/2017], URL : <http://fresques.ina.fr/elles-centrepompidou/>.

¹⁰³⁶ Maria Llopis, *MEAT/ING in the internet*, 2011. Volume II, figure 101.

¹⁰³⁷ *Las identidades tanto fluyen, volátiles en la multiplicidad post-corporéa, como se refuerzan en su estatus 2.0*. Remedios Zafra (dir), *X0y1 #ensayos sobre género y ciberespacio*, op. cit., p. 225.

¹⁰³⁸ Elle est également auteure de livre sur le post-porn et a fait partie du collectif GirlsWhoLikePorno. Composé de Águeda Bañón et de Maria Llopis elle-même, ce collectif post-porn basé à Barcelone fut actif de 2004 à 2007. Il est emblématique du mouvement post-porn qui naît sur la scène catalane à la suite du Maratón Posporno organisé par Paul B. Preciado au Macba (Musée d'art contemporain de Barcelone) en juin 2003.

apporte dans ses œuvres une critique sociale depuis un regard féministe, plus ou moins radical selon chaque auteure¹⁰³⁹. »

Cette citation met en évidence le lien entre des sites de cyberféminisme artistique comme *üda'web* et des sites plus utilitaires, par exemple ceux des plannings familiaux qui informent les femmes de leurs droits en matière notamment de couple, de sexualité et de contraception. Le cyberféminisme permet de glisser des pratiques du net art à des sites concernant la santé des femmes, en complémentarité avec d'autres pratiques activistes. Itziar Ziga est une figure qui illustre ces liens entre les pratiques féministes et cyberféministes. Cette activiste travailleuse du sexe espagnole est connue pour ses diverses formes de militantisme : ses écrits papiers, comme *Devenir perra*¹⁰⁴⁰, sont liés à son travail et militantisme de travailleuse du sexe. Ses écrits papiers s'accompagnent d'écrits en ligne, son blog *¡Hasta la limusina siempre!* étant largement référencé¹⁰⁴¹. Cela s'accompagne d'un militantisme aux côtés de collectifs comme Post-Op qui est cité dans *Devenir perra*.

Itziar Ziga n'est pas la seule à représenter ces liens entre activisme et cyberactivisme : en 2014, faisant suite à une réflexion sur le harcèlement de rue au Mexique, naît le groupe Las Hijas de Violencia¹⁰⁴² (les filles de violence). Ce groupe, qui rappelle les riot grrrl, se présente comme un projet artistique issu du punk et de la vidéo. Actif de 2013 à 2016 à Mexico, ses membres entendent lutter contre les violences machistes. Le groupe invite notamment à tirer au pistolet à confetti sur tout homme tenant des propos ou ayant des actes sexistes ou machistes, y compris dans la rue. Il s'agit de reprendre l'espace public et les actions sont diffusées sur Facebook. Au 3 juin 2016, le groupe Facebook compte 48 500 suiveurs (un chiffre plus que conséquent !). À côté de ces actions de rue, le groupe publie de nombreuses images animées (GIF), articles, ou dessins, qui repensent l'imaginaire de la féminité et l'utilité de la violence féminine. Les publications concernent beaucoup le corps de la femme (critères de beauté, grossophobie, menstruation, réappropriation de son corps de façon globale). Ce renouveau de l'imaginaire féminin a une fonction d'*empowerment* et de revalorisation d'un féminin puissant tout en échappant aux fantasmes masculins de la femme dominatrice. Ce qui fait qu'ici encore, le féminisme de rue se double d'un cyberartivisme féministe, les GIF en particuliers étant créés par et pour la diffusion web. Cette utilisation des réseaux sociaux dans le cyberactivisme, y compris le cyberactivisme

¹⁰³⁹ *El ciberfeminismo social es la culminación de un movimiento ciberfeminista artístico iniciado en los primeros años de la década de los 90 bajo el paraguas del net art aportando en sus obras la crítica social desde una mirada feminista, más o menos radical según cada autora.* Montserrat Boix, *in ibid.*, p. 139.

¹⁰⁴⁰ Itziar Ziga, *Devenir perra*, *op. cit.*

¹⁰⁴¹ Itziar Ziga, *¡Hasta la limusina siempre!* [blog internet], 2008 [consulté le 20/02/2017], URL : <http://hastalalimusinasiempre.blogspot.fr>. Commencé en 2008, ce blog n'est plus mis à jour depuis 2012. Il continue néanmoins d'être largement connu et référencé par les activistes actuelles.

¹⁰⁴² Collectif Las Hijas de Violencia, *Las hijas de violencia* [page publique], Facebook, 2013 [consultée le 07/07/2017], URL : <https://www.Facebook.com/pg/lashijasdeviolencia/>.

féministe, est déjà relevée par Ana Burgos et Yendéh Martinez dans leur article évidemment en ligne « *Luchas emergentes en red : feminismos 2.0*¹⁰⁴³ ».

Au-delà du cyberféminisme, on peut parler de cyberactivisme queer. L'ouvrage *C'lick me : a Netporn Studies reader*¹⁰⁴⁴ traite des transformations de la pornographie qui font suite à l'arrivée d'internet. L'ouvrage fait la part belle à l'arrivée du porno indépendant, de la post-pornographie et du porno queer, internet ayant permis la diffusion de ces discours et imaginaires alternatifs. Internet, là encore, est un outil de diffusion de pratiques en résistances. Il y est donc question des évolutions de la pornographie en termes d'esthétique, de corps et de pratiques. Mais il y est également question de politique et de cyberactivisme au travers de la sphère pornographique. Aux côtés d'articles traitant des imaginaires inclusifs permis par l'arrivée des politiques queer dans la cyberpornographie, figurent des réflexions sur le travail du sexe par/sur internet. On y retrouve également des écrits sur le *black power*, le *fat power*, ou tout simplement des réflexions sur le rôle de la personne spectatrice, sur le voyeurisme et sur le positionnement de l'acteur-ice en tant que sujet désirant et non plus en tant qu'objet désiré. Il s'agit bien, dans cet ouvrage, de montrer la dimension cyberartiste queer dans les productions post-pornographiques.

Poke poke poke, qui est là ? • L'engagement militant avec internet comme outil

La participation et l'engagement sont des éléments nécessaires à l'existence d'un groupe militant : il faut d'abord des individus. Le numérique et internet modifient ce rapport à l'engagement. Premièrement parce que de nouvelles formes militantes comme le cyberactivisme apparaissent. Signer une pétition numérique, c'est déjà de la participation en ligne. Publier cette pétition sous forme dématérialisée demande sa mise en réseau, celle-ci n'ayant plus grand-chose en commun avec les pages imprimées posées sur une table, au milieu de l'espace public. Avec internet, la diffusion devient virale et se passe de la présence physique de corps dans l'espace, dispense de temps passé à interpellier des passant·es sur la thématique de la pétition. Derrière l'écran, signer une pétition et la diffuser est l'histoire de quelques clics. La signature électronique est un geste militant très différent de celui consistant à s'arrêter, parler et signer une pétition sur la place publique. La pétition est alors un très bon exemple de l'impact des nouvelles technologies numériques et en particulier d'internet sur la participation militante.

Internet en vient à être, pour certains groupes tout au moins, le plus important outil de travail collectif : échanges de mails, forums, groupes de travail, sont des modalités d'échange et de réflexion qui deviennent aussi importantes, si ce n'est plus, que la forme connue de la réunion. Les smartphones, en raison de leur connexion permanente internet, permettent une réactivité jusqu'alors inconnue tant en termes de partage de contenus et d'idées qu'en termes de rapidité,

¹⁰⁴³ Titre que l'on peut traduire par : « Luites émergentes en ligne et féminisme 2.0 ». Ana Burgos et Yendéh Martinez, « *Luchas emergentes en red : feminismos 2.0* » [article en ligne, 28/05/2013, consulté le 03/06/2016], *Pikara magazine* [revue en ligne, 2010], URL : <http://www.pikaramagazine.com/2013/05/luchas-emergentes-en-red-feminismos-2-0/>.

¹⁰⁴⁴ Katrien Jacobs et al., *C'lick me : A netporn studies reader*, op. cit.

pour ne pas parler d'immédiateté, de la réflexion collective. Il faut commencer par souligner les inégalités possibles engendrées par internet : l'accès à une connexion et un ordinateur se démocratise de plus en plus, surtout dans les villes, ce qui exclut cel-leux ne pouvant disposer d'une connexion¹⁰⁴⁵. Le collectif QueerFarnaüM relève bien cette ambiguïté :

« – On utilise vachement l'ordi, internet, ça fait partie de nos outils de travail.

– Il est clair qu'on ne peut pas s'en passer.

– Oui, surtout internet, après on a mis des règles : il y a beaucoup de choses qui se passaient par mail et ceux qui n'avaient pas de smartphone loupait beaucoup d'infos, ce qui fait que maintenant on utilise plutôt les textos. Après c'est vraiment des outils. Si on veut transmettre les infos, on n'a pas le choix. Internet nous aide beaucoup. On se fait connaître, on diffuse, on transmet des messages aussi¹⁰⁴⁶. »

Ces propos montrent bien comment internet est devenu un moyen d'action et de partage de l'information, mais aussi et surtout un outil de travail interne, qui engendre ses propres inégalités liées à des conditions matérielles (posséder un ordinateur, un abonnement internet). Mais tous les fonctionnements ont leur revers de médaille. David Vercauteren, dans son ouvrage *Micropolitique des groupes*, parle de cela notamment dans un paragraphe intitulé « les absents ont toujours tort¹⁰⁴⁷ ». Il relève les agencements donnant lieu à des exclusions, au sein du fonctionnement collectif. Par exemple, une réunion comporte toujours son lot de personnes absentes, une donnée avec laquelle il faut composer lors de la prise de décision. De la même façon, si internet impose l'accès à une connexion, il permet en revanche une meilleure participation de chaque membre lors de la prise de décision. Prendre une décision par mail et après avoir attendu l'ensemble des avis est une possibilité ouverte par internet pour un meilleur fonctionnement en collectif. Ce mélange entre internet et travail en présentiel se retrouve dans de nombreux groupes, comme chez les Djendeur Terroristas qui articulent bien ces liens entre cyberféminisme, internet en tant qu'outil et l'importance de se rencontrer physiquement :

« – On se sert vachement d'internet, une des actions qui a le plus marché a été sur internet.

– Oui, il y a les GIF qui ne sont faits que pour internet.

– C'est une action, c'est de la politique aussi. Mais chez les militants c'est très utilisé, c'est important pour faire des connexions avec ce qui peut se faire dans d'autres villes.

– La plupart des échanges du collectif se font sur internet.

– Après on essaye de ne pas prendre de décisions par mail mais de se voir, c'est un des premiers points qui a été discuté, se voir¹⁰⁴⁸. »

¹⁰⁴⁵ Cf. Laurence Monnoyer-Smith, « La participation en ligne, révélateur d'une évolution des pratiques politiques ? », *Participations*, n° 1, 2011, pp. 156-185.

¹⁰⁴⁶ Entretien réalisé avec le collectif QueerFarnaüM, à Nantes, le 16 octobre 2014. Volume II, annexe IX.

¹⁰⁴⁷ David Vercauteren, *Micropolitiques des groupes*, op. cit., p. 42.

¹⁰⁴⁸ Entretien réalisé avec le collectif Djendeur Terroristas, Paris, 16 novembre 2014. Volume II, annexe II.

Nous pouvons également prendre, pour particulièrement bien connaître son fonctionnement, l'exemple du collectif MartinE : lors de la création en septembre 2014, sur un groupe de 5 personnes, il était facile de se retrouver régulièrement en prenant compte chaque emploi du temps de façon à ce que les décisions, réflexions et actions à mener se fassent de façon collégiale. À quinze, compte tenu des disponibilités de chacun·es, il était impossible d'établir un rythme de réunion régulier. Le traditionnel modèle de réunion s'est révélé inadapté à la prise de décision collective. Contrairement aux Djendeur Terroristas, nos prises de décisions se sont alors faites à l'écrit. Mais la participation va au-delà d'une prise de décision : les rencontres, les échanges d'idées et les réflexions qui animaient le groupe en perpétuelle redéfinition, laissaient sur le banc des personnes absentes qui ne pouvaient participer à cette dynamique de groupe essentielle au bon fonctionnement d'un collectif. La réunion, lorsqu'elle est la seule modalité d'organisation, crée un vrai déséquilibre, source de nombreuses crises internes¹⁰⁴⁹, alors même que la force d'un collectif repose sur la solidarité entre ses membres. Une page Facebook privée est devenue un vrai outil de travail : des ébauches d'idées, des références, des connexions avec d'autres groupes ou événements sont venues s'agglomérer autour de ce qui était à la base une page d'échange d'informations. Puis, c'est une critique de Facebook qui est arrivée. Premièrement en raison de sa politique de confidentialité douteuse et de son exploitation des données personnelles. Secondement, parce que l'omniprésence de Facebook dans le quotidien notamment dans les temps libres et par le fonctionnement en notification et l'importance de données que cela génère (post, commentaires, réponse de commentaire) amène à une perte de l'information et à un rythme de militantisme trop soutenu pour permettre une vraie réflexion. Des tentatives de travail sur d'autres supports, des supports libres comme les *Framapad* et *Framateam*, ont vu le jour dans le collectif. À l'inverse, ces supports pèchent parce qu'ils sont moins intuitifs que Facebook, ce qui entraîne une perte de réactivité chez les membres qui l'utilisent, bien qu'ils soient plus éthiques. Cette problématique est partagée par tous les groupes rencontrés. Les propos de Vercauteren font bien écho à cette ambivalence :

« Ce que nous voulions, c'est lier le geste à l'acte, la parole à la pratique, créer du commun¹⁰⁵⁰. »

Mais dans le même temps, il s'agit de :

« fuir les agencements qui, dans une situation donnée, bloquent, enferment les capacités d'agir¹⁰⁵¹. »

¹⁰⁴⁹ David Vercauteren parle également très bien de la façon dont naissent ces tensions amenant souvent à la dissolution du groupe. Parvenir à un espace inclusif libère la parole et permet de ne pas rester bloqué sur des divergences d'opinions. C'est un propos transversal de *Micropolitiques des groupes*, qui s'intéresse à ce que l'auteur appelle la culture des précédents des collectifs militants, pour désamorcer les situations de crises et faciliter le fonctionnement de ces groupes. Si le propos est transversal, on peut plus particulièrement relever le sous-chapitre « Assembler » : David Vercauteren, *Micropolitiques des groupes, op. cit.*, p. 19.

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰⁵¹ *Ibid.*, p. 16.

Quel que soit le réseau ou l'interface utilisée, l'équilibre reste à trouver entre tout discuter en prenant en compte chaque avis et rester dans l'agir. Trop de partages rendent les informations illisibles. L'utilisation d'internet, en tant qu'outil de pensée et outil décisionnel, garde l'avantage de permettre un temps de réflexion plus long et plus participatif qu'une réunion. C'est bien en tant qu'outil participatif qu'internet trouve sa place dans le paysage du militantisme contemporain. Il faut souligner :

« la place centrale de la participation dans une nouvelle culture numérique. Ainsi envisagée, la participation politique prend une nouvelle dimension : [...] elle interroge ses frontières traditionnelles en dépassant les formes classiques de l'engagement militant et citoyen (vote, militantisme politique, action politique dans l'espace public) pour se pencher sur d'autres formes de la prise de parole politique¹⁰⁵² ».

Internet, cependant, ne supprime pas d'autres modes de fonctionnement comme les réunions. Ce contact reste primordial pour tisser des liens entre les individus d'un groupe. Ce contact reste primordial, également, au moment d'agir. Car évidemment, le revers de médaille quand seul internet est utilisé, c'est la disparition de la solidarité qui structure les groupes et les actions. Or, les luttes queers et féministes s'articulent précisément autour de cette présence du corps, notamment dans les enjeux de visibilité, de reprise de l'espace public, mais également dans la sphère intime (n'oublions pas que le personnel est politique). Certains de ces risques sont ainsi très bien décrits par FièrEs :

« – L'autre jour, on a parlé de comment on en était arrivé au féminisme et beaucoup ont parlé de l'importance d'internet, des communautés, des réseaux sociaux, de l'accès aux textes et aux synthèses de textes.

– Comme les groupes de paroles Facebook ou Tumblr, qui s'apparentent un peu aux groupes de paroles des années 70 et sont des biais primordiaux pour les petites jeunes qui deviennent féministes et entrent dans les assos étudiantes. Tout le monde se retrouve avec les mêmes références, à aimer les mêmes pages, sans avoir jamais lu aucun bouquin mais en ayant lu un milliard d'articles sur la question et sur les concepts d'intersectionnalité, de queer et c'est un vrai truc à étudier, je pense, pour le féminisme de la future génération. C'est à ça qu'elles se nourrissent plus que d'aller dans la rue.

– En décalage avec le fait de se rencontrer, elles ne sont pas physiquement dans les assos.

– Et il n'y a plus de solidarité. Il y a énormément de critiques entre elles, avec l'idée d'être le plus inclusif possible.

– Et ça marche par l'exclusion d'autres groupes qui ne sont pas dans ces catégories-là. Il y a une homogénéisation de la pensée par des concepts et des prises de position communes, mais il y a très peu d'action commune. Ces personnes ne se rencontrent pas, ne sont pas dans une asso, ne vont pas dans la rue et il n'y a pas d'engouement collectif¹⁰⁵³. »

¹⁰⁵² Laurence Monnoyer-Smith, « La participation en ligne, révélateur d'une évolution des pratiques politiques ? », *op. cit.*, p. 159.

¹⁰⁵³ Entretien réalisé avec l'association FièrEs, Paris, 20 novembre 2015. Volume II, annexe VI.

Il apparaît dans ces propos que la réflexion sur internet et sa mise en action sont conjointement nécessaires. Le collectif MartinE travaille également avec internet et Facebook. Pour chaque projet, un groupe Facebook ou une discussion sur Framateam permettent de faire avancer les idées et de réfléchir à la forme à mettre en place. C'est au travers de ces groupes que s'organisent également les réunions. Ce fonctionnement permet d'inclure, pour chaque projet, un ensemble de personnes participant à la vie du collectif selon des modalités variables. À travers ce schéma commun à plusieurs des collectifs rencontrés, c'est la notion d'engagement et de militantisme qui est à repenser : la souplesse d'organisation, la géométrie variable des personnes actives, permet de dissoudre les frontières entre où commence et où s'arrête le collectif, mais également la frontière où commence la participation militante.

Au travers des différents usages d'internet par les collectifs, on voit apparaître des liens entre création, politique et participation en ligne. Ceux-ci se dessinent comme les éléments de base de cette idée de praxis où le discours ne peut être séparé de la forme ni la réflexion de l'action. Le travail en ligne est le processus, fait processus. Il s'agit de constructions :

« constructions d'imaginaires politiques à partir des expériences des individus pris dans le flux de leurs déplacements, des contenus des médias, des paysages technologiques¹⁰⁵⁴ ».

C'est un autre espace-temps de travail qui devient possible. On peut citer comme autre exemple le collectif O.R.G.I.A, composé de quatre personnes n'habitant pas toutes dans la même ville. Plutôt que de répondre aux impératifs actuels d'urgence, ce collectif préfère prendre le temps de travailler d'abord sur internet puis de travailler ensemble, en présence. Internet est alors bien cet outil d'organisation et de communication qui permet de garder la cohérence d'un groupe sur un temps qui lui est propre et malgré un éloignement géographique. Comme le souligne Vercauteren, il s'agit là de problématique inhérente et différente à chaque groupe, des questions pratiques et néanmoins importantes :

« La question de la "structuration" varie selon le type de travail collectif. Elle n'est pas un "simple" problème formel, elle ne se résout pas par une charte ou par une déclaration de fonctionnement, elle se pense à partir de l'articulation entre l'activité singulière du groupe et les ambitions qu'il se donne¹⁰⁵⁵. »

¹⁰⁵⁴ Laurence Monnoyer-Smith, « La participation en ligne, révélateur d'une évolution des pratiques politiques ? », *op. cit.*, p. 165.

¹⁰⁵⁵ David Vercauteren, *Micropolitiques des groupes*, *op. cit.*, p. 19.

4/ Vrai ou faux ? • La mémoire politique : la transmission des idées et les processus de formulation de la théorie

a) Puisque je te dis que c'est vrai • Les pratiques de la contre-archivage dans la construction de savoirs minoritaires

Tu as appris ta leçon ? • Le rapport à la théorie des militant·es queers

Nous avons précédemment parlé¹⁰⁵⁶ de l'importance de penser une méthodologie queer de l'archivage. De l'importance à en repenser le statut. Les possibles interprétations et fictions de l'archivage amènent à repenser la nature du document notamment à l'aune artistique, à repenser aussi la façon d'écrire l'histoire et l'importance de le faire au présent. Les histoires alternatives qui s'écrivent et les archives auxquelles les groupes militants donnent forme ne s'envisagent pas uniquement sous l'angle de l'histoire et de la création artistique. C'est aussi le rapport au savoir que ces contre-archives viennent questionner. Pour reprendre les réflexions de Sam Bourcier :

« contester la volonté de savoir et construire un rapport au savoir différent consiste aussi à s'interroger sur la circulation du savoir, sa diffusion et à essayer de la modifier¹⁰⁵⁷ ».

On sait la difficulté de diffuser un savoir queer à l'université¹⁰⁵⁸ et on peut donc se demander où et comment est diffusé le savoir queer. En faisant appel à une mémoire, à l'archivage, c'est un savoir qui est mobilisé, un savoir qui influe donc sur les réflexions queers. Les quelques exemples suivants donnent un aperçu de la manière dont un discours théorique peut, pour se diffuser, prendre une toute autre forme que celles, traditionnelles, du document écrit ou audiovisuel. Ces exemples montrent en somme des résistances possibles aux savoirs hégémoniques.

Internet apparaît à nouveau comme un moyen de diffusion alternatif, pour un savoir qui n'est quant à lui pas nécessairement alternatif. Par son accessibilité, internet permet l'expression d'une parole plus variée : on peut y retrouver en libre accès certains articles universitaires, ou des livres en téléchargements. C'est le savoir universitaire qui sort de l'université. Mais on peut surtout y trouver des blogs, des sites de collectifs, des événements passés sur Facebook. La non-hiérarchisation des référencements et de sources sur le web amène à un nivellement des discours, entre un savoir « légitime » et un savoir « illégitime ». Il est toujours intéressant de taper « queer » dans un moteur de recherche, sur un navigateur vierge de recherches antérieures et de regarder les pages proposées : on trouve bien sûr un article de Wikipédia, soit une définition provenant d'un savoir participatif, collectif et illégitime aux yeux du monde académique. On trouve ensuite le site du collectif des Panthères Roses, des sites féministes, un article universitaire en provenance de Cairn. On voit bien comment le nivellement des sources permis par internet amène à une pluralité des discours et des savoirs. De plus en plus d'écrits, de médias, font ainsi contrepoids au

¹⁰⁵⁶ Cf. I/4/a) b) et c).

¹⁰⁵⁷ Sam Bourcier, *Queer Zones, politique des identités sexuelles et des savoirs*, op. cit., p. 141.

¹⁰⁵⁸ Voir I/1/a) et les réflexions de Paco Vidarte.

discours hégémonique. Il faut à ce sujet relever le site *Queer code*, qui se présente comme un espace de collaboration et de recherche en ligne :

« Queer code est une démarche pour écrire collectivement notre histoire. C'est un espace numérique collaboratif qui rend visibles les parcours de vie des femmes ayant aimé des femmes, qu'elles furent cisgenres ou transgenres durant la Seconde Guerre mondiale, leurs résistances, leurs émancipations, leurs amours et leurs plaisirs... Une démarche hybride à la fois féministe et *camp*, à la fois artistique et historique¹⁰⁵⁹. »

Le projet Queer code propose donc une contre-histoire, des contre-savoirs à partir d'archives qui viennent visibiliser ce qui a été effacé dans l'histoire de l'holocauste. C'est ici un travail d'archive militant, assez éloigné du *pathos* des artistes travaillant sur cette période comme Boltanski. La possible dimension artistique des archives est totalement intégrée au projet Queer code, comme en atteste notamment cette citation de Monique Wittig en en-tête du site :

« fais un effort pour te souvenir. Ou, à défaut, invente¹⁰⁶⁰ ».

Il faut produire ses propres archives, ses propres documents. L'archive devient alors source d'*empowerment*. Queer code est un exemple d'une circulation différente du savoir, mais également d'une construction différente de ce rapport au savoir. Cette question du savoir est essentielle : comment est-il appréhendé par les militant·es ? Comment se constitue-t-il ? Et comment établir des allers-retours entre les pratiques militantes et universitaires afin que les deux s'alimentent ? Comment redonner au savoir universitaire sa dimension militante et comment les pratiques militantes peuvent-elles s'enrichir des pratiques universitaires ? La réponse est peut-être à chercher du côté de la mémoire, qui est un système de production de contre-savoirs, un moyen de résistance. Ces savoirs et ce cadre théorique sont plus ou moins connus par les militant·es queers. Parmi les groupes rencontrés au cours de ce doctorat, tous n'ont pas le même rapport à la théorie. Ainsi, pour les QueerFarnaüM¹⁰⁶¹, à la question posée – vous définissez-vous comme queer ? – la réponse est un oui franc et unanime. Mais c'est également ce groupe qui a le moins de références théoriques, comme si rester en dehors de ces débats théoriques leur permettait de s'identifier plus aisément au militantisme queer pour se concentrer sur l'agir. À l'inverse, des groupes comme FièrEs ou Djendeur Terroristas, qui s'identifient difficilement comme queers, sont aussi des groupes qui comptent parmi eux des universitaires dont les travaux de recherches portent sur les féminismes, les genres ou la théorie queer et qui ont donc un bagage théorique plus important. C'est cette hétérogénéité qui ressort des groupes queers, hétérogénéité selon l'âge, le bagage culturel et militant, les rencontres et donc selon le vécu de chacun·e. Le témoignage de

¹⁰⁵⁹ Collectif Queer code, « À propos de nous » [page internet, 2013, consultée le 21/02/2017], *Queer code* [site internet, 2013], URL : <http://www.queercode.net/#la-propos/csgz>.

¹⁰⁶⁰ Monique Wittig, *Les Guérillères*, Paris, Éditions de Minuit, 2005 [1969], p. 126. Voir I/4/b) sur les fictions et réécritures de l'histoire. Sur le site : collectif Queer code, « home » [page internet, 2013, consultée le 21/02/2017], *Queer code* [site internet, 2013], URL : http://www.queercode.net/?lightbox=image_bfu.

¹⁰⁶¹ Entretien réalisé avec le collectif QueerFarnaüM, à Nantes, le 16 octobre 2014. Volume II, annexe IX.

Lucine Fradin est également intéressant, pour comprendre les enjeux de la réappropriation des savoirs :

« Pendant les deux premières années de fac, je n'étais pas du tout politisé, j'étais même plutôt "les pédés c'est comme les hétéros, il faut qu'ils soient tranquilles dans la rue". Puis je suis parti en Erasmus en Espagne. Là bas je voyais des shows drag queen deux fois par semaine et pour moi c'était vraiment hyper fascinant, j'avais l'impression d'être dans un film d'Almodóvar, hyper excitant. Du coup, quand je suis revenu, je me suis dit que j'allais travailler là-dessus, sur le personnage androgyne. C'était ça mon idée de départ. J'en ai parlé à une pote, Charlotte, qui était dans UrbanPorn et elle me dit "tu sais quand même, le féminisme, la politique" plein de mots clefs comme ça... Du coup, j'ai vite abandonné l'androgyne un peu grâce à elle et j'ai découvert, par elle et par d'autres personnes, le queer. Je me suis dit que c'était peut-être plutôt là-dessus qu'il fallait que je travaille. Du coup j'ai fait un mémoire assez peu intéressant maintenant, mais qui était une première tentative, sur un performeur, Jean Biche à Bruxelles qui fait des shows de travestissement contemporains. J'ai fait un truc qui s'appelle "Jean Biche et la théorie queer". Comme ça, j'étais obligé de m'intéresser à la théorie queer parce que je ne pouvais pas faire n'importe quoi. Du coup maintenant je ne suis plus à la fac, je voulais faire mon mémoire de master 2 sur pornographie et performance, mais personne ne m'a soutenu et j'ai arrêté là. Après je continue de m'intéresser au post-porn, l'année dernière je suis allé dans une école d'éducateurs sociaux et je leur ai présenté le post-porn de manière assez théorique, voilà... Je ne rejette pas du tout la partie universitaire parce que je viens de là aussi¹⁰⁶² ».

Ce témoignage illustre bien la façon dont la pratique et la théorie s'alimentent et la façon dont l'une peut amener à l'autre. Rappelons que générer de la théorie fait partie des pratiques militantes queers. Le document d'archives est une source de savoir qui repose sur les pratiques queers. Il ne s'agit alors pas de savoir qui de l'œuf ou la poule était là avant, mais bien de constater ces jeux d'échanges entre savoirs et pratiques pour que les savoirs soient également utiles aux militant·es. Certaines pratiques sont à la charnière de la création et de la constitution du savoir, à la charnière de la théorisation et de la rediffusion de ce savoir dans les pratiques. Ainsi en Espagne les militant·es des différents groupes de la scène queer post-porn ont tous·tes étudié à l'université et se sont connu·es autour de la figure de Paul B. Preciado. *Le Maratón posporno* fut un moment de rencontres, d'expérimentations et d'élaboration de savoir où étaient présent·es des universitaires autant que des activistes (les deux convergent souvent dans le cas des personnes présentes à cet événement), le tout dans une grande institution publique. La connaissance du cadre théorique entre en compte dans les processus de création des militant·es queers espagnol·es¹⁰⁶³. On peut aussi parler ici du groupe Paillettes – QUEER SHOW. Ce groupe formé à Paris en 2014, créé entre autres par Jérémy Patinier¹⁰⁶⁴, propose des performances et des spectacles drag queen.

¹⁰⁶² Entretien réalisé avec Lucine Fradin du collectif XXY, Lille, 25 septembre 2014. Annexe III.

¹⁰⁶³ Sur le lien entre pratiques queers et institution d'art en Espagne, et sur le contexte dans lequel a surgi le *Maratón posporno* (qui n'était pas un événement isolé), voir : Laura Trafi-Prats, « *De la cultura feminista en la institución arte* », *Desacuerdos. Sobre arte, política y esfera pública en el Estado español*, n° 7, 2012, pp. 214-245.

¹⁰⁶⁴ Cf. I/1/c) pour le rôle de Jérémy Patinier.

Certaines de leurs interventions consistent à adapter des textes théoriques pour en faire des lectures performées. Le ton humoristique permet de diffuser ce savoir auprès d'un public qui n'est pas spécifiquement universitaire, ou même pas spécifiquement militant.

Pour reprendre l'exemple du collectif MartinE (toujours parce que le connaissant de l'intérieur il est possible d'en décrire précisément les processus de création), on y trouve également cette importance à rediffuser les savoirs au travers des actions du collectif. L'idée est, toujours, de réfléchir en interne autour d'une idée théorique et de trouver ensuite son format de diffusion. Le travail effectué sur les drag kings est un exemple parlant. L'idée première était de travailler les représentations et les performances drag kings pour traiter de la déconstruction du masculin hégémonique. La façon dont nous allions travailler ce savoir est arrivée ensuite. Il y a premièrement eu, lors des réunions en interne, des débats sur ce qu'était la figure du king et sur l'importance de la politiser : la forme devait transmettre l'enjeu militant du king, avant de parler de sa dimension théâtrale. Après des discussions internes sur les caricatures de stéréotypes pour déconstruire la domination masculine, nous avons suivi un atelier drag king organisé par Isabelle Sentis¹⁰⁶⁵. Ce fut un premier lien entre savoir et pratiques. Isabelle Sentis figure également dans *Parole de King!*¹⁰⁶⁶ et de fil en aiguille, il y eut la projection publique du documentaire, en présence de la réalisatrice. Un débat était organisé avant le film avec divers intervenant·es et militant·es sur les liens entre normes, genres et identité pour introduire le documentaire. Un deuxième débat avec la réalisatrice Chriss Lag et Isabelle Sentis faisait suite à la projection. La projection, dans un café et dans le cadre des CEMEA¹⁰⁶⁷, a permis de toucher un public extérieur au milieu LGBT et queer, de façon à sensibiliser aux identités de genre non normatives. Les intervenant·es des débats étant des militant·es, il s'agissait à nouveau de la diffusion d'un savoir « illégitime », ou en tout cas en-dehors des lieux officiels du savoir. Enfin, le collectif MartinE a décidé de conclure ce cycle de réflexion sur les drag kings par une soirée sur cette thématique. Le fil directeur de la soirée était le poil, dont nous avons beaucoup parlé lors de l'atelier king et qui est également un sujet de conversation récurrent notamment au sein des groupes féministes. L'affiche¹⁰⁶⁸ de la soirée tentait de synthétiser cela. L'affiche représente un drag king dont on ne voit que la tête, posée entre les jambes d'une autre personne, de façon à ce que les poils pubiens dessinent par un jeu de perspective la moustache du drag king tout en représentant un cunnilingus. Des poils furent rajoutés au-devant de la photographie, afin d'évoquer les déplacements possibles du poil. Il s'agit d'une critique de son rôle dans les technologies du genre. Enfin, des poils ont été dessinés à la main. De ces poils kings partent des mots clefs évoquant le message militant qui allait être développé pendant la soirée : incarner, corps, drag kings, sexes, poils, alter ego, masculinités, déconstruire. Pendant la soirée, en plus des photographies issues de l'atelier king et qui représentaient des masculinités non hégémoniques, de nombreuses performances jouaient avec

¹⁰⁶⁵ Isabelle Sentis *aka* Diego de son nom de king, *aka* Sœur Salem de la Langueardente de son nom de Sœur de la Perpétuelle Indulgence est également à l'origine de Queer code et organise régulièrement des ateliers drag king.

¹⁰⁶⁶ Chriss Lag, *Parole de King!*, *op. cit.*

¹⁰⁶⁷ Festival international et décentralisé du film d'éducation.

¹⁰⁶⁸ Collectif MartinE, *MartinE te la défrise*, 2016. Volume II, figure 102.

les significations sociales du poil. Certain·es décidèrent de passer d'un king à un autre pendant la soirée, de façon à illustrer la fluidité du sujet et de façon à montrer que plusieurs dimensions masculines sont possibles au sein d'un même sujet. Les autres performances s'organisaient autour d'un bocal à poils : celui-ci tournait dans la soirée et les gens étaient invités à y laisser leurs poils ou cheveux. Ce bocal a ensuite servi pour une performance qui, évoquant l'univers du cabaret, consistait à venir incarner le masculin à partir d'un personnage hyperféminin. La transition se faisait, avec humour, par des gestes décalés. Par exemple, la performeuse mimait une épilation des jambes à la cire, avec des gestes codifiés féminins (poignet cassé, petit doigt levé par exemple), pour en fait se poser de la colle à postiche et y mettre des poils issus du bol. Il s'agissait d'une subversion théâtralisée des technologies du corps et du genre. Enfin, un king se rasait les poils pubiens afin de les utiliser pour en faire une moustache. La performance permettait de montrer le genre féminin assigné et la subversion qui en était faite par l'interprétation de la masculinité. Pendant la performance, un texte préenregistré était diffusé. Ce texte expliquait la problématique du poil, de sa normalisation par les technologies du genre (il devient honteux chez la femme, il est exigé chez les hommes) et l'importance de sa subversion par les drag kings¹⁰⁶⁹. Ces idées tournaient donc autour de celle d'un déplacement : le poil répond à une territorialisation précise. Chez la femme cisgenre, il peut être présent en petite quantité, entretenu, par exemple sur les sourcils ou sur le pubis. Chez l'homme cisgenre, il doit être fourni (trop peu de poil laissant croire à une non-virilité juvénile) et doit être présent, par exemple sur les jambes ou le torse, c'est-à-dire là où il est particulièrement refusé aux femmes. Son déplacement sur d'autres parties du corps, son ajout ou son retrait, peut donner lieu à des subversions corporelles, qui sont une critique des technologies du corps et des genres.

Cette longue description de ce cycle d'actions, des discussions internes aux actions, montre comment un savoir est traité à partir d'archives et de textes théoriques, comme *The Drag King Book* qui circulait à ce moment entre nous, pour se retrouver diffusé sous une autre forme militante auprès d'un public moins averti des luttes queers. Le bar est un lieu qui permet de construire un militantisme festif qui établit des liens entre les pratiques et les savoirs, nivelant au passage la hiérarchie des valeurs culturelles, entre culture de bars et culture universitaire. Pour que le message militant soit bien perçu, des étiquettes imprimées de phrases explicitant les interprétations king, leur dimension politique et le symbole du poil, étaient collées sur les gens tout au long de la soirée, faisant virus et permettant la diffusion d'un savoir écrit sous un mode toujours réflexif, mais plus immédiat et plus réappropriable que la forme, par exemple, du débat.

J'ai choppé un virus • Les contaminations du savoir légitime par les savoirs minoritaires

Le travail du collectif MartinE que nous venons d'évoquer n'est qu'un exemple parmi d'autres de diffusion alternative des savoirs et de la mémoire queer. D'autres formes sont possibles. Par exemple, le collectif Post-Op propose celle-ci dans l'ouvrage *Transfeminismos* :

¹⁰⁶⁹ Cf. I/2/b) pour la symbolique du poil drag king et le potentiel subversif de la moustache lesbienne.

« une autre méthode que nous utilisons consiste à générer des stratégies de diffusion efficaces ; et la stratégie virale est la plus efficace. Si un changement n'arrive qu'après son expérimentation en interne, alors nous générons des espaces de recherche et d'expérimentation. Plusieurs de nos alliances politiques se sont produites dans ces espaces. De nombreux groupes se sont formés lors de ces rencontres, propageant leur charge virale dans leurs zones respectives de travail et de vie¹⁰⁷⁰ ».

L'idée de virus, de contamination des archives et des savoirs existants, revient à un débordement de l'archive : il faut aller plus loin que ce qu'elle dit ou montre pour en révéler les ombres et les silences. Il faut venir contaminer le savoir existant par celui considéré comme anormal ou illégitime, ce qui relève de la même logique que celle de l'occupation de l'espace public, ou encore celle de la visibilité des identités. Pour Post-Op, il s'agit de créer des espaces où expérimenter des contre-savoirs, des résistances. Ce qui peut se traduire, par exemple, par le festival Muestra Marrana. De la même façon, les pratiques queers à l'université sont une contamination des savoirs existants.

Un autre exemple serait l'action des Djendeur Terroristas intitulée « CC dite la gouine ». Il s'agissait d'un vrai article publié sur Wikipédia, documentant la vie d'une fausse personne nommée CC dite la gouine. Le collectif en parle ainsi :

« – Sur le site internet, l'action "CC dite la gouine", c'est typiquement une action internet qui est hyper référencée sur le cadre théorique.

– Oui. Celle-là on ne l'a pas finie, mais c'était l'idée de reprendre Wikipédia en réécrivant l'histoire.

– Oui, c'était aussi un travail de mémoire. On travaille beaucoup sur la réappropriation d'archives, il y a plein de groupes artistiques, on sait dans quel contexte on s'inscrit. On sait qu'il y a Zoé Léonard et tout ça, on vadrouille avec des références puis on fait nos productions.

– Ce qui est très intéressant c'est le croisement des infos qu'on possède chacune¹⁰⁷¹. »

On retrouve sur leur site une copie de la page¹⁰⁷², que Wikipédia a depuis supprimée. Premièrement, cette action se rapproche des archives fictionnelles qui questionnent l'écriture de l'histoire. Deuxièmement, on constate en effet que l'article possède des renvois en note de bas de page, des citations de textes théoriques notamment ceux de Monique Wittig. Il s'agit donc d'utiliser la méthodologie qu'utilise Wikipédia¹⁰⁷³ pour en contaminer le contenu. C'est un jeu qui

¹⁰⁷⁰ *Otra metodología que usamos es la de generar estrategias de difusión eficaces ; la estrategia viral es la más eficaz. Si el cambio se da cuando se ha experimentado internamente, entonces generamos espacios de investigación y experimentación. Muchas de nuestras alianzas políticas se han producido en estos espacios. Muchos grupos se han formado en estos encuentros propagando su carga viral en sus respectivas zonas de trabajo y hábitat. Collectif Post-Op in Miriam Solá et Elena Urko, *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos*, op. cit. p. 205.*

¹⁰⁷¹ Entretien réalisé avec le collectif Djendeur Terroristas, Paris, 16 novembre 2014. Volume II, annexe II.

¹⁰⁷² Collectif Djendeur Terroristas, « CC dite la gouine » [page internet, 2014, consultée le 10/07/2017], *Djendeur Terroristas* [site internet, 2014], URL : <http://www.djendeurterroristas.com/wikipedia.html>.

¹⁰⁷³ Une méthodologie assez proche de la méthodologie universitaire, qui demande de justifier les propos et citer les sources.

utilise de « vrais savoirs » (les citations de Wittig), du savoir sous sa forme encyclopédique, mais agencé de façon à contaminer les archives et leur écriture, par l'invention du personnage CC dite la gouine qui serait née en 1451 et aurait « découvert l'Amérique »¹⁰⁷⁴, avant Christophe Colomb. Le virus est une métaphore d'un certain rapport au savoir qu'utilisais déjà Paul B. Preciado dans *Testo junkie* :

« Le politique m'intéresse, au même titre que le virus est fortement intéressé par l'épidémie. Le dossier du féminisme m'intéresse, au même titre que la terre est intéressée par la bactérie. Attaquer la construction du genre, les formations calcifiées de la sexualité, ne peut se faire que par prolifération virale¹⁰⁷⁵ ».

Cette logique de contamination peut être mise en parallèle avec le fonctionnement des réseaux. En effet, il s'agit de connecter différents niveaux de savoir, se situant à des distances parfois très éloignées de la vérité historique. Ces connexions de savoirs tendent à montrer que la vérité historique possède une part de fiction. Là où la vérité historique est utilisée pour immobiliser les savoirs (la vérité les justifiant comme inamovibles et éternels), les archives fictionnelles utilisent d'autres critères comme celui de l'imaginaire lesbien, ou une histoire fantasmée de la culture lesbienne, pour asseoir un nouveau genre de savoir. La logique queer, la pratique queer de l'archive, met en avant cette déhiérarchisation en vue de réagencements critiques et rhizomatiques. Il ne s'agit alors pas seulement du rapport au savoir historique, mais aussi de l'élaboration du savoir présent. Ainsi, l'ouvrage *Transfeminismos*, avec son état d'esprit et ses contradictions, entend établir des textes théoriques sans en faire un savoir fermé. Nous trouvons ici une envie de construire un savoir ouvert et fluide, un savoir qui n'oublie pas sa fonction politique. L'impact politique des savoirs amène la question des savoirs situés.

Arrête de me couper la parole • L'importance des savoirs situés

Ce que nous venons de dire sur le savoir hégémonique et la nécessité de lui résister, par exemple par la contamination, se retrouve dans les idées de Deleuze et Guattari en ces termes :

« l'histoire n'est faite que par ceux qui s'opposent à l'histoire [...] La frontière ne passe pas entre l'histoire et la mémoire, mais entre les systèmes ponctuels "histoire-mémoire", et les agencements multilinéaires ou diagonaux, qui ne sont pas du tout de l'éternel, mais du devenir¹⁰⁷⁶ ».

Les savoirs situés, les discours sur les minorités par les minorités, ont tout à voir avec ce devenir. L'archive queer n'est pas un document mort, c'est un savoir qui nourrit un but pratique¹⁰⁷⁷. Ce devenir des archives, de l'histoire et derrière elles du savoir, est au cœur des politiques queers. Le premier chapitre de ce doctorat insistait justement sur l'importance du

¹⁰⁷⁴ Djendeur Terroristas le formule ainsi et également entre guillemets.

¹⁰⁷⁵ Paul B. Preciado, *Testo junkie*, *op. cit.*, p. 204.

¹⁰⁷⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 363.

¹⁰⁷⁷ Voir I/4/a) et b).

langage, en ce qu'il construit la réalité, et l'importance à nommer, à créer du savoir pour opposer des contre-discours aux discours normatifs en place dans la société¹⁰⁷⁸. Les savoirs situés sont ceux produits par des sujets concernés. Pour Paul B. Preciado, les savoirs situés sont à rapprocher du fonctionnement du rhizome :

« Il [le savoir situé] ne se donne pas en tant qu'opposition, ni en tant que résolution dialectique, mais en tant que connexion rhizomatique. L'objectivité située ne vient ni d'une subjectivité individuelle ni d'une identité essentielle. Elle est connexion synthétique des séries hétérogènes. Savoirs = Communautés = Pouvoirs¹⁰⁷⁹. »

Il s'agit donc bien de prendre en compte les différents types de savoirs dans une optique critique et politique, sans les hiérarchiser au profit d'un savoir hégémonique. Les connexions rhizomatiques des savoirs situés, dont parle Preciado, permettent de mieux comprendre leur importance. Le savoir situé n'est pas (ou pas seulement) l'opposition d'un savoir issu de l'expérience face à un savoir issu d'une observation extérieure et surplombante, dite neutre. C'est la valorisation d'une myriade de savoirs qui interagissent les uns avec les autres et qui sont fonction des expériences d'individus singuliers, politisés, qui agissent dans des communautés en lien les unes avec les autres. Les savoirs situés sont essentiels pour comprendre la complexité des mouvements militants, essentiels aussi pour comprendre les articulations possibles entre des centres d'intérêt paraissant éloignés. Je me souviens, par exemple, d'un débat avec le collectif Abolition 34¹⁰⁸⁰ faisant suite à la projection de *Much Loved* (2015), film réalisé et produit par Nabil Ayouch et traitant de la prostitution au Maroc. Le débat était marqué par l'absence des principales personnes concernées, aucune personne travailleuse du sexe n'était présente. Cette absence laissait la place à un discours paternaliste et infantilisant qui se résumait à : « si les prostituées sont prostituées, c'est qu'elles n'ont pas eu le choix parce que c'est violent » et « si elles revendiquent la liberté d'exercer, c'est qu'elles sont aliénées et elles se rendraient compte de cette violence en sortant de la prostitution ». Il n'était évidemment pas question de prostitution masculine. Il n'était pas non plus question des intersections entre travail du sexe/race et l'intervention d'associations occidentales, d'intervenantes blanches pour débattre d'un film marocain pose également question.

Je me souviens également de l'exposition *Au Bazar du Genre* (7 juin 2013 – 6 janvier 2014, MUCEM, Marseille), dont les œuvres de la section sur le port du voile étaient traitées sous l'angle très franco-français de son interdiction au nom de la libération de la femme. L'exposition visitée pendant l'école doctorale « Genre : documenter les résistances dans la méditerranée

¹⁰⁷⁸ Voir I/1/a).

¹⁰⁷⁹ Paul B. Preciado, « Savoirs_vampires@war », *op. cit.*, p. 153.

¹⁰⁸⁰ Collectif fondé en 2013, rassemblant les différentes associations abolitionnistes dans l'Hérault et en particulier à Montpellier. Parmi les associations rassemblées dans ce collectif figurent : le Mouvement du Nid (Bretagne, 1937 ; antenne de Montpellier 1994) et l'Amicale du Nid (Chauvigny, Bretagne, 1946 ; antenne de Montpellier 2000), le collectif Zero Macho (Paris, 2011 ; antenne de Montpellier 2013), Osez le Féminisme (Paris, 2009 ; antenne de Montpellier 2013), Citoyennes Maintenant (Montpellier, 1996), le CIDFF (1972, Paris ; antenne de Montpellier 1983). L'UNEF et la ville de Montpellier soutiennent ce collectif. Collectif Abolition 34, *Collectif Abolition 34* [page publique, 2013, consultée le 06/06/2018], Facebook, URL : <https://www.facebook.com/Collectif-Abolition-34-359548880857357/>.

contemporaine »¹⁰⁸¹ avait été très critiquée par les participantes de l'école doctorale concernées par la question du port du voile.

Je témoigne de cela pour montrer l'importance de la déhiérarchisation des savoirs au profit d'une meilleure prise en compte des savoirs situés. Avant même les savoirs situés, ce sont les personnes concernées qu'il faut prendre en compte. C'est également dans ce même but que figurent des entretiens avec les personnes actrices de la scène queer. La présence de leurs paroles et de leurs positions au regard des citations académiques participe aux connexions rhizomatiques des savoirs. Pour reprendre les termes de Paul B. Preciado :

« c'est la nuit des morts-vivants de la connaissance. Ceux qui avaient été produits jusqu'à maintenant comme objet de l'expertise médicale, psychiatrique, anthropologique ou coloniale, les subalternes, les anormaux vont réclamer progressivement la production d'un savoir local, un savoir sur eux-mêmes qui questionne le savoir hégémonique¹⁰⁸² ».

Et c'est bien à cela que servent les entretiens avec les artistes et militant·es, entretiens réalisés tout au long de ce doctorat.

Dans ce même article, Paul B. Preciado aborde un autre point relatif au savoir situé :

« le sujet du savoir situé est un vampire. Il est nécessaire de mordre ou d'être mordu pour savoir. Être témoin de sa propre mutation¹⁰⁸³ ».

Derrière la métaphore du vampire se trouve la question de la légitimité. Qui est légitime, ou non, pour parler d'une minorité? À quel privilège faisons-nous appel? La légitimité d'un sociologue, français, cisgenre et blanc de préférence, à parler des communautés de femmes noires ne sera pas la même légitimité que celle d'une femme noire immigrée en France militant dans un collectif afroféministe. Cette légitimité ne sera pas non plus la même selon que le discours se situe dans une salle de quartier ou à l'université¹⁰⁸⁴.

À Simone de Beauvoir écrivant que l'on ne naît pas femme, on le devient, il faut donc ajouter que l'on ne naît pas féministe, on le devient. La femme ne fait pas la féministe et nous pouvons dire de cela que c'est, premièrement, désessentialiser la catégorie femme pour en faire une construction sociale ; deuxièmement qu'il n'est pas nécessaire de se définir comme femme pour être féministe. Cela, Wittig l'avait déjà noté lorsqu'elle écrit que « la marque ne préexiste pas à l'oppression¹⁰⁸⁵ » afin de montrer que la séparation et l'essentialisation de la différence « homme/femme » est un effet du patriarcat qui ne lui préexiste pas. Autrement dit, sans oppression, la catégorie opprimée n'existerait pas. La politisation du sujet est une réaction à sa position opprimée. Ce que nous

¹⁰⁸¹ ATED coordonnée par la MMSH Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme d'Aix-en-Provence, Baumes-lès-Aix, 25-29 septembre 2013.

¹⁰⁸² Paul B Preciado, « Savoirs_vampires@war », *op. cit.*, p. 155.

¹⁰⁸³ *Ibid.*, p. 154.

¹⁰⁸⁴ On note, par ailleurs, que cette idée de savoir « situé » renvoie à la territorialisation des savoirs et à leurs possibles déterritorialisations.

¹⁰⁸⁵ Monique Wittig, *La Pensée straight*, *op. cit.* p. 48. Cette citation est précisément issue du chapitre intitulé « on ne naît pas femme » (*ibid.*, pp. 45-56).

pouvons conclure de ces remarques, c'est que le savoir situé nécessite une réflexion sur les jeux de pouvoir qui traversent les individus : avec quels (non) privilèges écrire, depuis quelle légitimité ? Et c'est un enjeu essentiel des groupes minoritaires. Il faut en effet réfléchir sur sa propre position pour pouvoir déconstruire une norme ou une oppression. Il faut alors également réfléchir aux normes internes du groupe. C'est ici que la production d'un savoir situé recoupe la question de la mémoire et de la micropolitique des groupes :

« Les traces d'un groupe sont multiples, l'une d'elles concerne précisément le cheminement des décisions, leur histoire, la façon dont elles ont voyagé dans le projet. Elles sont une des scissions de la vie collective, qui acte un moment de son élaboration et cherche à en orienter le devenir. Ce fait n'est pas bénin. Dès lors, s'attacher à rendre une décision claire, à la coucher sur papier et à en décrire l'usage n'est pas qu'une histoire de document, de procès-verbal que l'on va vite classer et oublier. C'est avant tout un bout de la mémoire collective¹⁰⁸⁶. »

La mémoire, l'archive, les savoirs qui en découlent apparaissent ici comme une mémoire pratique permettant au groupe de réfléchir sur lui-même, de se situer, et de savoir depuis quelle position agir. Ces lignes quelque peu théoriques de David Vercauteren trouvent des applications tout à fait pratiques, comme c'est le cas avec le fanzine *Dirty Little Freaks*, publié en 2014. Ce fanzine à numéro unique se présente comme un ensemble de textes de réflexions sur le milieu transpédégouine. Comme il y est dit :

« les auteurEs revendiquent leur subjectivité et refusent toute prétention à l'universalité. Ces textes intimement liés à nos vécus et nos identités sont le reflet de nos ressentis¹⁰⁸⁷. »

Les enjeux soulevés, qui sont très liés à des questions d'organisation interne, reflètent en fin de compte des enjeux plus globaux sur les rapports de pouvoir entre individus, sur la façon dont des normes de l'identité traversent les minorités queers. Il est ainsi question, dans ce fanzine, de la légitimité à participer ou militer dans un groupe queer et de qui est légitime pour octroyer cette légitimité¹⁰⁸⁸. Il y est également question des groupes féministes refusant les identités trans* et l'essentialisation des identités que cela signifie, ou des phénomènes de mégenrage et de refus des identités de genre à l'intérieur des groupes queers. Tous ces phénomènes sont des symptômes d'un système normatif que les groupes queers n'ont pas totalement déconstruit en interne et qui s'applique à l'ensemble de la société occidentale. La micropolitique recoupe ici les politiques queers de l'identité. Les textes de ce fanzine témoignent de comment s'élabore et se vit un savoir minoritaire, un savoir issu – et non séparé – des pratiques qui le constituent. C'est :

« produire, à propos de notre pratique, un savoir collectif¹⁰⁸⁹. »

¹⁰⁸⁶ David Vercauteren, *Micropolitiques des groupes*, op. cit., p. 43.

¹⁰⁸⁷ Collectif Dirty Little Freaks, « Dirty Little Freaks » [webzine, 01/08/2013, consulté le 20/02/2017], *Dirty Little Freaks : fanzines et brochures transpédégouines féministes* [site internet, 2013], URL : <https://dirtylittlefreakslezione.wordpress.com/>.

¹⁰⁸⁸ Ce qui se rattache donc à la violence queer, voir : II/2/b).

¹⁰⁸⁹ David Vercauteren, *Micropolitiques des groupes*, op. cit., p. 13.

Nous retrouvons bien sûr, dans cette façon de penser ensemble le savoir et la pratique, l'idée de praxis. Nous trouvons également l'imbrication de l'archive et du présent, de l'action et de l'élaboration du savoir¹⁰⁹⁰. On retrouve cela dans un autre projet du collectif MartinE qui permet de montrer comment différentes actions qui s'articulent entre elles permettent de produire du savoir. Cet exemple montre également l'articulation entre militantisme, agencement interne et savoir situés. Ce projet consiste en un livre-objet, non limité dans la forme et dans le temps, dans lequel sont rassemblées et présentées les différentes actions du collectif. Il s'agit de la constitution d'une mémoire immédiate, qui recoupe des documents venant faire archive. Avec la même logique que la *Boîte en Valise* de Duchamp, il s'agit de rassembler des photographies d'actions, reproductions de créations, notes et textes théoriques pour agencer un savoir à partir de l'expérience militante. Il s'agit donc de retranscrire la formation d'une pensée pour que celle-ci fasse à la fois œuvre et archive, qu'elle soit à la fois un outil de communication militant et une mémoire située participant à un imaginaire queer plus vaste, au même titre que les enregistrements de réunions de FièrEs ou que le site internet rassemblant les actions et intentions du collectif Djendeur Terroristas. Il s'agit, au travers des pages, de faire apparaître non plus seulement l'action, mais aussi le savoir sollicité. Par exemple, la soirée intitulée « Martine à la classe », organisée le 26 septembre 2015 et qui jouait avec l'idée de rentrée des classes, n'apparaît pas dans ce livre. En revanche, chacun des ateliers de cette soirée sont représentés, ateliers qui proposaient des contre-savoirs et savoirs DIY, ceux que l'on n'apprend pas à l'école : prévention des risques sexuels lors de pratiques non hétéronormatives, autodéfense féministe, communication non violente, fabrication d'un pisse-debout, sont ainsi des activités présentes dans le livre. À côté des images, des textes viennent expliquer en quoi cela se rapproche d'un savoir à la fois théorique et militant. Cette construction du savoir permet de mettre en lien les enjeux soulevés, les savoirs invoqués et les jeux possibles avec les différentes formes de savoir. David Vercauteren, toujours dans son analyse sur les micropolitiques des groupes, pose alors cette question qui reste ouverte :

« que va-t-il se passer lorsque les groupes potentialiseront ces savoirs, cette culture¹⁰⁹¹ » ?

b) *Punk is still alive* • Du rapport au savoir au DIY

On n'est jamais mieux servi que par soi-même • Réappropriations médiatiques et médias tactiques, un héritage punk pour les luttes féministes et queers

Les médias tactiques consistent en une réappropriation des outils de communication médiatiques, pour en proposer des formes et messages alternatifs. C'est combattre les *mass media* avec leurs propres armes. Les stratégies des médias tactiques, utilisées par exemple par Barbara

¹⁰⁹⁰ Cf. I/1/b) pour la dimension performative du savoir, des disciplines et pour la perception de la théorie en tant que pratique.

¹⁰⁹¹ David Vercauteren, *Micropolitiques des groupes*, *op. cit.*, p. 8.

Kruger¹⁰⁹², sont proches de l'Internationale situationniste, des pratiques de l'affiche féministe ou queer, ou encore de l'hactivisme. Plus généralement, les médias tactiques se basent sur la volonté de se réapproprier un outil de communication pour véhiculer un message politique, pour en faire un levier militant :

« Reprenant à leur compte cette logique de l'action médiatique, les collectifs militants misent sur la visibilité pour prendre à partie l'opinion afin que leur cause soit reconnue par les autorités¹⁰⁹³. »

C'est donc également très proche des stratégies artivistes, qui utilisent amplement les médias tactiques. L'artivisme est en effet aussi un art de la communication militante : affiches, fanzines, webzines font partie des médiums de l'artivisme, médiums de mémoire, de diffusion et de création théorique. Nous avons déjà vu les liens entre militantisme queer et artivisme¹⁰⁹⁴. On note alors que, pour les collectifs queers, avant cette idée de créer du savoir, c'est l'idée de diffusion d'un propos qui prend en importance et qui devient en soi une forme d'action. L'entretien avec le collectif QueerFarnaüM reflète cette importance des nouveaux médias pour les collectifs queers :

« (Moi) – Vous documentez à chaque fois ces actions-là ? C'est systématique ? Je me pose la question de l'archive de ces actions. Est-ce que vous les prenez en photos ? Juste pour vous, ou pour diffuser ?

– On les prend en photos et on les diffuse sur Facebook et Tumblr.

(Moi) – L'idée c'est de diffuser une info ?

– C'est de diffuser l'info, c'est qu'ils voient sur internet aussi que l'espace n'est pas à eux, qu'on se fasse connaître et inviter d'autres gens à nous rejoindre ou à faire pareil. Diffuser cette énergie-là.

– C'est une question de communication, de diffusion et de se faire connaître¹⁰⁹⁵. »

On voit ici que la question de l'archive croise celle de la communication, ce qui poursuit notre propos sur l'archive queer en tant que document évolutif et vivant¹⁰⁹⁶. Ces propos de QueerFarnaüM font alors également écho à *Militer aujourd'hui*, qui souligne que :

« la question du débouché politique est d'ailleurs de moins en moins bien reçue par de nombreux militants qui pensent leur action comme se suffisant à elle-même¹⁰⁹⁷. »

¹⁰⁹² Cf. I/3/a).

¹⁰⁹³ Jacques Ion *et al.*, *Militer aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 32.

¹⁰⁹⁴ Cf. II/3/b).

¹⁰⁹⁵ Entretien réalisé avec le collectif QueerFarnaüM, à Nantes, le 16 octobre 2014. Volume II, annexe IX.

¹⁰⁹⁶ Voir I/4/a) et I/4/b). Notamment, cette idée d'un document qui est à la fois archive et support de communication rappelle *l'Archivo-T* de Diego Genderhacker, déjà explicité.

¹⁰⁹⁷ Jacques Ion *et al.*, *Militer aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 128.

C'est-à-dire, dans le cas de QueerFarnaüM pour poursuivre avec cet exemple, qu'une action est menée non plus tant en opposition à un monde politique que l'on veut voir changer, mais pour elle-même. S'il ne s'agit plus de toucher la sphère politique, il s'agit alors de communiquer et d'utiliser les médias pour véhiculer le message de l'action. Au-delà des QueerFarnaüM, de nombreux groupes relèvent de cette logique, documentant un site web (Djendeur Terroristas), alimentant une page Facebook (collectif MartinE) ou une chaîne Vimeo (Quimera Rosa). C'est ici, de nouveau, la logique d'un virus envahissant l'espace. L'espace médiatique, dont fait partie internet, apparaît comme un nouvel espace public, un espace à reprendre, espace de visibilité des identités et de pratiques subversives. Cette perception de l'espace médiatique en tant qu'espace public dans lequel développer un agir politique se retrouve chez Olivier Blondeau, qui parle quant à lui d'un devenir média de l'activisme :

« Fond, forme, dispositifs et acteurs du médiactivisme ne sont pas des instances séparées, mais doivent être pensés globalement, dans leur articulation comme des machines hybrides et complexes qui convergent dans leur réflexion et leur pratique pour définir un espace stratégique d'action politique¹⁰⁹⁸. »

Ces réappropriations de l'espace médiatique font alors également écho à l'ère postmédia¹⁰⁹⁹ dont parle Félix Guattari. L'idée de se réapproprier des outils, d'élaborer son propre discours, son propre régime de représentation et ses propres pratiques en résistance à un régime normatif oppressif a également beaucoup à voir avec le punk. Brian Holmes, mais aussi Fabien Hein et Teal Triggs qui travaillent sur l'univers punk, ainsi que les auteures d'*Artivisme*, soulignent les liens entre médias tactiques et mouvement punk, avec cette idée d'appropriation à des fins politiques :

« Dans la lignée des fanzines, des flyers édités à la photocopieuse ou des pochoirs publicitaires des punks, il s'agit alors d'inventer ses propres *médias* – le terme étant ici compris dans son sens le plus large de moyen de diffusion¹¹⁰⁰. »

Nous gardons toujours en mémoire que ces moyens de diffusion nourrissent un but militant, il s'agit de véhiculer un message. Comme nous venons de le voir, les supports de la communication participent d'un régime de l'archive, de l'élaboration d'un savoir minoritaire. La production d'archives militantes est un geste qui peut être considéré comme Punk :

« L'effet punk consiste en une invitation (voire une injonction) à ne plus attendre le savoir mais à le prendre¹¹⁰¹. »

¹⁰⁹⁸ Olivier Blondeau, *Devenir média, l'activisme sur internet entre défection et expérimentation*, Éditions Amsterdam, Paris, 2007, p. 258.

¹⁰⁹⁹ Cf. Félix Guattari, « Du postmoderne au postmédia », *op. cit.*, pp. 128-133. Article déjà cité en I/3/a) pour les liens entre l'utilisation des nouveaux médias par les artistes féministes et les médias tactiques.

¹¹⁰⁰ Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme*, *op. cit.*, p. 134.

¹¹⁰¹ Fabien Hein, « Le DIY comme dynamique contre-culturelle ? L'exemple de la scène punk rock », *Volume !*, 2012, p. 107.

Prendre et diffuser le savoir, un savoir alternatif, est aujourd'hui grandement facilité par internet. Certains projets en ligne, certains sites, mettent en application cette invitation punk. Il faut entre autres retenir les revues en ligne espagnoles *Pikara* et *Hysteria!* Ce sont deux médiums de diffusion de savoirs alternatifs ou subversifs, des savoirs relatifs aux identités queers, féministes, aux corps et aux sexualités, mais aussi à l'environnement, aux interactions entre genre, race et classe ou encore à l'art. Sur le site de *Pikara*, on peut lire que :

« *Pikara Magazine* propose un journalisme de qualité, avec une perspective de genre, centré sur des personnes et histoires qui apparaissent rarement dans les médias. Nous traitons tous les thèmes sociaux et culturels qui t'intéressent avec une approche différente : incisive, inclusive, engagée, transgressive et jouissive¹¹⁰² ».

Pour la revue *Hysteria!*, dont le titre est déjà un retournement de l'insulte, il s'agit de développer une culture féministe radicale très centrée sur les corps et les sexualités, mais également sur la gynécologie. Ces deux sites adoptent un format de revue. Il s'agit de venir se frotter à un savoir dominant et de lui opposer des contre-savoirs. La forme de ces revues est ouverte et participative, ce qui amène à repenser les systèmes de légitimation du savoir. La forme collaborative remet en question l'élitisme du savoir de certaines revues. Il s'agit bien là de médias tactiques. Ces deux exemples ne sont pas isolés et d'autres sites participent à ce maillage qui touche à des thématiques variées. Par exemple, le site *Performancelogía*, également hispanophone, se définit comme :

« une archive virtuelle de documentation sur l'art de la performance¹¹⁰³ ».

Cette archive prend largement en compte les enjeux militants des performances féministes. Les questions de genre y sont également analysées dans certains articles, sans que le site se limite à cet angle d'analyse pour la performance. On note également que, puisque le site est constamment enrichi, il s'agit autant d'une archive que de l'élaboration d'un savoir. Internet apparaît alors comme étant simultanément un outil d'archivage et de diffusion. De la volonté de changer le rapport au savoir découle un savoir situé qui s'auto-légitime, selon une logique proche du punk. Il faut souligner que ces revues en lignes, porteuses d'un savoir alternatif, sont extrêmement liées aux fanzines. Les fanzines, eux aussi, se retrouvent à la croisée des médias tactiques et de l'appropriationnisme punk.

¹¹⁰² *Pikara Magazine propone un periodismo de calidad, con perspectiva de género, protagonizado por personas e historias que rara vez aparecen en los medios. Tratamos todos los temas sociales y culturales que te interesan con un enfoque distinto: incisivo, inclusivo, comprometido, transgresor y disfrutón.* June Fernandez & Andrea Mormoittio (dir.), « *Por qué pikara* » [page internet, 2010, consultée le 21/02/2017], *Pikara Magazine* [revue en ligne, 2010], URL : <http://www.pikaramagazine.com/por-que-pikara-2/>.

¹¹⁰³ *Un Archivo Virtual de Documentación sobre Arte de Performance.* Collectif, *Performancelogía* [site internet], 2006 [consulté le 21/02/2017], URL : <http://performancelogia.blogspot.fr/>.

Do-your-media • Fanzines et webzines, des supports de diffusion et symboles visuels du savoir alternatif

Le fanzine est un médium particulièrement approprié à la diffusion de savoirs alternatifs, il participe d'une certaine subversion médiatique.

Teal Triggs, dans son ouvrage *Fanzines. La révolution du DIY*, retrace l'histoire de ce médium jusqu'à ses évolutions les plus récentes : le fanzine apparaît en 1940, dans le milieu des clubs de science-fiction. Durant la décennie 1960, le fanzine connaît son âge d'or avec le rock. Le punk, dans la décennie 1970, utilisera lui aussi énormément ce médium. Les fanzines répondent aux enjeux des médias tactiques et sont un support de savoirs alternatifs. Ils sont :

« une forme innovante de communication. Les fanzines consignent une histoire sociale dans des contextes politique, économique et culturel particuliers¹¹⁰⁴ ».

Au-delà de leur capacité à être un support médiatique militant, ils participent amplement à la construction des identités, allant à l'encontre des normes hégémoniques. Ce que Teal Triggs dit des punks est valable pour les féministes et les queers :

« ils définissent et “fabriquent” leur propre identité et l'exposent au grand jour à travers leur écriture et des illustrations maisons¹¹⁰⁵ ».

Le *girl power* donne, suite au punk, un nouveau souffle à la production de fanzines, toujours selon une philosophie DIY :

« Ces fanzines ont encouragé une nouvelle génération de féministes qui continue à questionner les notions d'identité sexuelle et de sexualité, leurs représentations, l'homosexualité, le pluriculturalisme et l'égalité avec les hommes¹¹⁰⁶. »

Nous retrouvons ici l'importance à construire des savoirs alternatifs qui cherchent à porter un discours militant. Au-delà d'une identité punk, féministe ou autre, les fanzines se définissent par leur volonté d'affirmer un discours politique :

« Après les grandes années du punk, les années 1990 ont été une période prolifique pour les fanzines politiques¹¹⁰⁷. »

Il faut alors penser, par exemple, au mouvement des Riot Grrrl qui fait office de maillon entre le punk, le féminisme et le DIY.

Pour faire suite à cette rapide chronologie et pour finir de recontextualiser et définir rapidement les fanzines, nous pouvons dire que :

« les fanzines peuvent être évoqués comme des espaces de résistance culturelle¹¹⁰⁸ ».

¹¹⁰⁴ Teal Triggs, *Fanzines. La révolution du DIY*, Paris, Pyramyd, 2010, p. 9

¹¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 9.

¹¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 131.

¹¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 131

¹¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 49.

Nous retrouvons ici la métaphore de l'espace, du lieu de résistance dans lequel développer d'autres formes de savoirs. Le fanzine est une publication à faible tirage, indépendante et alternative. Non commercial, il est un média qui favorise l'expression libre de chacun·e. Plus qu'un état d'esprit DIY :

« les fanzines peuvent être définis comme des publications amateurs, non officielles et non commerciales qui ont une conscience politique et peuvent constituer un réseau de communication important pour des cultures alternatives. Ils peuvent être photocopiés ou imprimés, paraître numériquement sous la forme d'e-zines ou être téléchargeables sur internet¹¹⁰⁹ ».

Les années 2000 marquent le tournant de l'utilisation d'internet dans la production et diffusion de fanzines. Dès lors qu'ils sont essentiellement destinés à internet, ils sont qualifiés de webzines (plus que de e-zines comme dans la citation précédente) :

« Cette fois, tous les médiums disponibles à l'appropriation pouvaient être branchés sur une machine à diffusion mondiale : internet¹¹¹⁰. »

Il s'agit, là encore, d'une utilisation des nouveaux médias par les féministes et les queers. L'informatique et la mise en page PAO sont utilisées par les militant·es queers dès les années 1980, toujours selon l'idée de se réapproprier un médium de communication technologique. Tous les moyens sont bons, dès lors que le fanzine est porteur d'un contre-discours. Tous les moyens, mais peut-être pas toutes les formes. Teal Triggs souligne également que :

« nous pouvons également suggérer que le fanzine est une forme de communication en évolution constante. Ce qu'il tente de communiquer, que ce soit personnel ou politique, est déterminé autant par la présentation de son propos que par son propos lui-même. Une politique de résistance est véhiculée visuellement par son langage graphique, qui est devenu une composante du développement d'un discours sous-culturel¹¹¹¹ ».

Le fanzine ramène donc à la question de l'esthétique¹¹¹². Les images queers partagent souvent avec les fanzines cette esthétique « fait maison », composée de collages abrupts d'images bon marché. Le procédé de fabrication DIY est laissé apparent et est revendiqué. Rappelons que derrière ces questions esthétiques, il s'agit bien de mettre en accord la forme et le fond. Diego Genderhacker relève bien ces liens entre esthétiques punk et queer :

« vont être queer les images des années 70, des groupes queers qui ont une esthétique punk, ou cuir, il y a des chaînes, de la nudité, parfois des poils, des autophotographies, le queer est un fanzine, une sorte de retour au DIY, le queer peut avoir une image technologique, cybernétique, un peu un bestiaire de plastique, de poupées cassées¹¹¹³ ».

¹¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹¹¹⁰ Brian Holmes, « La géopolitique du do-it-yourself, ou la carte du monde à l'envers », *Multitudes*, 2007, p. 34.

¹¹¹¹ Teal Triggs, *Fanzines. La révolution du DIY*, *op. cit.*, p. 12.

¹¹¹² Cf. I/3/c) pour la question des liens entre forme et fond, entre esthétique et militantisme.

¹¹¹³ Entretien réalisé avec Diego Genderhacker, Barcelone, 13 janvier 2016. Volume II, annexe V.

L'imaginaire que décrit ici Diego Genderhacker s'applique en effet parfaitement à de nombreuses productions, dont les fanzines queers. On peut confirmer ces propos en prenant l'exemple aujourd'hui connu du collectif LSD¹¹¹⁴ et de son fanzine. Intitulé *Non Grata*, il relaye une imagerie, une littérature et des écrits théoriques orientés autour de la sexualité et de l'identité lesbienne, féministe et queer. Le titre évoque la réappropriation de l'insulte et fait une fierté de l'indésirabilité de l'identité lesbienne et queer. Le fanzine dédiait des articles au cinéma, à la musique, à la photographie, à l'illustration, à la typographie, aux traductions de textes théoriques. Des artistes et théoricien·nes aujourd'hui très référencé·es de la scène queer espagnole y participèrent : les artistes Itziar Okariz, Azucena Vieites et Fefa Vila, par exemple, ainsi que Paul B. Preciado. Certaines images eurent un fort impact sur les milieux queers et féministes, particulièrement *Es-cultura lesbiana*¹¹¹⁵. Cette photographie fait partie d'un projet éponyme mené et publié par LSD en 1995, une série exposée dans des bars de Madrid. Il s'agissait pour ces activistes de :

« réfléchir sur la nécessité de la visibilité du corps lesbien dans toute sa dimension politique et la diversité de son existence. La revue autant que les expositions photographiques eurent comme canaux de diffusion les débats tenus dans les centres féministes, institutions universitaires, lieux nocturnes ou expositions majeures comme *Transgénico@s*¹¹¹⁶ ».

La série de photographies *Es-cultura lesbiana* représente un ou deux corps, nus, sur des photographies en noir et blanc. Les protagonistes portent pour seul habit des bottes coquées de type Doc Martens. Le décor est constitué d'un simple drap blanc. Sur une des photographies, la plus connue, une femme est accroupie, les jambes grandes ouvertes sur son sexe. Le long des cuisses, à la peinture noire, on retrouve l'inscription « es-cultura lesbiana ». Sur une autre photographie, on peut voir des corps enlacés. Les vulves et les seins sont en apparence. Sur une troisième image, on voit une main en train de peindre l'inscription sur la cuisse. L'absence de véritable décor, la cadrage appuyé sur les sexes, les angles de vues brutaux, le fétichisme lié à ce type de chaussures masculines sont des références manifestes au punk. Ces photographies s'accompagnent d'un article sur la nécessité d'un imaginaire lesbien militant, qui répond alors à la nécessité de se rendre visible autrement que par les médias dominants normatifs. Cette série photographique, également publiée dans le *Non Grata* n° 1¹¹¹⁷, reflète ce lien entre langage graphique et théorique que l'on retrouve dans les fanzines. Ces images sont une :

« traduction graphique du jargon politique¹¹¹⁸ ».

¹¹¹⁴ À l'époque du groupe LSD lui-même se revendique de l'identité lesbienne, plus que queer. Aujourd'hui, et rétrospectivement à la diffusion du terme queer, LSD est considéré comme un collectif queer. Fefa Vila, une des fondatrices de LSD, témoigne dans des documentaires où LSD est présenté comme un collectif queer, comme celui d'Andrés Senra, *20 retratos de activistas queer de la Radical gai, LSD y RQTR en el Madrid de los noventa*, *op. cit.*

¹¹¹⁵ LSD, *Es-cultura lesbiana*, 1994. Volume II, figure 103.

¹¹¹⁶ *Reflexionar sobre la visibilidad del cuerpo lesbiano en toda su dimensión política y de la diversidad de su existencia, así como de la construcción de una iconografía que simbolice su realidad. Tanto la revista como las muestras fotográficas tuvieron como canales de difusión charlas en centros feministas, instituciones universitarias, locales nocturnos o relevantes exposiciones como la ya mencionada Transgénico@s*. Elna Norandi, « *Amor y deseo entre mujeres: representaciones plásticas en el arte contemporáneo* » in Lucas Platero (dir.), *Lesbianas, discursos y representaciones*, *op. cit.*, p. 295.

¹¹¹⁷ Javier Sáez (dir.), « *LSD editorial Non Grata 1* » [page internet, 2006, consultée le 11/07/2017], *Hartza* [revue en ligne, 2006], URL : <http://www.hartza.com/lsd/ng1.html>.

¹¹¹⁸ Teal Triggs, *Fanzines. La révolution du DIY*, *op. cit.*, p. 46.

Les fanzines réemploient une esthétique punk finalement très codifiée, pour faire comprendre par la forme que le message véhiculé diffère des discours normatifs. Cependant et notamment avec l'essor des nouvelles technologies, on trouve des fanzines à l'esthétique très différente du punk. En effet, si l'on regarde du côté des webzines, l'esthétique devient beaucoup plus léchée. Il semblerait que ce soit une question d'époque plus que de support, car Teal Triggs souligne que :

« l'attitude et le graphisme punk n'ont pas disparu à la fin des années 1970. L'un des premiers zines punk queercore, *Outpunk* (1992 – 1997), a été conçu sur Mac à l'aide des logiciels Quark XPress, Photoshop et Word¹¹¹⁹ ».

Ainsi, à ses débuts, le passage à l'informatique n'a pas entraîné de modifications esthétiques. C'est parce que l'âge d'or du punk est derrière lui que son esthétique a fini par passer, mais ce n'est pas lié au moyen de fabrication.

La citation précédente permet de revenir sur le queercore. Ce terme désigne la branche queer du punk, constituée de queers qui se reconnaissent dans ce mouvement, tout en étant à la fois en rupture avec la normativité du mouvement LGBT et en rupture avec l'image du punk mâle blanc. Le fanzine dont il est question, *Outpunk*, est celui du label musical éponyme. Pour son fanzine, *Outpunk* reprend alors par exemple les codes des pratiques queers BDSM et du punk¹¹²⁰. Sur la couverture du n° 1, deux hommes apparaissent menottés l'un à l'autre. Avec leur style punk, ils sont en rupture avec l'image de l'homosexualité pop et pailletée. Comme pour d'autres couvertures, il s'agit de visibiliser des identités queers et punk. La mise en page du magazine est également désordonnée, très éclatée, par exemple le n° 6 présente différents sens de lecture et un morcellement des articles en triangle¹¹²¹, avec une typographie rappelant les machines à écrire. On retrouve donc, pour ce fanzine, l'esthétique chaotique et bricolée caractéristique du DIY et du graphisme queer. On peut parler d' :

« un langage graphique symbole de résistance¹¹²² ».

Pourtant, comme nous le relevions au paragraphe précédent, si l'esthétique punk ne disparaît pas avec les années 1970 et si l'arrivée de l'informatique ne dissout pas non plus l'esthétique DIY, on constate tout de même un tournant des années 2000 au profit d'une esthétique du webzine plus léchée.

L'esthétique DIY continue d'exister. Mais le graphisme du militantisme queer semble de plus en plus délaisser l'esthétique punk au profit d'autres mises en pages, d'esthétiques plus propres. Le webzine madrilène *Una Buena Barba*¹¹²³ présente une esthétique de bande dessinée très colorée,

¹¹¹⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹¹²⁰ Matt Wobensmith (ed.), *Out Punk*, couverture du n° 1, 1992. Volume II, figure 104.

¹¹²¹ Matt Wobensmith (ed.), *Out Punk*, couverture du n° 6, 1996. Volume II, figure 105.

¹¹²² Teal Triggs, *Fanzines. La révolution du DIY*, *op. cit.*, p. 46.

¹¹²³ Collectif Buena Barba, *Una Buena Barba* [revue en ligne], 2010 [consultée le 22 juin 2016], URL : <http://www.unabuenabarba.com/index.html>.

proche d'une sorte d'esthétique pop grinçante. De même *Parole de queer*, autre webzine espagnol, s'intéresse depuis 2003 aux cultures queers et aux nouvelles technologies. *Parole de queer* est bien relayé sur Facebook. On retrouve l'ensemble des articles et anciens numéros sur leur blog¹¹²⁴. L'esthétique de ce webzine, plutôt que l'esthétique chaotique punk, reprend des éléments faisant référence aux nouvelles technologies. La figure du cyborg y est récurrente. Si l'esthétique du webzine revisite celle du fanzine, le fond reste le même :

« On n'est pas loin de l'état d'esprit des premiers fanzines. Le support numérique est immédiat, bon marché, accessible au plus grand nombre¹¹²⁵. »

Fanzine ou webzine, un point reste non élucidé : celui de leur conservation. Comme le souligne Teal Triggs en parlant des fanzines :

« ils sont conçus pour être éphémères¹¹²⁶. »

Que ce soit sur internet ou sur papier, les entreprises d'archivage de ces productions sont très difficiles, notamment en raison de la très faible diffusion des numéros. Malgré cette difficulté, il existe aujourd'hui des archives de fanzines et webzines queers, qui sont une richesse pour l'histoire du féminisme et du militantisme queer. Ainsi le site QZAP¹¹²⁷ présente une collection numérique et surtout numérisée de fanzines queers. Des articles thématiques accompagnent certaines numérisations. Le projet est précisément présenté comme une archive numérisée de ces publications à faible tirage, afin de diffuser au plus grand nombre (historien·nes, étudiant·es, punk, queers) cette culture. L'initiative anglophone QZAP possède une version française bien que moins complète, le site *Hé! Ho! Zines!*¹¹²⁸, qui rassemble des affiches, flyers et fanzines de meufs, gouines, trans*, pédés. La numérisation des documents et leur sauvegarde numérique semblent être les meilleurs moyens de conservation pour ces documents, qui disparaissent très vite soit en raison de la qualité périssable du matériau, soit en raison du flux de données sur internet. Ces documents, bien qu'éphémères sont capitaux pour les cultures queers et nous avons déjà vu que certains fanzines comme *Non Grata*¹¹²⁹ ont fait leur entrée au musée. Dans le

¹¹²⁴ Collectif Parole de Queer, *Parole de queer* [blog internet], 2011 [consulté le 21/02/2017], URL : <http://paroledequeer.blogspot.fr/>.

¹¹²⁵ Teal Triggs, *Fanzines. La révolution du DIY*, op. cit., p. 170.

¹¹²⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹¹²⁷ QZAP, *Queer Zine Archive Project* [site internet], 2003 [consulté le 22/06/2016], URL : <http://www.qzap.org/>. On peut également, notamment pour les informations concernant *Outpunk*, citer les sites *Zine Wiki* sur le modèle du logiciel et plateforme Wiki [Anonyme, *Zine Wiki* (site internet), Media Wiki default page creator, 2006 (consulté le 11/07/2017), URL : http://zinewiki.com/Main_Page] et *Queer Music Heritage* [J.D. Doyle, *Queer Music Heritage* (site internet), 2001 (consulté le 11/07/2017), URL : <http://queermusicheritage.com/>].

¹¹²⁸ Anonyme, *Hé! Ho! Zines!* [site internet], 2003 [consulté le 21/02/2017], URL : <https://hehozines.wordpress.com>.

¹¹²⁹ Voir I/4/a). Voir aussi le site web du Musée Reina Sofía, à propos de la collection de fanzines du musée : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, « *Comics y fanzines* » [page internet, 2013, consultée le 21/02/2017], *Museo Reina Sofía* [site internet, 2004], URL : <http://www.museoreinasofia.es/biblioteca-centro-documentacion/coleccion-biblioteca-comics-fanzines>.

panorama des entreprises d'archivage des fanzines, il faut également noter le site *Infokiosques*¹¹³⁰, qui propose de nombreux textes, brochures et fanzines en téléchargement. Le site possède un classement thématique, on y trouve les entrées « féminisme/question de genre » et « transpédégouines-queer », preuve de l'importance de cette thématique au sein de la production de fanzines et de la littérature militante. On trouve également une entrée « sexualités » sur le site de la Fanzinothèque de Poitiers¹¹³¹, une catégorie quelque peu fourre-tout qui rassemble tout ce qui a trait aux cultures sexuelles et aux genres. La Fanzinothèque, contrairement à d'autres archives digitales, possède un lieu (à Poitiers donc) et conserve physiquement les documents, qui sont consultables autrement que sur internet.

Enfin et surtout, internet soulève la question des réseaux. Les connexions entre les personnes, les sites web et les publications sont nombreuses. Le réseau de connexions qui se tisse est essentiel pour élaborer un savoir queer.

c) On va se faire une toile ? • Les réseaux de partage des connaissances queers

Échos hypertextes • L'autoréférencement des savoirs queers et le réseau militant

« Réseauter » est entré dans le dictionnaire et désigne le fait de se construire un réseau. Il y a le réseau internet et les réseaux militants. On parle aussi du tissu militant. Comme on parlerait des tissus de la peau, un ensemble de cellules solidaires entre elles, comme un réseau qui prendrait corps. Les réseaux sont omniprésents et il y en a de toutes sortes : réseau social, réseau amical, réseau militant, réseau professionnel. Internet a considérablement augmenté la capacité des réseaux. Cette notion est liée à celle de solidarité, voire de famille choisie. Là où les grandes organisations de types institutionnelles et syndicales s'effondrent, le réseau prend le dessus. C'est l'idée d'une solidarité féministe ou queer. C'est également du réseau qu'émergent de nouvelles pensées, de nouvelles cultures, des savoirs qui s'articulent entre eux. Attacher de l'importance à visibiliser le réseau, c'est se servir de relations existantes comme source d'*empowerment* et de création de savoirs. Visibiliser le réseau, cela nécessite souvent un exercice généalogique, qui ne se soustrait pas à la méthodologie queer¹¹³².

Commençons par internet. C'est donc un outil à la fois de visibilisation et de création du réseau, ce qui est également constaté par les auteurs de *Militer aujourd'hui* :

« On peut en fait distinguer au moins deux usages des réseaux télématiques. Dans le premier cas, internet ne vient que faciliter les intercommunications. [...] Dans le second cas, c'est

¹¹³⁰ Infokiosque du Chat Noir à Bienne, *Info kiosques* [site internet], 2003 [consulté le 21/02/2017], URL : <https://www.infokiosques.net>.

¹¹³¹ Association La Fanzinothèque, *La fanzinothèque de Poitiers* [site internet], 2007 [consulté le 21/02/2017], URL : <http://www.fanzino.org/>.

¹¹³² Il faut alors également se souvenir de ce que nous disions en II/1/c) sur les cartographies et les réseaux : « Aussi la cartographie contestataire a-t-elle souvent pour objet la mise en visibilité de réseaux ». Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme*, *op. cit.* p. 138. Voir aussi I/4/b) pour la méthodologie queer d'Halberstam.

l'internet qui en quelque sorte crée le réseau dont l'existence vaut principalement par les connexions qui se réalisent¹¹³³. »

Pour le premier cas, il s'agit tout simplement d'utiliser internet comme un outil de diffusion et de communication. C'est une page Facebook, des mails, qui permettent par des échanges d'informations de se retrouver au cœur d'un réseau et ses savoirs. Les collectifs, nous l'avons vu¹¹³⁴, utilisent largement ces médias. Pour le cas où internet crée du réseau, il faut penser à toutes les connexions, de liens hypertextes en liens hypertextes, qui s'agencent et s'autoréférencent, performant ainsi un savoir commun. Là où dire, c'est faire, l'hypertexte fait réseau. Dans tous les cas :

« il est clair que le fonctionnement d'internet se calque parfaitement sur le fonctionnement contemporain de nombreux réseaux militants autorisant toutes sortes de maillages¹¹³⁵. »

Pour ce qui est des pratiques et savoirs queers, il semblerait que ce maillage corresponde donc à une toile d'autoréférencements. Ces autoréférencements sont souvent dus au fait que les personnes se connaissent entre elles. C'est ainsi que se connectent les scènes franco-espagnoles : la relation entre Virginie Despentes et Paul B. Preciado, par exemple, aura fait connaître l'une et l'autre. Cette relation se retrouve dans les pages de *Testo Yonqui*, un écrit à la fois biographique et théorique publié en français et en espagnol, ce qui est une autre forme de connexion. Les Quimera Rosa, qui se produisent aussi bien en France qu'en Espagne, sont un autre point de jonction entre ces deux territoires déjà géographiquement proches. Au festival Explicit, on retrouvait à la fois Quimera Rosa et des courts-métrages de Post-Op, comme autant d'autres connexions. Celles-ci restent mal exploitées, on ne trouve notamment pas ou très peu de traduction des textes d'une langue à l'autre. C'est bien là où internet mériterait d'être mieux utilisé afin de faire apparaître ces connexions.

La scène espagnole possède un réseau beaucoup plus solide que celui de la scène française. Comme nous l'avons dit¹¹³⁶, le *Maratón posporno* organisé par Paul B. Preciado a été très important pour établir les premières connexions, ce que formulent les artistes et militant·es. Pour Diego Genderhacker :

« En fin de compte, le queer a été compris comme une théorie qui surtout ici à Barcelone tient beaucoup à l'entourage de Paul B. Preciado qui a fait un tas d'activités au MACBA¹¹³⁷. »

Et pour Beatriz Higón du collectif O.R.G.I.A :

« Oui, ce fut très important la rencontre qu'organisa Paul B. Preciado au MACBA, pour moi ce fut ça le moment de rencontre le plus important¹¹³⁸. »

¹¹³³ Jacques Ion *et al.*, *Militer aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 56.

¹¹³⁴ Cf. II/3/c) pour l'utilisation des nouvelles technologies comme outil de travail militant.

¹¹³⁵ *Ibid.*, p. 56.

¹¹³⁶ Cf. I/4/a et II/4/a.

¹¹³⁷ Entretien réalisé avec Diego Genderhacker, Barcelone, 13 janvier 2016. Volume II, annexe V.

¹¹³⁸ Entretien réalisé avec Beatriz Higón du collectif O.R.G.I.A, Valence, 17 janvier 2016. Volume II, annexe VIII.

On peut également citer Quimera Rosa :

« – La scène post-porn a beaucoup à voir avec ce qu'il y avait à Barcelone, on se connaît de là. Ça a aussi beaucoup à voir avec la vie nocturne, les bars...

– Avec des rencontres aussi, il y a plusieurs niveaux du réseau. Ce ne fut pas seulement le milieu universitaire ou de la nuit, ça entrecroise plusieurs lieux. Il y a eu une rencontre au MACBA organisée par Paul B. Preciado qui justement généra aussi tous types d'articulations entre ces mêmes personnes. Tout ça alimentait le réseau¹¹³⁹. »

La notion de réseau est donc très claire pour la scène espagnole et ses acteur·ices en consolident les connexions. Ce sont des liens qu'on retrouve aussi dans les dédicaces des livres ou les prologues. Par exemple, la préface de *Devenir Perra* d'Itziar Ziga est signée par Virginie Despentes et Paul B. Preciado. Dans ce même ouvrage, c'est le collectif Post-Op qui est cité¹¹⁴⁰. Elena Urko, qui fait partie du collectif Post-Op, est une des deux coordinatrices de l'ouvrage *Transfeminismos*, dans lequel on retrouve plusieurs personnes faisant partie de la même scène et se connaissent entre elles : on y retrouve un texte du collectif O.R.G.I.A, un autre du collectif Post-Op, mais aussi de Quimera Rosa, la *T-imeline* issue de l'*Archivo-T* de Diego Genderhacker, un texte de Klau Kinki qui vit dans la colonie de Ca la Fou et qui développe le projet Anarcha Glandula de gynécologie alternative et de décolonisation du corps féminin¹¹⁴¹. Dans *Transfeminismos* figure également Lucía Egaña Rojas, auteure du documentaire *Mi sexualidad es una creación artística* où apparaît Diana Torres. Les liens de ce réseau continuent. Ainsi on constate que Lucía Egaña Rojas organise la Muestra Marrana, dont est issue l'anthologie de nouvelles érotiques post-porn *Relatos Marranos*. Celui-ci est publié la même année que *Transfeminismos* et on y retrouve les mêmes auteur·es : Quimera Rosa, Lucía Egaña Rojas, Post-Op, Diana Torres. Ce système où les activistes se réfèrent entre elle·ux est grandement facilité par internet, ce dont les militant·es sont conscient·es :

« – Les réseaux, le cyberspace et les stratégies de communication et diffusion virtuelle ont eu une importance clef dans le développement du mouvement transféministe en Espagne, non ?

– Oui. On peut dire qu'à travers les blogs, groupes de N-1, fanzines en ligne, comptes Twitter et liste de distribution, le mouvement a transcendé les frontières corporelles, géopolitiques et verbales¹¹⁴². »

¹¹³⁹ Entretien réalisé avec Quimera Rosa, Nantes, 15 octobre 2014. Volume II, annexe IV.

¹¹⁴⁰ Itziar Ziga, *Devenir perra*, *op. cit.*, p. 62.

¹¹⁴¹ Cf. I/2/a sur le projet Anarcha Glandula.

¹¹⁴² – *Las redes, el ciberespacio y las estrategias de comunicación y difusión virtual han tenido una importancia clave en el desarrollo del movimiento transfeminista en el estado español, no?*

– *Vale. Podemos contar que a través de blogs, grupos de n-1, fanzines on line, cuentas de Twitter y listas de distribución, el movimiento ha trascendido las fronteras corporales, geopolíticas y verbales.* Ana Burgos et Yendéh R. Martínez, in Miriam Solá et Elena Urko, *Transfeminismos: epístemas, fricciones y flujos*, *op. cit.* p. 291.

Le documentaire *Mi sexualidad es una creación artística* se retrouve alors référencé sur le blog d'Itziar Ziga¹¹⁴³ et sur celui de Diana Torres Pornoterrorista¹¹⁴⁴. De même, le blog d'Itziar Ziga est référencé dans *Transfeminismos*¹¹⁴⁵. Ce que nous voyons là, c'est l'importance du réseau dans la création d'un savoir commun et la légitimation par les pairs, en l'occurrence par le monde militant. Les blogs, dans leur facilité à référencer d'autres blogs, fonctionnent véritablement en toile. En s'autoréférençant, les militantes tissent un réseau de connexions qui donnent à leur savoir une généalogie, une logique et une légitimité. Ainsi, on peut lire à propos du réseau et des connexions formées par les blogs :

« – Il y en a des tonnes. Mais si tu vas sur n'importe laquelle de ces pages, tu retrouveras la plupart de ces activistes dans la liste d'intérêts.

– Quelle endogamie !¹¹⁴⁶ ».

Mais cette endogamie est nécessaire à la consolidation et à la légitimation de ce savoir, qui reste un espace de résistance au savoir institutionnel et trouve ainsi ses propres agencements. Il s'agit bien de :

« nous organiser avec des documents de création collective, partager des infos avec des liens et des pièces jointes. Au final, de contribuer à une autre façon de faire de la politique dans des espaces 2.0, qui survient précisément avec l'éclosion d'internet et des réseaux sociaux¹¹⁴⁷ ».

L'image de la toile pour qualifier les connexions possibles entre les personnes est donc adéquate. Nous en revenons à l'appropriation des médias à des fins subversives. Nous sommes également très proches de la notion de postmédia de Félix Guattari :

« le théoricien français Félix Guattari a employé le terme “post-médias” pour décrire un système potentiel dans lequel les médias de masse sont relégués au second plan par une multiplicité de petits médias numériques hétérogènes, un réseau, ou rhizome, de pratiques qui encourageraient l'émergence de subjectivités individuelles et de subjectivités de groupes différenciés et moins homogènes¹¹⁴⁸ ».

Le réseau relève donc à la fois de la création et de la diffusion d'un savoir, du cyberféminisme, du DIY et des nouvelles formes de militantisme dont l'appropriation des médias. Internet

¹¹⁴³ Itziar Ziga, *¡Hasta la limusina siempre!* [blog internet], 2008 [consulté le 20/02/2017], URL : <http://hastalalimusinasiempre.blogspot.fr>.

¹¹⁴⁴ Diana J. Torres, *Pornoterrorismo* [site internet], 2008 [consulté le 14/02/2017], URL : <https://pornoterrorismo.com/>.

¹¹⁴⁵ Cf. Ana Burgos et Yendéh R. Martinez, in Miriam Solá et Elena Urko, *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos*, op. cit. p. 301.

¹¹⁴⁶ *Son un montón. Pero si te vas a cualquiera de esas páginas, a muchos de esos activistas los encontrarás en los listados de enlaces. ¡Que endogamia !* Ibid., p. 300.

¹¹⁴⁷ *Organizarnos con documentos de creación colectiva, compartir info con enlaces y archivos adjuntos. En definitiva, contribuir a otro modo de hacer política en espacios 2.0, que surge precisamente con la eclosión de internet y las redes sociales.* Ibid., p. 296.

¹¹⁴⁸ Andreas Broeckmann, in Annick Bureau et Nathalie Magnan, *Art, réseaux, média*, ENSBA, Paris, 2002, p. 83.

apparaît comme un nouvel espace public dans lequel résister et créer. Cette mise en réseau, surtout au regard de l'archive qui permet d'écrire l'histoire de ces savoirs alternatifs, soulève la question des généalogies.

Histoires de famille • La notion de généalogie queer : un apport méthodologique pour l'archivage des réseaux queers

La question de la généalogie est soulevée par Élisabeth Lebovici, qui formule dans un article la notion de « généalogies queer¹¹⁴⁹ ». Cet article s'intéresse à un corpus d'artistes travaillant leurs œuvres à partir d'images d'archive, brouillant la définition du document d'archives, brouillant également la temporalité et la vérité historique par des jeux de réactualisation du document :

« Généalogie queer : une opération qui revient, comme l'explique Jack Halberstam, à produire “des juxtapositions inédites” où des savoirs “historiquement situés riment les uns avec les autres – la rime étant localisée dans la fonction et non pas dans les mots”¹¹⁵⁰. »

Évidemment, c'est là une évocation assez proche de la notion de méthodologie queer que Jack Halberstam utilise et décrit dans *Female Masculinity*¹¹⁵¹. Il s'agit d'utiliser différentes sources, pour les déhiérarchiser et déconstruire le savoir légitime. Il s'agit également de questionner l'écriture de l'histoire en ne respectant pas la linéarité de la chronologie. C'est ainsi que peuvent apparaître ces juxtapositions qui riment entre elles.

Élisabeth Lebovici propose une généalogie non chronologique, de façon à ce que se connectent des savoirs différents, espacés dans le temps et pourtant liés. Ce sont là des juxtapositions inédites. Cela se traduit, par exemple, par la réutilisation de Foucault par les activistes d'Act Up, sa relecture par les queers et la communauté BDSM. C'est aussi, autre exemple, l'importance donnée à Annie Sprinkle par les activistes queers espagnols : Itziar Ziga dédie une partie de *Devenir Perra* à Annie Sprinkle, Diana Torres a travaillé avec Elizabeth Stephens et Annie Sprinkle. Diana Torres et Itziar Ziga sont deux militantes importantes de la scène queer et transféministe espagnole. Cette généalogie s'explique, là encore, par la présence de Sprinkle au *Maratón posporno*, au cours duquel étaient présent Bourcier, Preciado, et auquel ont assisté les militantes de la scène post-porn espagnole (Quimera Rosa, O.R.G.I.A, Go Fist Foundation, Girlswholikeporno)¹¹⁵². C'est ce même événement qui explique l'importance d'Annie

¹¹⁴⁹ Élisabeth Lebovici, « Généalogies queer », *op. cit.*

¹¹⁵⁰ Les citations de Jack Halberstam sont, dans leur passage original : *unlikely juxtapositions* et *the historically situated theorists, filmmakers, and musicians rhyme with each other's work -the rhyme is located in the function and not in the words*. Jack Halberstam, *In a Queer Time & Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, NYU Press, New York, 2005, p. 170. Pour la citation dans son ensemble : Élisabeth Lebovici, « Généalogies queer », *op. cit.*, p. 671.

¹¹⁵¹ Cf. I/4/b).

¹¹⁵² Cf. Diego Genderhacker, « *Mi vida, mi cuerpo, mi forma de follar, no se arrodillan ante el sistema patriarcal* » [page internet, 2013, consultée le 21/09/2018], *Archivo-T* [Site internet, 2013], URL : <http://archivo-t.net/transbutch/archivos-contrahistoricos/mi-vida-mi-cuerpo-mi-forma-de-follar-no-se-arrodillan-ante-el-sistema-patriarcal/>

Sprinkle sur la scène post-porn espagnole. La notion de généalogie, avec ses figures influentes, apparaît clairement. On retrouve cette idée dans les propos de Beatriz Higón :

« O.R.G.I.A fait partie d'un réseau, qui n'est déjà plus un réseau actuel de personnes travaillant en même temps que nous, mais un réseau passé de gens qui ont fait des choses dont nous avons appris, qui nous ont inspirées et qui sont comme nos grands-mères et nos mères de l'art et du féminisme¹¹⁵³ ».

La notion de généalogie queer permet de visibiliser un réseau d'influences rhizomatique et subjectif :

« Le mouvement même du queer s'est construit autour d'une nouvelle conception de la génération, de l'organisation des filiations ou de ce qu'on appelle des influences dans le processus de création¹¹⁵⁴. »

Nous retrouvons ici la notion de famille d'élection. L'idée d'une famille d'élection fait également partie du *voguing* et de son organisation en maisons (en *House*) sous la protection d'une mère formant ses filles, une organisation notamment expliquée dans le documentaire *Paris is Burning*¹¹⁵⁵.

Cette généalogie est :

« une généalogie qui traverse les corps et les genres : *transversale*¹¹⁵⁶ ».

Cette généalogie est donc une façon de lire et de percevoir les jeux d'influences à l'œuvre au travers d'un réseau, que celui-ci soit toile ou connexions rhizomatiques, dans un rapport au savoir renouvelé¹¹⁵⁷. La généalogie, elle aussi et comme l'archive, atteste d'un savoir *in progress*, un savoir perçu et envisagé dans son mouvement et son devenir. Le document d'archives se partage, se (re)copie, se fragmente. On retrouve un blog sur un site, un article sur un réseau social. On vient citer et reproduire des documents d'archives, qui circulent avec la fluidité d'un slogan, tout comme les genres se constituent de la reprise citationnelle des normes. Aussi, c'est la notion même de vérité qui est à reconsidérer. Internet peut ne présenter que des copies d'images, des copies de fichiers, ou même la copie d'une photographie qui ne serait déjà que la copie d'une image (mise en ligne de la numérisation d'une photographie par exemple). Internet nous démontre que le vrai et le réel ne sont que des dispositifs parmi d'autres, liés à une certaine conception de la nature. Ainsi pour Jean-Louis Déotte :

« la programmation numérique engendre sa propre réalité¹¹⁵⁸ ».

¹¹⁵³ Entretien réalisé avec Beatriz Higón du collectif O.R.G.I.A, Valence, 17 janvier 2016. Volume II, annexe VIII.

¹¹⁵⁴ Elisabeth Lebovici, « Généalogies queer », *op. cit.*, p. 674.

¹¹⁵⁵ Jennie Livingston, *Paris Is Burning*, *op. cit.*

¹¹⁵⁶ Elisabeth Lebovici, « Généalogies queer », *op. cit.*, p. 678.

¹¹⁵⁷ Voir II/4/a).

¹¹⁵⁸ Jean-Louis Déotte, « la crypte numérique », *Art press 2, l'art dans le tout numérique*, n° 29, 2013, p. 36.

Le numérique instaure par là même un nouveau système de perception du réel, dont on peut penser notamment concernant les réalités virtuelles qu'il fait suite à la perspective, ce grand système de représentation du réel depuis la Renaissance. Le réseau, la généalogie, le virus sont alors autant de façons de relire le rapport au réel, au vrai et à la légitimité du savoir.

Ces modifications de la perception du réel, associée à l'omniprésence des nouvelles technologies, engendrent des modifications dans le quotidien, qui s'accompagne chez les militant·es queers d'une repolitisation du quotidien.

III – La crise existentielle queer : j'aurais voulu être un·e artiste

- Les pratiques queers analysées dans une perspective de micropolitiques quotidiennes

Amorçons la dernière partie. Les pratiques queers ont été approchées dans une perspective artistique dans la première partie, puis dans une perspective militante dans la deuxième. Il s'agit à présent de regarder comment les pratiques queers s'imbriquent dans le quotidien. Ces trois angles d'analyse ne peuvent évidemment pas être séparés, il s'agit de les penser ensemble en se focalisant à présent sur les pratiques quotidiennes.

Les dimensions artistique et militante des existences queers se retrouvent en effet dans le quotidien. L'identité vécue et performée au quotidien amène à repenser les pratiques artistiques et les limites d'un art militant confondu à la vie. Les pratiques s'incarnent à même les corps : l'exposition de l'intime prolonge le slogan féministe « le personnel est politique », questionnant au passage quelques tabous. Le rapprochement entre l'art et la vie permet de questionner tant les limites de l'art que l'incarnation des pratiques et la visibilité quotidienne des identités. L'écologie et l'anticapitalisme traversent les micropolitiques queers. Le cyborg trouve des avatars contemporains au travers de certaines modalités d'existence. Approcher les pratiques queers par l'angle d'un art confondu à la vie permet ici de se focaliser sur des gestes ou des actions quasi imperceptibles, qui se confondent avec l'anodin. Cela permet de mettre l'accent sur un ensemble de pratiques militantes qui sont diffuses dans la vie quotidienne.

1/ Miroir, mon beau miroir • L'intimité et les contradictions de l'identité

a) Levons un voile pudique • Vers une politisation de l'intime

Rapports intimes • Les liens entre l'intime, le quotidien et le militantisme

L'intime est une notion complexe à définir. L'intimité relève du quant-à-soi, du jardin secret, de ce qui ne se montre pas. L'intime se passe à l'intérieur, à l'intérieur de soi ou à l'intérieur de chez soi. C'est ce qui ne se dit que dans la confiance, dans des espaces de confiance. L'intime se passe dans la chambre à coucher et dans la salle de bain. Loin de tout regard. C'est le rapport du sujet à lui-même. L'intimité correspond à ce qui est passé sous silence dans la gestion que chaque personne a de son corps, elle est un espace de tabous. L'intimité et le quotidien sont imbriqués et concernent à la fois le rapport au corps et le rapport aux autres. L'intimité est liée au quotidien, aux modes de vie, aux attitudes anodines. Ce qui relève ou non de l'intimité est socialement défini : les sentiments, les complexes, la nudité, l'épilation, le maquillage, les pratiques sexuelles

relèvent socialement du domaine de l'intime. De ce qui doit rester chez soi. On remarquera de nouveau que l'intimité, en restant secrète, répond à des conventions et des normes sociales qui participent au contrôle des corps.

Les féministes ont déconstruit l'association du privé et du personnel et ont montré à quel point le personnel était politique, à quel point la sphère privée était l'affaire de tous·tes. Aujourd'hui, les réseaux sociaux comme Facebook ou les blogs permettent de rendre publics des écrits qui s'apparentent à des journaux intimes. Internet redéfinit aujourd'hui le rapport à l'intime, qui cesse d'être uniquement associé au privé. Peut-être n'y a-t-il pas de différence fondamentale entre l'intime dont nous parlons et le personnel politisé par les féministes. Les deux mots sont synonymes. D'ailleurs, une des premières performances d'Esther Ferrer s'appelle *Intime et personnel* (*Íntimo y personal*, 1977). Nous pouvons tout de même relever des nuances entre les deux termes. Le personnel, c'est ce qui est particulier à chaque personne, ce qui lui appartient et lui est propre. Le personnel est ce que l'on oppose à la sphère publique. On justifie une absence au travail par un « problème personnel », quand on ne veut pas donner d'explication sur un sujet, on botte en touche grâce à un « c'est personnel ». L'intime, quant à lui, est ce qui constitue fondamentalement l'individu. L'intime renvoie à ce qui est caché, à une vérité que l'on dévoile. Ce n'est pas sans rappeler les techniques de l'aveu dont parle Foucault dans *l'Histoire de la sexualité*. Nous ne développerons pas ce point ici, car ce n'est pas le sujet (le sujet étant la politisation de l'intime), mais c'est en partie ce qui fait qu'il est plus intéressant, pour ce qui nous concerne, de parler d'intime plutôt que de personnel. L'intime peut ainsi se situer à la croisée des analyses du biopouvoir de Foucault et de la politisation du personnel effectué par les féministes. Les pratiques queers poursuivent cette politisation. Enfin, nous maintenons la notion d'intime parce qu'elle est toujours d'actualité dans le domaine artistique¹¹⁵⁹ et que, dans cette dernière partie, nous analysons l'imbrication des pratiques artistiques queers et du quotidien. L'intime, en effet, se loge dans les pratiques quotidiennes, dans le rapport à l'autre et la gestion de son corps. L'intime est la manifestation de l'individualité dans les recoins du quotidien. La difficulté à parler de l'intime et du quotidien, et à les définir, est due, entre autres, à leur dimension anodine, banale, n'attirant pas l'attention. Il est important d'en faire l'analyse, car on retrouve les normes sociales dans l'intime comme dans le quotidien :

« le genre (comme d'autres formes de différences basées sur la classe sociale ou la race) se réalise dans les interactions quotidiennes entre individus¹¹⁶⁰ ».

S'intéresser à l'intime et au quotidien, c'est s'intéresser à une résistance aux normes à un niveau micropolitique. Penser une résistance queer aux normes de l'identité, normes sociales, ou encore économiques, c'est alors penser l'imbrication et la mise en accord des pratiques intimes et

¹¹⁵⁹ Nous ne citerons ici que deux titres d'expositions récentes, parmi d'autres. L'intime reste un terme continuellement employé dans les analyses d'œuvres et la critique d'art : *La toilette, naissance de l'intime*, du 12 février au 5 juillet 2015 au Musée Marmottan à Paris et *L'intime et le monde*, du 8 décembre 2017 au 4 février 2018 au centre Wallonie-Bruxelles à Paris.

¹¹⁶⁰ Anne Revillard & Laure de Verdalle. « "Faire" le genre, la race et la classe, introduction à la traduction de "Doing Difference" », *op. cit.*, p. 91.

militantes. Les modes de vie traduisent des pratiques militantes, ou artistiques. Il faut souligner l'importance des résistances quotidiennes queers à l'heure où les identités LGBT sont supplantées par des modèles vides de revendications, que Maxime Cervulle et Nick Rees-Roberts qualifient d' :

« identités gays et lesbiennes devenues désormais à peu de choses près des modes de vie prêts à consommer et privés de tout mordant politique¹¹⁶¹ ».

Cette citation résume au moins deux points. Premièrement, on retrouve cette idée qu'une pratique sexuelle entraîne un certain mode de vie. C'est-à-dire que des pratiques dites intimes, puisque relevant de la sexualité, sont en réalité des modes de vie : attitudes, positions dans les espaces publics et privés, habitudes économiques et de consommation. L'idée n'est évidemment pas nouvelle, c'est déjà ce que formulait Monique Wittig¹¹⁶², c'est aussi ce que disait le slogan féministe « le personnel est politique » et c'est en ce sens que s'articulent les politiques de l'identité queers. Nous pouvons développer cette idée en disant que les résistances se font depuis les modes de vie. C'est en politisant l'intime et le quotidien que les queers créent de nouvelles formes d'existences, qui permettent (ou tentent) d'échapper au contrôle des corps et des identités.

Développer des pratiques non hétérosexuelles ne suffit évidemment pas pour politiser l'intime et le quotidien. La citation précédente souligne l'homonormativité grandissante des identités gays et lesbiennes. Didier Lestrade s'interroge également sur ce point, dans *Pourquoi les gays sont passés à droite ?*¹¹⁶³ et Jacques Fortin de son côté se demande : *L'homosexualité est-elle soluble dans le conformisme*¹¹⁶⁴ ? Notre question rhétorique pourrait alors être : « Peut-on faire du militantisme queer avec un vêtement Abercrombie & Fitch¹¹⁶⁵ » ? La question n'appelle pas de véritable réponse. En revanche, il est intéressant de voir comment la mise en accord de l'intime et du militant amène à de nouvelles formes de résistance. Il ne s'agit pas de faire passer les politiques queers pour une abnégation totale de soi ou une discipline de vie. On constate simplement que les pratiques militantes sont la plupart du temps en accord avec les pratiques quotidiennes. L'ensemble des deux amène une diversification des modes de résistance et d'existence. Le genre est d'abord une performance quotidienne, réitérée et rejouée jour après jour, y compris dans l'intime. Se poser la question de l'imbrication du quotidien, de l'intime et du militantisme, permet

¹¹⁶¹ Maxime Cervulle et Nick Rees-Roberts, *Homo Exoticus : race, classe et critique queer*, op. cit., p. 45.

¹¹⁶² « Le sujet désigné (lesbienne) N'EST PAS une femme, ni économiquement, ni politiquement, ni idéologiquement » Monique Wittig, *La Pensée straight*, op. cit., p. 56.

¹¹⁶³ Didier Lestrade, *Pourquoi les gays sont passés à droite*, Paris, Seuil, 2012.

¹¹⁶⁴ Jacques Fortin, *L'homosexualité est-elle soluble dans le conformisme ?* Paris, Textuel, 2010.

¹¹⁶⁵ On se souviendra ici des nombreux scandales liés à cette marque, concernant par exemple le recrutement de ses vendeurs sur des critères de beauté très discriminants (seuls des hommes grands, musclés, fins et hétéronormativement beaux) ; ou encore concernant les tailles de vêtement, la marque avait notamment décidé de ne plus commercialiser de vêtements pour femme au-delà de la taille 40, se lançant à l'inverse dans la production d'une taille XXXS qui revenait à un éloge de la maigreur. Autrement dit, cette marque est particulièrement représentative du contrôle des corps selon des critères hétéronormatifs et capacitistes. Le prix des vêtements de la marque est un autre critère, de sélection de classe cette fois. En somme, ce n'est pas « n'importe qui » qui peut porter la marque.

de mettre à jour des stratégies de résistance aux systèmes d'oppression. La vie quotidienne et l'intime apparaissent alors comme un creuset de la construction de l'identité :

« La vie quotidienne conduit fréquemment le sujet à concevoir une représentation de lui-même¹¹⁶⁶. »

Cette remarque est importante, elle ramène au fait que le sujet se construit notamment par sa représentation. L'intime est en effet un sujet de représentation, qui renvoie souvent à des œuvres exprimant la solitude d'un sujet mélancolique ou torturé, comme chez Hooper ou Bacon. L'intime renvoie également à des représentations du rapport au corps, à des scènes qui ont longtemps été jugées « indignes » de l'art parce qu'elles ne sublimaient pas les corps, comme *Les Baigneuses* de Courbet (1853). Ce tableau représente deux femmes au bord d'une rivière dont une est dénudée et seulement vêtue d'une serviette. Le réalisme de ce tableau a fait scandale, en particulier les corps massifs. Courbet donne à voir un moment à la fois intime, banal et quotidien. Cette intimité est également un support pour le dispositif voyeuriste, ce même *male gaze* analysé par Mulvey pour le cinéma. *Les Baigneuses*, même si la scène se passe à l'extérieur, présente le même fonctionnement que la thématique des femmes au bain déjà évoquée¹¹⁶⁷. Les représentations de l'intime sont ensuite largement réappropriées par les artistes féministes qui les utilisent pour construire et revendiquer leur identité :

« Dans l'espace culturel de l'après-soixante-huit, le corps devient le lieu où se croisent les représentations intimes et les propositions politiques¹¹⁶⁸. »

En effet, l'art féministe utilise le corps, corps-sujet et corps-matériau, pour représenter la politisation du sujet femme au travers de mises en scène intimistes. Les représentations de l'intime, comme les représentations de l'identité, sont en lien avec les diverses normes et oppressions du sujet qui leur sont contemporaines. Sur internet, en photographie, dans un miroir, les représentations que le sujet se fait de lui-même sont nombreuses. Le domaine de la représentation, au-delà d'une construction intime de soi, renvoie au militantisme de la visibilité des identités et aux pratiques artistiques comme l'autoportrait et le récit de soi. Ce sont de nouveau, des croisements que l'on retrouve au sein du féminisme. On pense notamment ici à la *Womanhouse*, à Tracey Emin, aux performances filmées par Émilie Jovet dans *My Body My Rules* (2017), ou à Sophie Calle¹¹⁶⁹. Le corps-matériau permet à la fois l'avènement de la performance en art, le dépassement de certains tabous notamment ceux liés à la représentation du corps nu et la

¹¹⁶⁶ Fanny Georges, « Représentation de soi et identité numérique, une approche sémiotique et quantitative de l'emprise culturelle du web 2.0 », *Réseaux*, n° 154, 2009, p. 169.

¹¹⁶⁷ Cf. I/3/a).

¹¹⁶⁸ Andréa Lauterwein, « Hantises de la maternité. D'Unica Zürn à Louise Bourgeois » in Florence Baillet & Arnaud Regnauld (dir.), *L'intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains*, Michel Houdiard éditeur, Paris, 2011, p. 255.

¹¹⁶⁹ Sophie Calle, dont l'œuvre est remplie de microrécits qui s'inscrivent dans le quotidien et témoignent de : « la volonté de Calle de créer une fusion de l'intime, de la vie et de la démarche artistique ». Juliette Bertron, « Sophie Calle, douleur exquise : le récit de l'intime comme objet de la démarche artistique », *Sociétés & représentations*, n° 33, 2012, p. 21. Sur le rapport de Sophie Calle au militantisme, voir l'entretien : Jean-Max Colard, « Sophie Calle, femme d'actions », *Les Inrockuptibles*, n° 164, 9-15 septembre 1998, pp. 30-35.

politisation de ce corps-sujet. C'est aussi au travers de ce corps, sujet politique dans sa corporalité et son intimité, que se dessine :

« la politique de la nudité en tant que source de transgression¹¹⁷⁰ ».

Cette citation, qui se réfère à la pratique artistique de Steven Cohen, peut être étendue à énormément d'œuvres qui utilisent le corps et sa nudité avec une intention politique, des œuvres déplaçant la nudité reliée à l'intimité dans la sphère publique et politique. On peut citer à nouveau ici *Interior Scroll* de Carolee Schneemann¹¹⁷¹, *Public Cervix Announcement* d'Annie Sprinkle¹¹⁷² ou encore les œuvres du collectif Post-Op¹¹⁷³ : toutes ces œuvres présentent une nudité, liée à la sexualité. Cette nudité est publiquement mise en scène, déplaçant son caractère intime sur la scène artistique et politique.

Narcisse dans sa salle de bain • Une relecture queer de la figure de Narcisse

La construction du sujet au travers de sa représentation rappelle l'image de Narcisse, dont la contemplation oscille entre exploration de soi romantique et égoïsme individualiste proche de l'individualisme postmoderne décrit par Lipovetsky¹¹⁷⁴. Une version contemporaine de cette figure pourrait être celle d'un Narcisse face au miroir de sa salle de bain. Poursuivi à la fois par des hommes et des femmes, répondant à l'esthétique classique de l'éphèbe, le mythe de Narcisse s'inscrit dans une dimension homoérotique et est une figure réappropriée par l'univers gay (nous ne ferons qu'évoquer ici les œuvres de Pierre et Gilles, qui se sont largement réappropriés, sous une esthétique kitsch, l'homoérotisme de la mythologie gréco-romaine y compris le mythe de Narcisse) :

« Le mythe original de Narcisse traite clairement de la subjectivité masculine et, particulièrement, des désirs à la fois hétéro-érotiques et homo-érotiques¹¹⁷⁵. »

Mais Narcisse pourrait également faire l'objet d'une réappropriation plus féministe et queer. Ce serait la figure d'un Narcisse non pas égoïste et obnubilé par lui-même, mais qui ferait de l'amour de soi une source d'*empowerment* et un levier de politisation de l'identité :

« Le narcissisme croise la politisation de la vie personnelle qui fut si valorisante pour les féministes. [...] Il était crucial d'incarner publiquement le sujet féminin dans le but de politiser ses expériences personnelles. Le corps/sujet décrété est explicitement politique et social¹¹⁷⁶. »

¹¹⁷⁰ *The politics of nakedness as a source of transgression*. Christophe Alix, in Lieven de Cauter, *Art and Activism in The Age of Globalization, Reflect #8*, op. cit., p. 110.

¹¹⁷¹ Cf. I/1/b) et volume II, figure 11.

¹¹⁷² Cf. I/2/a)

¹¹⁷³ En particulier avec des projets comme *Pornopedia* et *Yes, We Fuck !* cf. II/2/c).

¹¹⁷⁴ Cf. Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, op. cit.

¹¹⁷⁵ *The original Narcissus myth is clearly about male subjectivity and, notably, about both heteroerotic and homoerotic desires*. Amelia Jones, *Body Art, Performing the Subject*, op. cit., p. 178.

¹¹⁷⁶ *Narcissism intersects with the politicization of personal life that was so empowering to feminists. [...] It was crucial to embody the female subject publicly in order to politicize her personal experiences. The enacted body/self is explicitly political and social*. *Ibid.*, p. 46.

Une certaine image de Narcisse, réappropriée et mise en parallèle avec les pratiques de l'autoportrait, permet d'aborder la dimension intime et politique de certaines œuvres queers. On peut évoquer ici des œuvres d'Urs Lüthi et de Pierre Molinier. Urs Lüthi, à travers ses nombreux autoportraits, construit une représentation de soi relevant du domaine de l'intime. La plupart des autoportraits sont réalisés entre 1969 et 1980, en noir et blanc. Ils sont également réalisés en intérieur, sur fonds neutres, avec de forts contrastes de lumière accentuant les traits du visage et focalisant l'attention sur celui-ci. Urs Lüthi pose nu ou dans des tenues déshabillées, présente des attributs de genre féminins : robe, cheveux longs, poses cambrées et suggestives, comme pour la série photographique en neuf panneaux *One is a lonely number*¹¹⁷⁷. Ces images relèvent clairement de la représentation de l'intime et du dévoilement de soi. Son identité de genre inclut des travestissements, comme pour l'œuvre *Tell Me Who Stole Your Smile*¹¹⁷⁸. Il n'y a ni spectacularité ni couleurs vives pour ces autoportraits. Les titres poétiques et abstraits renvoient à une certaine mélancolie de l'image. Ce sont bien des autoportraits intimistes que présente ici Urs Lüthi et *Tell Me Who Stole Your Smile* a été présentée lors de l'exposition *Entre intime et autoportrait [un temps dilaté]*¹¹⁷⁹.

Pierre Molinier, de son côté, réalise des autoportraits beaucoup plus fantasmés. Celui-ci se représente dans des photomontages où son corps apparaît découpé, recollé, démultiplié, avec des ajouts d'éléments corporels ne lui appartenant pas. Les autoportraits sont saturés de reflets de ces éléments, dans des images kaléidoscopiques qui relèvent d'une démarche de construction et représentation simultanées de soi. Pierre Molinier s'énonce, ainsi que ses fantasmes, au travers de corps hypersexualisés : *Éperon d'amour*¹¹⁸⁰ le montre par exemple masqué et en pleine masturbation anale. *Éperon d'amour* est le nom de son talon aiguille sur lequel est fixé un sextoy lui permettant de s'autopénétrer. Dans le même temps masqué et dans le même regardant l'objectif, cet autoportrait est un reflet où, comme Narcisse dans l'eau, l'artiste se regarde, se représente et s'autopénètre amoureuxment. D'autres œuvres, comme *Moi en 1925*¹¹⁸¹, sont des autoportraits où le photomontage discret rend la mise en scène plus spectaculaire et où il est également travesti. Certains comme *Méditation vampirique*¹¹⁸² sont très clairement des photomontages où plusieurs représentations de corps, dont celui de l'artiste, s'emmêlent et s'imbriquent pour matérialiser les fantasmes de Molinier. Ses autoportraits présentent des éléments récurrents et systématiques. Certains sont liés à son fétichisme : jambes démultipliées portant des bas résille, masques, travestissements comme dans *Méditation vampirique*. D'autres éléments récurrents relèvent d'une mise en scène à la fois intimiste et théâtrale : comme pour Urs Lüthi, nous sommes en présence de photographies prises en intérieur, d'une nudité et d'une sexualisation des corps. Le clair-

¹¹⁷⁷ Urs Lüthi, *One is a lonely number*, 1973. Volume II, figure 106.

¹¹⁷⁸ Urs Lüthi, *Tell Me Who Stole Your Smile*, 1974. Volume II, figure 107.

¹¹⁷⁹ Exposition *Entre intime et autoportrait [un temps dilaté]* : commissariat Galerie Le Réverbère, Lyon, espace d'art François-Auguste Ducros à Grignan sur proposition du Centre d'Art Contemporain de Villeurbanne, du 19 septembre au 15 novembre 2015.

¹¹⁸⁰ Pierre Molinier, *Éperon d'amour*, 1960. Volume II, figure 108.

¹¹⁸¹ Pierre Molinier, *Moi en 1925*, 1969. Volume II, figure 109.

¹¹⁸² Pierre Molinier, *Méditation vampirique*, 1967. Volume II, figure 110.

obscur, chez Molinier, n'est pas focalisé sur le visage, mais au contraire sur les parties sexuées et érotisées du corps : jambes, fesses, sexes, torses. Nombre des autoportraits de Pierre Molinier présentent une vignette noire, un cadre qui force à centrer le regard sur son corps, augmentant l'impression intimiste, voyeuriste, alors même que Molinier regarde l'objectif (notons que cela rentre dans son jeu de soumission et de fétichisation du corps). Jérôme Carrié, à propos de Urs Lüthi comme de Pierre Molinier, dira que :

« cette mythologie personnelle n'exprime pas le fétichisme de la jouissance du moi, elle prend la forme d'un point de rencontre entre fiction et réalité. Ce rapport d'intimité avec sa propre image se trouve exposé au regard de tous les autres, la photographie devient comme un lieu de réflexion et d'interactions sociales où se croisent une construction autonome de l'identité de genre jouée sur un mode performatif et les normes restrictives imposées par la société¹¹⁸³ ».

La construction de cette mythologie personnelle repose notamment sur l'atmosphère intimiste. Cette remarque s'applique également à Claude Cahun, dont l'ensemble des œuvres tourne autour du double et du reflet. La figure de Narcisse traverse les *Aveux non avenues* et symbolise surtout chez Cahun le « moi » divisé. Ses autoportraits, la présence de miroirs et de masques dans ceux-ci, marquent en effet la discontinuité du « je ». Son changement de prénom, ses multiples identités, répondent là encore à une dimension intime de l'*empowerment* :

« La pluralité des noms correspond à une question politique fondamentale : celle de se nommer. Il faut considérer ici en premier lieu que la fluctuation correspond à une manière changeante de se sentir en accord avec l'expérience vitale elle-même¹¹⁸⁴. »

Nous retrouvons ici le lien entre exploration intime de soi et représentation politique de l'intime.

Sous le feu des projecteurs • L'intime en tant que représentation

L'intime relève de l'ordre du caché, mais il possède pourtant ses représentations. Il arrive un moment où il faut sortir de la salle de bain. Sortir de l'espace clos. L'intime en effet ne se cantonne pas à un reflet dans le miroir, outil au demeurant fort pratique de la construction de l'identité, ce qu'auront donc montré les féministes qui complexifient les liens entre l'intime et sa représentation. En politisant l'identité féminine, en démontrant l'incidence politique de pratiques quotidiennes (comme les tâches ménagères), elles sortent l'intime de la sphère privée et le portent sur la scène publique. On note de nouveau ce même mouvement parallèle du devenir-sujet féministe et de la sortie de l'objet d'art : alors que l'intime sort de la sphère privée, l'œuvre sort de l'objet pour devenir plus vivante et c'est l'arrivée de la performance. Le corps, qui devient

¹¹⁸³ Jérôme Carrié, « Du jeu à la norme : l'art du travestissement », *op. cit.*, p. 15.

¹¹⁸⁴ *La pluralidad de nombres corresponde a una cuestión política fundamental: el nombrarse. Aquí, debe considerarse en primer lugar, que la fluctuación responde a una manera cambiante de sentirse de acuerdo con la propia experiencia vital.* Tatiana Sentamans, in Miriam Solá et Elena Urko, *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos*, *op. cit.* p. 32.

support de l'œuvre, est également le vecteur permettant à l'intimité de devenir visible. Les représentations féministes du corps sont alors nombreuses. C'est une logique qui ne se restreint évidemment pas au féminisme, celle-ci étant également celle du *coming out* ou de la sortie drag king. Dans tous les cas, il s'agit de sortir une pratique de son caractère caché pour la revendiquer publiquement ou l'expérimenter. C'est en cela qu'à ces pratiques de l'identité répondent bien des pratiques artistiques qui sortent l'art de son statut d'objet : l'art en tant qu'objet relève d'un régime de représentations particulièrement enclin au voyeurisme et à l'objectification du sujet. En réaction, à l'intime se faisant public correspondent des pratiques artistiques faisant entrer l'œuvre dans un statut plus vivant : photographie, vidéo et performance en premier lieu.

À la notion de médias tactiques, il faut alors ajouter la dimension de médias intimes. Certains sont tonitruants, comme les *outings* d'Act Up : la menace de révélation de l'homosexualité d'une personnalité publique est une arme que les militant·es d'Act Up ont su utiliser pour mettre en relief l'homophobie des politiques publiques. Les *outing* confrontent la scène privée de l'intime et la scène publique du politique. C'est bien pour cela que les *outing* choquent et sont efficaces. La presse est utilisée en tant que média tactique. On assiste à la projection de l'intime dans ce qui relève du média tactique et c'est là la grande efficacité de ces actions¹¹⁸⁵. Mais les médias intimes connaissent des manifestations plus discrètes. Il faut notamment penser à l'utilisation des blogs et de Facebook. Les pages des utilisateur·ices se dessinent comme autant de microrécits de l'intime, celui-ci devenant public. Tout comme les fanzines, ce sont là de petits médiums de communication qui participent à l'ère postmédia dont parle Félix Guattari. Les pages et les profils internet forment un réseau où l'intimité et l'identité sont exposées et mises en avant :

« Ce qui se passe sur internet, avec Facebook ou l'explosion des blogs oblige à revoir toute une série d'oppositions. En particulier cela oblige à disjoindre l'intime et l'intérieur. Il faut penser que le dehors et le dedans ne sont plus séparés mais se compénètrent. L'intime du sujet se retrouve hors de lui, le plus intime devient le plus visible, le plus secret est exhibé à tous les regards, et devient ainsi public¹¹⁸⁶. »

Dans le même temps, la représentation de l'intime reste une représentation. Elle est donc forcément partielle. On peut alors se demander si l'intime est véritablement devenu public ou si ce sont simplement ses limites qui se sont déplacées. Il semble exister un écart intéressant entre l'intimité montrée et l'intimité cachée ; entre ce qui se montre et se politise et ce qui ne se dit toujours pas. Ce serait en quelque sorte l'écart entre la performance et l'envers du décor : le corps représenté ne montre pas les processus antérieurs à cette représentation. Par exemple, que sait-on vraiment du corps d'Annie Sprinkle lors du *Public Cervix Announcement* ? Cette performance relève

¹¹⁸⁵ On trouve des traces de ces actions notamment dans les archives militantes d'Act Up. Pour ne citer qu'un seul exemple, on peut prendre l'article d'Act Up « votre vie privée contre la nôtre », *Action*, n° 60, mai 1999. On retrouve cet article dans *Le Monde* du 26 juin 1999, qui parle justement des enjeux de l'*outing*. On le trouve également en ligne : Act Up, « votre vie privée contre la nôtre » [article en ligne, mai 1999, consulté le 21/02/2017], *Act Up Paris* [site internet, 1997], URL : <http://www.actupparis.org/spip.php?article485>.

¹¹⁸⁶ Gérard Wajcman, in Florence Baillet & Arnaud Regnauld dir. *L'intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains*, op. cit., p. 19.

bel et bien du dévoilement de l'intime, performance qui propose justement de montrer l'intérieur du vagin, c'est-à-dire un lieu caché par excellence, pour en faire une annonce publique. Mais on ne sait pas si elle a pris le soin, ou pas, de s'épiler avant la performance. Si le choix de ses habits fut cornélien, si elle a rectifié sa coiffure trois fois, ou encore si elle s'est aspergée de déodorant. Au-delà de questionnements futiles, c'est là que s'exercent le contrôle des corps et les technologies du corps. Les pouvoirs disciplinaires se reflètent dans les pratiques intimes. Les performances queers et féministes s'attachent à les mettre en relief, pour déconstruire ces disciplines corporelles qui s'exercent dans l'intime et les images ne représentent pas tous les aléas de cette déconstruction. Un autre exemple est celui d'une performance du collectif MartinE déjà évoquée sur les drag kings et les masculinités¹¹⁸⁷. La performance évoquait l'univers du cabaret et du transformisme. Un personnage pin up arrivait sur scène, commençait un striptease, pour ensuite s'immobiliser. D'autres personnes montaient alors sur scène pour entièrement la déshabiller, recouvrir son corps de poils (jambes, sexe, ventre, aisselles, visage) et enfin lui bander la poitrine et l'habiller en king. La performance représentait les oscillations, détournements et réappropriations du féminin au cours de la vie d'un même individu. Tout le temps où le personnage était immobilisé sur scène, un texte autobiographique était lu racontant divers souvenirs de l'enfance et de l'âge adulte. Ces souvenirs étaient liés à des moments particulièrement représentatifs des inégalités de genre et du biopouvoir (abus du corps médical, interdiction d'une activité en raison du genre, remarques portant sur le physique, etc.). L'intime était représenté par une double mise à nu, à la fois physique (le corps dénudé) et psychique (la narration de moments douloureux). Au cours de l'élaboration de la performance, de nombreuses inquiétudes furent soulevées, en lien avec les technologies du corps, l'intime et la représentation. Par exemple, le corps devait-il être maquillé pour en masquer des imperfections ? Quelle devait être la lumière pour que la scène soit la plus esthétique possible ? Le but de ces réflexions était de réussir à capter l'attention de l'assistance et de rendre le propos le plus compréhensible possible. Autrement dit, ce sont là des préoccupations liées aux écarts du corps avec les canons hétéronormatifs. Ceux-ci continuent de se faire sentir, s'exercent sur le corps et sont intégrés au temps de l'avant-représentation, lors des processus de création qui font dans le même temps partie intégrante de l'œuvre. Mais ceci étant dit, ces inquiétudes témoignent surtout de la prise de distance par rapport à ces normes corporelles. La préoccupation, intime, de ce que le corps va renvoyer continue d'exister. Des technologies du corps continuent d'exister. Néanmoins, ces technologies sont réappropriées et utilisées en ayant conscience des normes et pouvoirs qui les traversent. Cette conscience permet de jouer avec et de les choisir ou les détourner plutôt que de les subir. La représentation permet alors de repousser les limites des régimes du normal :

« Je considère qu'il est fondamental d'amplifier le visible : dans sa dimension réelle en tant que reflet de la vie des sujets ou représentation, mais aussi dans sa dimension symbolique ou

¹¹⁸⁷ *MartinE te la défrise*, 25 juin 2016, Montpellier. La description et l'analyse de la performance sont à prendre comme un témoignage de la performance, témoignage issu de la participation à l'élaboration et à la représentation de la performance. Ces réflexions sont aussi les conclusions des nombreuses conversations sur cette performance au sein du collectif et avec la performeuse, avant et après la représentation. Cf. II/4/a).

nouvelle présentation. La démarcation symbolique du social crée des limites entre ce qui est permis et ce qui est interdit, entre l'exclusion et l'acceptation¹¹⁸⁸. »

C'était également l'enjeu de cette performance : montrer que les normes imposées peuvent aussi bien être distancées et abandonnées que réappropriées et réutilisées. Il reste important de souligner, ce que montre le témoignage de cette performance, que la représentation de l'intime reste toujours partielle, comme toute représentation. De nouveau, ce processus se situe au-delà du temps de la représentation et il faut l'intégrer aux analyses d'œuvres. L'écart entre l'intime et sa représentation rappelle que :

« la construction d'une "transparence intérieure" est généralement tout aussi codifiée et conventionnelle¹¹⁸⁹ ».

C'est-à-dire que « montrer l'intime » répond, là encore, à la partialité de la représentation et de ce que l'on accepte de montrer. Il ne s'agit pas de se lancer dans une quête du « toujours plus intime ». Au contraire, ce temps évoqué de l'avant-représentation, avec ses inquiétudes, participe au contexte dans lequel l'intime se fait public. Ce sont en quelque sorte les conditions d'énonciation de l'intimité et des normes qui la transpercent. Aussi, ces pratiques corporelles intimes, si elles relèvent des technologies de contrôle des corps, sont aussi un levier d'*empowerment* et de réappropriation de ces normes. Parmi les souvenirs racontés, celui-ci concluait la performance :

« Septembre 1997. 14 ans, rentrée des classes. En un été, ma taille de poitrine est passée du 85A au 85E. Dans le bus scolaire, mes camarades se moquent, me bousculent, m'insultent : "tu sucés maintenant?" Hypersexualisation du corps, culture du viol. De nombreuses expérimentations et styles vestimentaires, beaucoup de féminisme, de queer et encore plus de rires m'ont permis d'habiter mon corps sur mon propre modèle. Aujourd'hui, avec mon 85 G, je suis nue et poilue devant vous. *Empowerment.* »

On voit ici que les souvenirs, de l'ordre du sensible et de l'intime, sont reliés à des notions critiques et féministes. Cela permet de montrer comment le contrôle des corps s'exerce dans l'intime et le quotidien. Mais on voit aussi comment, en retour, la déconstruction de ces normes permet une réappropriation de son corps, permet de venir incarner le corps. Dès lors, on voit aussi comment le fait d'intégrer consciemment ces technologies du corps à des pratiques quotidiennes devient une source de subversion des normes corporelles et de genre. L'écart entre l'intimité vécue et représentée est un interstice, une faille, qui permet de s'inventer et de dépasser les normes corporelles. Soulignons alors que :

« L'identité et la biographie sont des questions nécessaires, cruciales, politiques et mythiques [...] – une biographie avec des éléments mythiques, fictifs tant en termes de personnes que

¹¹⁸⁸ *Considero fundamental ampliar lo visible: en su dimensión real como reflejo de la vida de los sujetos o representación, pero también en su dimensión simbólica o nueva presentación. La demarcación simbólica de lo social crea límites entre lo permitido y lo prohibido, lo excluido y lo integrado.* Tatiana Sentamans, in Miriam Solá et Elena Urko, *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos*, op. cit. p. 36.

¹¹⁸⁹ Michael Sheringham, *Traversées du quotidien, des surréalistes aux postmodernes*, Paris, PUF, 2013 [2006], p. 57.

d'évènements. Les histoires sont racontées pour se positionner, pour souligner un ensemble de relations¹¹⁹⁰ ».

Ce même écart existe entre la photographie et le réel : Claude Cahun, en se photographiant, s'invente continuellement et nous ne saurons pas ce qu'il en était au-delà de la photographie, ou des écrits, dans l'intimité de la chambre à coucher. De même que l'on parle de photographie performative, la performance artistique permet une performativité de l'identité. L'espace scénique de la performance permet une énonciation performative. C'est une idée que l'on retrouve chez Quimera Rosa pour qui :

« le public et le privé ne sont pas séparables. Notre travail se base beaucoup sur ces pratiques qui peuvent être intimes en public. Ce n'est pas non plus une représentation des pratiques qui sont les nôtres, c'est plutôt que nous créons notre sexualité au moment où nous faisons la performance. Du coup, ce sont des pratiques que nous n'aurions pas sans la performance. Certaines si, d'autres non¹¹⁹¹ ».

La performance est alors, aussi, un espace d'expérimentation de l'identité et non pas une simple représentation. Cette possibilité de l'espace scénique peut alors également se retrouver dans le quotidien et c'est notamment le cas des performances drag king :

« La transformation se produit. Ce processus évolue au cours des exercices performatifs de l'atelier et se prolonge souvent dans la vie quotidienne¹¹⁹². »

Ici, l'exemple drag king montre la porosité entre performance et performativité, mais aussi les liens entre la représentation de soi et l'ancrage de cette représentation dans des pratiques quotidiennes, au-delà de l'espace scénique conventionnel ou énoncé en tant que tel.

b) Un outrage à la pudeur • L'évolution des œuvres et des pratiques, du personnel est politique à l'intimité publique

Ça sort de l'ordinaire • L'anodin et le quotidien comme espace de résistance aux injonctions normatives

L'*empowerment* peut donc se loger dans des gestes quotidiens, dans une intimité anodine où se développe le rapport au corps et dans laquelle prendre conscience des normes corporelles, sexuelles, de genre. L'intime et le quotidien peuvent dès lors être des lieux de résistance aux injonctions normatives.

Le quotidien, comme l'intime, est une notion difficile à définir, aux contours assez flous, puisque le quotidien relève précisément de ce qui n'attire pas l'attention, de ce qui est

¹¹⁹⁰ *Identidad y biografía son cuestiones necesarias, cruciales, políticas y míticas [...]— Una biografía con elementos míticos, ficticios, tanto en términos de personas como de acontecimientos. Las historias se cuentan para posicionarse, para subrayar un conjunto de relaciones.* Susanne Moberger, in Grupo de Trabajo Queer, *El eje del mal es heterosexual : Figuras, movimientos y prácticas feministas queer*, op. cit., p. 153.

¹¹⁹¹ Entretien réalisé avec Quimera Rosa, Nantes, 15 octobre 2014. Volume II, annexe IV.

¹¹⁹² Paul B. Preciado, *Testo junkie*, op. cit., p. 324.

imperceptible. Les ouvrages *Traversées du quotidien, des surréalistes aux postmodernes*¹¹⁹³ de Michael Sheringham et *Esthétique de la vie ordinaire*¹¹⁹⁴ de Barbara Formis s'attachent à démontrer les imbrications du quotidien et de certaines démarches artistiques. Le quotidien a été exploré par un grand nombre d'artistes, dans l'objectif de rapprocher l'art et la vie. Par exemple, les Nouveaux Réalistes s'inscrivent dans cette lignée par leur utilisation directe des matériaux de la vie quotidienne. S'y inscrivent également des artistes comme Anna Halprin, qui avec son concept de *task* (tâche) met en chorégraphie des mouvements simples de la vie quotidienne, comme marcher ou se lever. C'est alors cette reprise en main de l'anodin, cette prise de conscience sur son quotidien, qui peut amener à une reprise de pouvoir sur son propre corps. L'individu peut prendre possession son corps, dès lors que son attention se porte sur les manifestations intimes et quotidiennes du biopouvoir.

On retrouve cette idée chez Michel de Certeau, dans *L'invention du quotidien*¹¹⁹⁵ : pour l'auteur, le quotidien est un espace au sein duquel résister à l'organisation des choses et des gens. Il nomme « raison technicienne » cette organisation normative :

« Le quotidien échappe aux étiquettes génériques, quand bien même son hybridité et son indétermination peuvent être accueillies par de nombreux médias, relevant autant du visuel que de l'écrit. Michel de Certeau met l'accent sur sa dimension subversive ou corrosive, son aptitude à perturber les systèmes qui cherchent à l'enfermer¹¹⁹⁶. »

Le quotidien permet de prendre une certaine liberté par rapport à l'ordre social. On peut alors relier cette idée aux propos de Judith Butler :

« en fait, la norme ne persiste en tant que norme que dans la mesure où elle est actualisée dans la pratique sociale, ré-idéalisée et restituée dans et au travers de rituels sociaux quotidiens de la vie corporelle¹¹⁹⁷ ».

On note des correspondances entre la performativité butlérienne, entendue comme la répétition et la réitération codifiée d'actes et de gestes, et la notion du quotidien chez Michel de Certeau : le quotidien est en effet lui aussi une répétition d'actes semblables les uns aux autres. Tout comme la performativité du genre peut être subvertie par des citations impropres de la norme, de même le quotidien peut devenir un espace de résistance au travers d'agencements personnels anodins qui diffèrent de l'ordre social attendu.

Nous avons également vu que la performance artistique était un moyen d'orchestrer des citations impropres pour subvertir les normes corporelles et leur performativité¹¹⁹⁸. La notion de rituels sociaux quotidiens, évoquée dans la citation précédente, est alors à mettre en lien avec

¹¹⁹³ Michael Sheringham, *Traversées du quotidien, des surréalistes aux postmodernes*, *op. cit.*

¹¹⁹⁴ Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, PUF, Paris, 2010.

¹¹⁹⁵ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1, arts de faire*, Gallimard, 2004 [1980], Paris.

¹¹⁹⁶ Michael Sheringham, *Traversées du quotidien, des surréalistes aux postmodernes*, *op. cit.*, p. 61.

¹¹⁹⁷ Judith Butler, *Défaire le genre*, *op. cit.*, pp. 65-66.

¹¹⁹⁸ Cf. I/1/b). Nous avons analysé la façon dont la figure du drag permet des subversions performatives des normes de genre au moyen de citations impropres, opérant un glissement entre performativité au sens butlérien et performance au sens théâtral.

cette performance artistique. Cette dernière possède en effet une forte dimension ritualisée. La ritualisation du quotidien est à comprendre comme une performance à micro-niveau, une performance qui possède la capacité de subvertir un ordre établi en attirant l'attention sur la banalité de celui-ci. Cette banalité dissimule les oppressions normatives qui la traversent. Il faut :

« prêter attention : le quotidien n'existe peut-être que dans la mesure où on lui prête ce regard, qu'à la condition que l'on accepte de le reconnaître¹¹⁹⁹ ».

Parler de performance du quotidien, de performance à micro-niveau, permet d'attirer l'attention sur ce quotidien. Le maquillage est un très bon exemple de ces propos. Dans la société hétéronormative qui est la nôtre, le maquillage chez la femme cisgenre est un acte anodin et normal. Nous voyons tous les jours des femmes maquillées et l'acte de se maquiller fait partie de leurs gestes quotidiens. Cet acte n'en est pas moins ritualisé et intime : il s'agit d'un temps dédié, dans un espace dédié. La salle de bain, où s'effectue le plus souvent le maquillage, est un espace clos propice à cette intimité. Le maquillage se constitue, au-delà des gestes, d'un ensemble de petits objets (pinceaux, crayons, couleurs) exposés dans des pots, rangés dans des boîtes ou amoncelés dans des trousseaux, ce qui augmente encore la ritualisation de ces gestes déjà surcodifiés et :

« à la différence des simples habitudes, les actes ritualisés ont un sens symbolique fort¹²⁰⁰ ».

Et c'est aussi parce que ce sens symbolique est évident qu'il est facile à subvertir. Le maquillage possède la même puissance symbolique et rituelle pour la drag queen qui se maquille avant son entrée en scène. La quotidienneté du geste a en revanche disparu, au profit du caractère exceptionnel de la mise en scène et de l'espace-temps de la performance. Analyser le quotidien en termes de performance et de ritualisation permet de mettre en évidence les normes qui y sont véhiculées et d'en prendre conscience. La théâtralisation de cette ritualisation, scénique ou non, permet de subvertir les normes quotidiennes.

La ritualisation du quotidien peut aussi continuer d'entretenir des liens avec l'intime. Se raser, par exemple, est un des rituels de la masculinité. Ce rituel possède lui aussi son espace-temps (que ce soit celui de la salle de bain ou du barbier), ses objets que l'on peut fétichiser (lame d'un ancien rasoir, blaireau et mousse à raser). Dans *Parole de King!*¹²⁰¹, Louise de Ville raconte l'importance symbolique pour un drag king de pouvoir accéder au rituel du passage chez le barbier. Dans une performance intitulée *Testo gel, 50 mg*¹²⁰², Diego Genderhacker représente à son tour le rituel du rasage. La performance se situe dans une salle de bain neutre, les murs sont recouverts de carrelage blanc et seuls figurent un miroir et un lavabo. Diego Genderhacker, qui se définit comme « un état d'éternel transition et de négation des binarismes¹²⁰³ », arrive devant la glace en

¹¹⁹⁹ Michael Sheringham, *Traversées du quotidien, des surréalistes aux postmodernes*, op. cit., p. 21.

¹²⁰⁰ *Ibid.*, p. 317.

¹²⁰¹ Chriss Lag, *Parole de King!*, op. cit.

¹²⁰² Diego Genderhacker, *Testo Gel 50 mg*, 2:50, 2010 [vidéo mise en ligne en 2016, consultée le 15/02/2017]. In « *Tránsitos* » [page internet, 2014, consultée le 04/08/2017], *Genderhacker.net* [site internet, 2009], URL : <http://genderhacker.net/?portfolio=transito>.

¹²⁰³ *Genderhacker es un estado de eterna transición y negación del binarismo. Ibid.*

king avec une barbe postiche et entreprend alors de se raser, tout en parlant des effets secondaires indésirables provoqués sur la peau par la testostérone. Le geste ritualisé, symbole de la masculinité, est subverti par le fait que ce soit une fausse barbe. C'est à la fois une réappropriation et un détournement des mécanismes de la masculinité. De plus, c'est un acte interprété par une personne qui n'est pas un homme cisgenre, ce qui subvertit de nouveau le rituel. Le discours prononcé, en évoquant les désagréments corporels, nous place également dans un cadre intime et quotidien. Le discours prononcé fait que l'on se focalise sur les propos, tandis que les gestes passent au second plan. Le fait même de parler par-dessus ces gestes les place sur le plan de l'ordinaire et de l'anodin, tout comme on peut parler en fumant ou en conduisant. Cette performance est un exemple de la façon dont le quotidien dans ses liens avec l'intime permet d'organiser une résistance queer¹²⁰⁴. Ainsi, dès lors que l'on y prête attention :

« le quotidien se donne comme une dimension de l'expérience humaine¹²⁰⁵ ».

C'est en effet dans le quotidien le plus banal et le plus intime que l'on peut expérimenter des résistances aux technologies du genre : se maquiller ou non, s'épiler ou pas, arrêter de se peser, prendre ou ne pas prendre la pilule, s'habiller et comment, sont autant de gestes et de non-gestes liés à la discipline corporelle et à la résistance aux technologies du genre. Le quotidien est un espace d'expérimentations et d'interrogations :

« Le quotidien est pour l'homme le lieu de la transformation de soi¹²⁰⁶. »

C'est un espace de possibles sur lequel agissent les savoirs queers et féministes, c'est bien là tout l'intérêt de parler d'*empowerment* dans les gestes quotidiens. Bien avant Michel de Certeau, ce sont les féministes qui soulignèrent l'importance du quotidien, le percevant comme le terrain sur lequel se jouent les inégalités de genre. C'est :

« l'idée que la révolte et la résistance sont au cœur du quotidien¹²⁰⁷ ».

En effet, on constate de nouveau un jeu d'allers-retours entre l'ordre social et l'intimité, entre la biopolitique et le quotidien. On peut penser que c'est dans cette transformation du quotidien, à commencer par celui de la chambre à coucher, que s'organisent les résistances à l'ordre social. Comme le fait remarquer Sam Bourcier à propos des sexualités BDSM :

« une technologie de la parole qui inclurait les mots de sécurité (safe words, re-signification des injures, mots sales et identités stigmatisées) pourrait être étendue à un grand nombre de situations interpersonnelles, domestiques et publiques¹²⁰⁸ ».

¹²⁰⁴ Nous retrouvons dans cette performance des préoccupations relatives aux disciplines corporelles, à l'intime de l'avant-représentation dont nous parlions au point précédent : Genderhacker intègre dans cette performance des préoccupations relatives à la peau sèche, l'acné, les crèmes. Ce sont des technologies du corps qui permettent sa réappropriation, dans un rapport intime à soi, au même titre que de s'appliquer de la testostérone en gel.

¹²⁰⁵ Michael Sheringham, *Traversées du quotidien, des surréalistes aux postmodernes*, op. cit., p. 23.

¹²⁰⁶ *Ibid.*, p. 44.

¹²⁰⁷ *Ibid.*, p. 150.

¹²⁰⁸ Sam Bourcier, *Queer Zones 3, identités, cultures, politiques*, op. cit., p. 243.

Autrement dit, il s'agit de rejouer à un niveau tout à fait intime les mécanismes d'injonction sociale et de stigmatisation pour mieux leur résister. Cette logique de retournement du stigmate est également la logique des citations impropres des normes, citations impropres qui se jouent de la performativité des normes :

« C'est aussi en vertu de cette répétition que s'ouvrent des failles et des fissures, qu'apparaissent les instabilités constitutives de telles constructions, ce qui échappe ou excède la norme, ce qui ne peut être entièrement défini ou fixé par le travail répétitif de cette norme¹²⁰⁹. »

Ce qui échappe à la norme, c'est précisément la résistance par le quotidien. C'est ce dont parlent à la fois (bien qu'en des termes très différents) les féministes et Michel de Certeau. C'est précisément là où, de nouveau, il faut comprendre l'importance de ce qui se passe dans la chambre à coucher.

Vous en avez un gros journal intime • Les représentations de l'intime, entre empowerment et contrôle des corps

L'intime et le quotidien sont donc des dimensions importantes tant pour la construction individuelle que pour résister aux diverses normes sociales et politiques qui s'exercent sur les corps. L'intime en particulier pose la question de sa représentation, de son rapport au réel et de ce qui perdure en tant qu'intimité cachée. Mais l'intime se surexpose aussi de plus en plus et les récits de soi deviennent souvent un motif principal de création. Comme le souligne Michael Sheringham, à propos justement de l'intérêt à se raconter dans une démarche artistique :

« L'écriture de soi est devenue l'un des nombreux domaines de réhabilitation du quotidien¹²¹⁰. »

Il s'agit alors d'enrichir les identités minoritaires, encore et toujours par la visibilisation des identités. Que cet intime soit partiel, réel ou fantasmé importe peu. La subjectivité de l'écriture de l'intime s'oppose à la figure universalisante de l'homme hétéro-cis-blanc. Pour Jack Halberstam, il s'agit alors d' :

« histoires personnelles, conscience collective¹²¹¹. »

Les médias surexposent une intimité normative d'apparence dépolitisée, nous sommes à l'ère de la banalisation du « moi » et de son insignifiance. Les émissions de télé-réalités qui prolifèrent comme *Les Anges*, *Les Ch'tis*, ou encore *Qui veut épouser mon fils* sont l'exemple même de la mise en scène du quotidien et de l'intime par les médias. Sous couvert d'être au plus proche du quotidien, c'est l'œil voyeuriste et scopophile tant critiqué par les féministes qui est reproduit ici. L'idée véhiculée par ces vidéos est celle d'un reportage neutre et objectif, au plus proche du réel et du quotidien, idée que véhicule la caméra par des points de vue à l'épaule ou de caméra de surveillance par exemple. On sait néanmoins que sous cette fausse objectivité, ce sont des

¹²⁰⁹ Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, op. cit., p. 24.

¹²¹⁰ Michael Sheringham, *Traversées du quotidien, des surréalistes aux postmodernes*, op. cit., p. 361.

¹²¹¹ *Personal narrative, community awareness*. Jack Halberstam, *Female Masculinity*, op. cit., p. 47.

comportements normatifs qui sont véhiculés, notamment des comportements corporels, de genre et de langage. C'est d'ailleurs un excellent exemple de la façon dont se manifeste la performativité du genre au quotidien. D'autres émissions, comme *Secret Story*, sont des exemples d'une mise en scène de l'anodin et d'un culte du « moi » surexposé où chaque personne aurait quelque chose d'exceptionnel, de spectaculaire, ou toute autre caractéristique relevant de l'hyperbole. La banalité du « moi » est ainsi exacerbée et surexposée, véhiculant des identités dépourvues de toute réflexion politique ou sociale. Ces émissions nous placent, encore, dans la société du spectacle de Debord (dès lors que l'on considère ces émissions comme un produit consommable, quoiqu'immatériel).

Face à cette surexposition médiatique du « moi », il est possible, dans une démarche artistique et militante, d'exposer des identités et intimités critiques. Ces démarches sont héritières du slogan féministe « le personnel est politique » qui semble évoluer vers « l'intime est politique ». C'est-à-dire qu'il s'agit d'une intimité à la fois publique et traversée par les structures de pouvoir. L'idée que « le personnel est politique » est un héritage vivace auprès des militant·es féministes et queers actuel·les, on le retrouve par exemple dans *Transfeminismos*, dans un chapitre sur les relations amoureuses, un chapitre qui est donc très en lien avec les questions de l'intime :

« La pratique féministe “le personnel est politique” c'est, avant quoi que ce soit, cela, une pratique, une traduction réelle de notre existence, un déplacement de la conscience qui nous permet de comprendre que nos histoires personnelles et émotionnelles sont des histoires politiques, des vies situées¹²¹². »

Sur la scène artistique, de nombreuses œuvres se centrent alors sur la question de la représentation de soi. En 2016, le festival *Explicit*¹²¹³ donnait un exemple de cette évolution du personnel politique vers une intimité publique et politisée. Notamment, nous pouvons retenir ici les *Auto-porn boxes*, une série de performances créées par les membres de la compagnie À contre poil du sens, la compagnie organisatrice de l'évènement. Chacune des *Auto-porn boxes* dévoilait un aspect intime du parcours et de la sexualité des performeur·ses. La forme d'autoportrait documentaire, de témoignage, place la personne spectatrice dans un cadre intimiste. De même, augmentant cette dimension d'intimité, les performances étaient présentées dans des lieux réduits, sombres, avec un nombre restreint de personnes. Il s'agit de :

« déceler, au sein de ces pratiques artistiques, les liens susceptibles de se tisser entre l'intime et le politique¹²¹⁴. »

¹²¹² *La practica feminista « lo personal es político » es, antes que nada, eso, una practica, una traduccion real de nuestra existencia, un desplazamiento de conciencia que nos permite entender que nuestras historias personales y emocionales son historias políticas, son vidas situadas.* Bengala & Magnafranse, in Miriam Solá et Elena Urko, *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos*, op. cit., p. 253.

¹²¹³ Compagnie À contre poil du sens, *Explicit, festival d'expressions plurielles du sexuel*, Centre National Chorégraphique Humain Trop Humain, Montpellier, du 22 au 24 mai 2016.

¹²¹⁴ Florence Baillet & Arnaud Regnauld (dir.), *L'intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains*, op. cit., p. 10.

Une des performances évoquait par exemple des pratiques sexuelles alternatives (notamment les sondes), une autre un parcours trans* avec projection de photographies d'enfance, une troisième était constituée des témoignages d'un vécu de travailleuse du sexe. Il s'agit de politiser l'intime, en utilisant la dimension sensible des expériences vécues. Ces performances montrent que ce qui se passe dans un lit est une intimité aussi sensible que politique. Des œuvres comme celles présentées à Explicit, qui sortent la pornographie et les sexualités de la sphère cachée sans entrer dans le voyeurisme, amènent à repenser les frontières entre public et privé. C'est là un moyen de résistance, lorsque l'on sait que :

« la pseudo-séparation public/privé est source de technologies de contrôle social et politique¹²¹⁵ ».

C'est bien pour cela qu'il est important de politiser l'intime, de le mettre à jour. La démarche artistique a ici son rôle à jouer :

« La création artistique se nourrit alors de ce jeu entre ce qu'elle dévoile et ce qu'elle voile, renégociant ses propres frontières de l'intime et reconfigurant à chaque fois, à sa manière, ce qui ressort de la sphère publique et de la sphère privée : on peut en ce sens considérer qu'elle met en lumière et interroge des normes qui relèvent non seulement de l'idiosyncrasie de chacun, mais aussi des représentations collectives¹²¹⁶. »

La notion de « sensible » qui se rattache à l'intime, au quotidien, est essentielle pour politiser l'intime et le quotidien. Nous pouvons revenir encore une fois sur la figure du drag king. Le king, lui aussi, au travers de sa performance, brouille la frontière entre privé et public : en sortant de l'atelier, en déambulant dans la ville, le king donne à voir en public ce qui s'est joué dans l'intimité de l'atelier. Comme le fait remarquer Maud-Yeuse Thomas à propos du drag king :

« sa scène dans l'espace public est fondamentalement politique quand le travesti n'emprunte l'espace public que pour aller d'un espace privé à un autre, de préférence à la nuit tombée et surchargé de signes de "l'autre sexe", attestant d'un passage réglé. Le drag est une figure politique au grand jour, il est ouvertement public et dérégule l'ordre des passages en politisant l'émotion genrée, dit ce qu'est la rue en termes politiques comme émotionnels¹²¹⁷. »

De l'intime, nous glissons vers le sensible et l'émotionnel. Ceux-ci se dessinent comme des outils de plus pour repenser « le personnel est politique », repenser le militantisme dans ses imbrications avec les quotidiens, les savoirs situés et les existences. Ainsi :

« la frontière qui marquait les repères modernes de l'identité politique, en tablant entre autres sur la séparation entre les sphères privée et publique, a aujourd'hui été déplacée, et si l'intimité en est venue à entrer dans l'ordre du politique, c'est en vertu d'un approfondissement de nos

¹²¹⁵ Sam Bourcier, *Queer Zones, politique des identités sexuelles et des savoirs*, op. cit., p. 146.

¹²¹⁶ Florence Baillet & Arnaud Regnauld (dir.), *L'intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains*, op. cit., p. 10.

¹²¹⁷ Maud-Yeuse Thomas, « Ethnologie du travestissement », op. cit., pp. 64-65.

propres capacités de discernement marquant l'avènement d'un sujet politique "social", et non plus "privé"¹²¹⁸ ».

Nous pouvons en revenir sur l'idée de praxis. Il s'agit donc d'entendre ici la praxis comme le rapport indissociable entre l'acte et son objet. De ne pas dissocier un but de la façon de l'atteindre, de penser le processus avec son résultat et de ne séparer ni l'agent, ni l'agir, ni le résultat pratique. C'est en ce sens que nous pouvons réinterpréter les propos de Barbara Formis (sur les liens entre esthétique et vie quotidienne) :

« la praxis est une activité qui ne produit aucune œuvre distincte de l'agent. [...] La praxis trouve dans l'agent sa cause mais aussi sa fin¹²¹⁹ ».

Ainsi, la praxis est également une façon de penser transversale. Il faut croiser les différents plans sur lesquels se joue, par exemple, le militantisme pour en comprendre les tenants et les aboutissants, le fonctionnement. Une praxis queer permet alors de penser ensemble et de façon indissociable les différents processus, actions et résultats du militantisme queer. Il faut questionner l'agencement de la théorie, de la vie quotidienne et des pratiques diverses (artistiques ou militantes). Les jeux d'échanges entre ces différents pans du militantisme queer et leurs agencements logiques internes relèvent donc d'une praxis. Le corps se révèle comme l'agent pensant, actant et l'objet de cette praxis queer. Comme le soulignent les propos suivants, à nouveau de Barbara Formis et toujours en référence à la praxis et au geste pratique :

« à la différence de l'acte créateur, le geste pratique ne pose aucune différence entre le sujet et l'objet. Dans un tel contexte, l'œuvre serait ainsi le résultat de la parfaite coïncidence entre la subjectivité en action et l'objet comme résidu, une sorte d'auto-façonnement de soi¹²²⁰ ».

On voit se dessiner un lien entre le sujet agissant et l'action réalisée. L'objet n'est alors plus que le résidu de l'action. Cette idée de résidu est à mettre en parallèle avec celle d'objets issus de performances et d'archives de la performance. Les résidus dont parle Barbara Formis sont des objets issus d'actions, des objets qui s'ils peuvent avoir le statut d'œuvre d'art sont avant tout le résultat d'un processus et ramènent à ce processus de mise en œuvre duquel ils sont inséparables. Par ailleurs, la praxis en appelle à la capacité d'agir des individus, à une *agency* logique et transversale aux actions (vie quotidienne, professionnelle, pratique artistique et militante). En ce sens, l'idée de praxis queer amène à repenser tous les aspects de la vie d'un individu. À défaut de les repenser, elle en révèle les liens et les contradictions. L'idée de praxis queer permet également de relier les notions de savoirs situés, de vie quotidienne et de pratiques militantes. Ces points entretiennent entre eux des rapports indissociables.

Ne pas séparer la vie quotidienne de son militantisme, c'est également là une des reformulations possibles, ou une des conséquences, de l'idée que « le personnel est politique ».

¹²¹⁸ Jean-François Côté, in Florence Baillet & Arnaud Regnauld dir. *L'intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains*, op. cit., p. 75.

¹²¹⁹ Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, op. cit., p. 152.

¹²²⁰ *Ibid.*, p. 152.

Les reformulations et déclinaisons de ce slogan sont nombreuses et internet a profondément bouleversé notre rapport au personnel et à l'intime, les projetant sur un espace public dématérialisé. Ces changements s'inscrivent dans la lignée de la littérature autobiographique, dans un héritage qui est sans doute moins celui des *Confessions intimes* de Jean-Jacques Rousseau que d'*Une Chambre à soi* de Virginia Woolf, une chambre à soi ouverte sur le monde :

« Il apparaît donc que le théâtre du foyer connecté viserait de nouvelles exigences d'imagination politique, mais aussi économique, dérivées d'un système capitaliste qui se débat entre se répéter et se réinventer, mais non disposé à céder ainsi. Des exigences qu'a priori nous relevons comme des opportunités pour concevoir des économies et politiques nouvelles dans une société en réseau. Certainement que la vieille scène "foyer", pivot et revers de la mobilité, se prépare à se convertir en "quelque chose de distinct" et réclame, en ce sens, une nouvelle définition, mais aussi une observation critique de ses fardeaux et potentialités depuis chacun de ses nœuds. Un exercice qui nous permet de rechercher les possibilités d'émancipation du sujet en réseau, mais aussi qui nous implique activement dans l'imagination – appropriation du futur depuis les versions les plus critiques et utopiques (qui restent à faire) de nos chambres à soi connectées¹²²¹. »

Le foyer, lieu de l'intime et du privé par opposition à l'espace public, se dessine alors comme une chambre à soi doté d'une fenêtre ouverte sur le monde. C'est Alberti qui pendant la Renaissance (*De Pictura*, 1435) définit la perspective comme une fenêtre ouvrant sur l'espace dans lequel se raconte l'histoire. La fenêtre ouverte sur le monde d'Alberti possède donc une fonction narrative. Nous pouvons ici en reprendre l'idée. La chambre à soi connectée devient une perspective féministe, à la fois analyse féministe et queer de l'espace public – espace politique – et projection dans cet espace public de la position féministe ou queer. La chambre à soi connectée brouille la frontière entre le privé et le public au moyen d'internet. C'est ainsi, pour en revenir à la citation, que peuvent se dessiner de nouveaux imaginaires économiques et politiques d'un sujet en réseau qui s'émancipe et résiste, notamment au système capitaliste.

L'intimité au grand jour, qu'il s'agisse d'un journal intime ou d'une page Facebook, reste une représentation de soi. C'est une façon de se raconter, de se montrer, qui n'est pas exempte de parts d'ombres. Certains tabous continuent de traverser le corps. Les pratiques queers s'attachent à déconstruire ces normes corporelles. Les tabous relèvent de ce qui doit rester caché, d'une intimité socialement non acceptable. Si redéfinir les frontières de l'intime permet justement de déconstruire les normes corporelles et d'en montrer la dimension politique, il faut alors aussi s'attarder sur ce qui doit encore être déconstruit au sein des pratiques queers.

¹²²¹ Parece entonces que el escenario del hogar conectado apuntaría a nuevas exigencias de imaginación política pero también económica, derivadas de un sistema capitalista que se debate entre repetirse y reimaginarse pero no dispuesto a ceder, sin más. Exigencias que a priori advertimos como oportunidades para idear nuevas economías y políticas en una sociedad en red. Ciertamente, el viejo escenario "hogar", pivote y anverso de la movilidad se prepara para convertirse en "algo distinto" y reclama, en este sentido, una nueva definición, pero también una observación crítica de sus lastres y potencialidades desde cada uno de sus nodos. Un ejercicio que nos permita indagar en las posibilidades de emancipación para los sujetos en red, pero también que nos implique activamente en la imaginación - apropiación del futuro desde las versiones más críticas y utópicas (por hacer) de nuestros cuartos propios conectados. Remedios Zafra (dir), *X0y1 #ensayos sobre género y ciberespacio*, op. cit., p. 87.

c) Cachez ce sein que je ne saurais voir • Les derniers tabous du militantisme queer, nouveaux enjeux ?

On s'est fait du mauvais sang • Les fluides corporels entre dégoût et réappropriation

« Fluides : que reste-t-il de nos tabous ? » est le titre du 7^e numéro, paru en mars 2016, de la revue *Miroir/Miroirs*, coordonnée par Jérémy Patinier. Sperme, sang, crachats, urine (et leur gestion) sont des substances corporelles qui continuent d'être passées sous silence. Il faut contrôler le corps, le civiliser et le discipliner. Il faut le contenir et ainsi lutter contre son inconstance. Le biopouvoir foucauldien, qui s'exprime dans l'intime, se retrouve dans cette discipline des corps. La société capacitiste dans laquelle nous sommes pointe du doigt les corps qu'elle ne juge pas conformes : corps gros, vieux, malades et, de façon plus générale, les corps dont le fonctionnement varie de celui seul reconnu comme valide, le corps grand, mince, musclé, entretenu et à la physiologie dominée :

« Urine, excréments, sperme et traces sont passés par une civilisation des mœurs qui convoquent notre propre subjectivité comme autorégulatrice de règles et de normes¹²²². »

Cette discipline de soi est héritée du XIX^e siècle hygiéniste, ce même XIX^e qui forge la figure de l'homosexuel et du travesti en tant que malades à soigner et pour qui la mort est une maladie à cacher et à éloigner, notamment en déplaçant cimetières et hôpitaux à la périphérie des villes.

Si les pratiques queers s'attachent à déconstruire les disciplines du corps, la régulation de ses fonctionnements biologiques (vieillesse, sang menstruel, urine) ne semble pas avoir été déconstruite. Or, cette dimension de l'intime est liée à la régulation politique des corps. Prenons cet ensemble non exhaustif : la pilule et les divers processus d'hormonation des femmes biologiques (traitement médical par ménopause artificielle, contraception hormonale, hormonation lors les parcours trans*); l'accès à des protections hygiéniques ; la gestion de la natalité (droits relatifs à la PMA, GPA, avortement, aides fiscales) ; les recherches financées ou non sur la gynécologie (milieu là encore sujet à la domination masculine) ; la non prise en compte des douleurs liées aux cycles menstruels par le corps médical notamment dans le diagnostic de l'endométriose (« les filles n'ont pas vraiment mal, elles sont simplement douillettes ») ; les conditions et techniques d'accouchements. Tous ces points ont en commun le cycle menstruel et sa gestion économique-sociale et politique. Le cycle menstruel est encore constitué de tabous et de non-dits, en particulier le sang. Il est retranché dans le silence de l'intimité. Comme l'énonce Lucile Toth, la question est alors :

« si nous détruisons tous nos tabous corporels, est-ce que l'idée même de 'privé' existerait encore et quels seraient les nouveaux objets stigmatisants ? Car c'est bien de cela dont il

¹²²² Arnaud Alessandrin, « Les fluides comme médiateurs du dégoût : l'exemple des corps trans », *Miroir/Miroirs la revue des corps contemporains*, n° 7, 2016, p. 15.

s'agit : la création d'objets de stigmatisation, qui nous empêchent de détruire les structures qui ont fondées l'humanité et la civilité¹²²³ ».

Le milieu queer et féministe commence néanmoins à travailler la gestion des fluides et quelques exemples permettent d'entamer la déconstruction de ces tabous corporels. Là encore, c'est à la croisée du militantisme, de l'artistique et du quotidien que se trouvent ces pratiques.

Un des premiers exemples qu'il faut donner sur le sujet est celui de Monique Wittig et du *Corps lesbien*. La poésie du démembrement et de l'éviscération qui y est exposée fait la part belle aux fluides : bile, cyprine, vomissure, sang, larmes et plus encore. Si Wittig n'est pas la seule à mettre en scène les fluides, elle en propose une érotisation toute particulière. L'érotisation des fluides se retrouve dans les sexualités BDSM et fétichistes, mais ne suffit pas à en déconstruire les tabous au sein du mouvement queer. Les fluides ne sont que peu acceptés sous l'angle du plaisir. Les liquides corporels sont représentés dans des œuvres qui cherchent l'atroce, des œuvres qui si elles questionnent les normes ne le font pas par l'érotisation et le plaisir mais en cherchant à choquer, dégouter, ou à tout le moins déranger. Si exacerber la norme la met en question, il n'est pas dit que cela en permette la déconstruction. Pensons ici à *Piss Christ* (1987) d'Andrés Serrano, une photographie anticléricale qui représente et suggère une icône chrétienne immergée dans de l'urine. L'œuvre cherchait la provocation et a atteint son but (elle a notamment été vandalisée). À aucun moment cette œuvre ne cherche la revalorisation du corps. Au contraire, l'urine est utilisée comme symbole de mépris pour dénigrer l'image du christ. *Merde d'Artiste* (1961) de Piero Manzoni et *Cloaca* (2000) de Wim Delvoye sont deux œuvres qui jouent sur le dégoût inspiré par la matière fécale. Le premier critique le statut de l'œuvre d'art et le second la société de consommation actuelle. Tous deux concrétisent l'expression « c'est de la merde ». Les fluides continuent aujourd'hui de mettre les spectateur·ices à l'épreuve de leur dégoût. Par exemple, des personnes quittèrent la salle face à la scène insupportable des danseur·ses se crachant allègrement dessus dans *Urge* (2015) de David Wampach.

La mise en scène des fluides de la part des artistes masculins contemporains renvoie au dégoût, à la critique, à l'insulte. Seul le sang peut renvoyer au sublime et à l'héroïsme, à la mise à l'épreuve victorieuse et cathartique, comme pour le Théâtre des Orgies et Mystères d'Hermann Nitsch. À l'inverse, chez Monique Wittig les fluides renvoient à l'érotisation, à une prise de distance et une déconstruction des normes par le plaisir. Il en va de même chez Matthieu Hocquemiller : dans (*non*), créé en 2014, les fluides et notamment l'urine sont présents sous une forme érotisée et font partie intégrante de la sexualité. L'érotisation des fluides est liée, dans (*non*) et dans *Le Corps lesbien*, à une reprise de pouvoir sur son propre corps : Monique Wittig, à travers cette érotisation atroce du corps, cherche la construction du corps lesbien, une construction au-delà des repères de l'hétéronormativité. Les fluides féminins peuvent être source d'*empowerment*, avec ou sans érotisation. Il en va ainsi de l'éjaculation vaginale et des règles.

¹²²³ Lucile Toth, « Mon fluide à moi il me parle d'aventures », *Miroir/Miroirs la revue des corps contemporains*, n° 7, 2016, p. 11.

L'éjaculation vaginale, fantasme masculin de la femme fontaine, a été démystifiée notamment par Diana Torres *aka* Pornoterrorista. Cette dernière organise des ateliers pour parvenir à l'éjaculation féminine. Il s'agit alors de reprendre le contrôle de son corps autant par le plaisir que par le savoir. Plaisir il y a, lors de ces ateliers où il est question de masturbation, de pénétration, d'orgasme. Le savoir, quant à lui, consiste à constater ce qui existe anatomiquement sur son propre corps et qui est en contradiction avec le savoir médical. Il s'agit d'observer son vagin, de sentir où se situe la prostate féminine et les glandes de Skene d'où provient le liquide et de voir, sentir, toucher ce fluide. Cette pratique en atelier permet de montrer les différences anatomiques de chacune, en opposition à la normalisation des corps, ainsi que la possibilité anatomique de l'éjaculation vaginale.

De même, la mise en scène du sang menstruel, son utilisation en tant que matériau de l'œuvre, permet de lutter contre ce qui reste un tabou. Le sang fait alors partie du langage visuel de Gina Pane : parmi les constats d'action tirés de la performance *Mise en condition/contraction/rejet*, on trouve *Une semaine de mon sang menstruel*¹²²⁴, constitué de 7 cotons imbibés de sangs et présentés dans des petites boîtes de plexiglas. Il s'agit de visibiliser une part de l'anatomie influente dans la vie quotidienne et l'intime. ORLAN, quant à elle, a donné une conférence performée intitulée *Action ORLAN-Corps : Étude documentaire : la tête de méduse* (3 décembre 1978, Allemagne). En référence au texte éponyme de Freud, particulièrement sexiste, ORLAN montre en gros plan son sexe d'où s'échappe son sang menstruel pendant qu'une caméra filme et diffuse les visages de celleux en train de regarder son sexe. Il s'agit donc bien d'une réappropriation de son corps, en le faisant échapper au discours médical et psychologique qui cherche à le traverser et le dominer.

D'autres artistes et militant·es travaillent aujourd'hui sur la réappropriation des fluides et notamment du sang menstruel. À ce sujet, on relève la pertinence du collectif .FLUIDES. qui se présente ainsi :

« le collectif .FLUIDES. souhaite décomplexer les individu.e.s dans leur rapport à leurs sécrétions en se les appropriant, en les sublimant, en les réinterprétant et en les intégrant à des productions plastiques. Ateliers//présentations//installations//discussions sur la thématique des fluides corporels : menstruations et sang, sperme, sueur, cyprine, éjaculat, larmes, salive, urine, lait maternel... Partage d'expériences dans la douleur, la joie, la liberté, la crainte, l'incompréhension. Body positive et inclusif¹²²⁵ ».

Ce collectif a notamment donné un atelier lors de la Queer Week 2016. Il s'agissait de se réapproprier ses fluides, par la discussion et la dynamique de groupe, pour leur donner une forme plastique ou artistique. Par ce biais, le but était de dépasser les tabous liés au corps, de les faire basculer de l'atroce au sublime. L'atelier était organisé par Aphrodite Fur et John Ana, qui

¹²²⁴ Gina Pane, *Une semaine de mon sang menstruel*, 1973. Volume II, figure 111.

¹²²⁵ Collectif .FLUIDES., « À propos » [détails de la page publique, 2016, consultée le 21/02/2017], .FLUIDES. [page publique, 2016], Facebook, URL : https://www.facebook.com/CollectifFluides/about/?entry_point=about_section_header&tab=page_info. Le collectif, créé en 2016, milite autour de la réappropriation des fluides corporels et en particulier du sang menstruel. Basé à Paris, le collectif a été fondé par Fanny Godeborge (à l'origine de Clean Your Cup, un projet qui recense les lieux publics où il est aisé de laver sa coupe menstruelle) et Aphrodite Für (artiste).

intègrent du sang menstruel à leur pratique artistique. Aphrodite Fur, par exemple, pour l'œuvre *Millésime*¹²²⁶ a mis son sang menstruel dans des petites fioles de verre, les a étiquetées pour les dater à la plume et à l'encre rouge et les a scellées à la cire. Cette fétichisation du sang menstruel, gardé comme un objet précieux et digne d'études, touche autant à la sacralisation de ce fluide qu'à la contestation de la médecine par l'évocation de son univers (petites fioles médicales, écriture calligraphiée). Cela rappelle les tentatives de réécriture queer et fictionnelle de l'histoire, comme si le sang menstruel avait historiquement été un objet d'étude sérieux. C'est aussi, donc, une contestation de l'infériorisation de la femme par le corps médical. C'est là une œuvre très esthétique qui joue sur l'idée de préciosité, de rareté et de collectionnisme en invoquant un imaginaire ancien.

D'autres œuvres sont moins esthétiques et tout aussi clairement liées au militantisme féministe-queer actuel. Il est intéressant de constater que des actions comme celles du collectif .FLUIDES. à la Queer Week ou le numéro de la revue *Miroir/Miroirs* sur ce thème font suite aux débats sur la taxe sur les tampons de l'hiver 2015¹²²⁷. Face au sexisme des débats d'une assemblée nationale très majoritairement masculine s'opposèrent diverses manifestations comme celles du collectif féministe Garces, qui est allé accrocher des tampons et serviettes hygiéniques imbibées de substances rouges figurant le sang devant l'assemblée. Il y eut aussi les manifestations de l'association FièrEs, avec les militantes déguisées en serviettes et tampons ensanglantés¹²²⁸. Ce collectif, en parallèle, récoltait des produits de première nécessité comme des tampons et des serviettes pour les distribuer auprès de femmes précaires, notamment celles sans-papier et en centre de rétention. De même, le collectif Culotte Gate a été créé à l'occasion pour envoyer serviettes et tampons tachés de faux sang directement au gouvernement. Il s'agissait, pour chacune de ses actions, de survisibiliser les règles là où le gouvernement tentait de les écarter, les minimiser, pour continuer ce qui participe d'une exploitation financière du corps. Du militantisme à la pratique artistique, c'est alors toute une iconographie revisitée par le sang menstruel. Ces pratiques ne doivent pas être confondues avec une nouvelle forme d'essentialisme : il s'agit bien de critiquer les normes amenant au tabou des règles, à la domination des corps, quel que soit le genre de ce corps. La célébration du sang menstruel au travers d'œuvres d'art, si elle peut se rapprocher d'un « mysticisme organique¹²²⁹ », vise avant tout la reprise de pouvoir sur son propre corps et cherche à briser le tabou associé au sang menstruel, tabou dont profite largement l'économie pharmaceutique et parapharmaceutique.

Il est d'ailleurs étonnant de constater que si le sang menstruel inspire du dégoût, il n'inspire en revanche pas la crainte de la contamination alors même que l'épidémie du Sida a rendu le sang synonyme de contagion et de mort, changeant radicalement le rapport à la sexualité, au sperme,

¹²²⁶ Aphrodite Fur, *Millésime*, 2016. Volume II, figure 112.

¹²²⁷ L'Assemblée nationale débattait pour savoir si les protections hygiéniques devaient abaisser leur taux de TVA à 5,5 %, soit le taux des produits de première nécessité.

¹²²⁸ Cf. II/3/b) et volume II, figures 97 et 98.

¹²²⁹ Roland Huesca, « Jan Fabre, des flux d'urine et de sang », *Miroir/Miroirs la revue des corps contemporains*, n° 7, 2016, p. 63.

au sang et engendrant d'autres tabous encore. La question de la prévention sexuelle chez les lesbiennes et les études concernant la transmission des IST de vagin à vagin restent affreusement absentes. Une carence que ne comblent pas les vidéos et fanzines existants, puisque s'il existe une documentation sur comment se protéger, les risques réels desquels se protéger ne sont toujours pas connus.

Au-delà du cul • Le non-dit des relations amoureuses et la nécessaire déconstruction queer des affects

*Girls on the Dark Side/Backroom série*¹²³⁰ de Cathy Peylan est une série de photographies qui interroge l'absence de backrooms lesbiennes alors que celles pour les gays sont courantes. La série interroge le rapport au sexe pour le sexe des lesbiennes. Ces photographies sont issues d'une performance : celle-ci consistait en l'installation à Toulouse, pour le 5e colloque international d'études lesbiennes en avril 2006, d'une backroom dans un bar lesbien. Les photographies restituent dans un livre annoté l'ensemble de cette performance. Lors d'une conversation avec elle, Cathy Peylan a témoigné des appels et mails reçus par la suite, en provenance de participantes qui cherchaient à avoir le contact de leurs partenaires de cette nuit-là. Une démarche qui entre en contradiction avec l'idée de sexualité sans lendemain. Nous sommes tombées d'accord, dans cette conversation, sur le fait que le sexe pour le sexe reste rare chez les lesbiennes et qu'un plan cul se transforme bien souvent en histoire suivie, à plus ou moins long terme, histoire plus ou moins amoureuse. Ainsi la série photographique interroge la porosité entre désir sexuel et sentiments. Ce qui débouche donc sur une double interrogation : premièrement, pourquoi le sexe et les sentiments continuent-ils d'aller de concert et surtout, puisque des sentiments entrent en jeu, comment les penser et les déconstruire ?

Les peintres romantiques du XVIIIe et XIXe siècle véhiculent une image pour le moins misogyne et sexiste du désir, la femme possédant au pire le rôle d'un être faible en proie à ses sentiments et passions, au mieux le rôle de muse, l'objet qui permet à l'homme de s'élever. À l'homme la raison forte et clairvoyante, à la femme les sentiments, il faudra l'éduquer pour qu'elle n'y succombe pas. À l'homme la sexualité, à la femme l'amour, ce n'est là rien d'autre que l'une des multiples déclinaisons de la domination masculine. Il n'est donc pas étonnant que les pratiques queers se soient attachées et s'attachent encore à déconstruire ce rapport entre sexualité et sentiments, en particulier le sentiment amoureux. Une sexualité dite libre, avec ou sans dimension sentimentale, est perçue comme un vecteur d'*empowerment*, face aux relations amoureuses répondant à des modèles basés sur la possession et la domination. Si cette sexualité est dite libre, c'est donc par opposition aux notions de fidélité et d'appartenance rattachées à l'amour : la symbolique du mariage reste celle de l'union de deux personnes s'aimant où la femme passe de l'appartenance du père à l'appartenance du mari, une transition notamment performée par le changement de nom (on parle bien ici de symbolique du mariage, lorsque l'on sait que sa

¹²³⁰ Série photographique dont nous avons déjà parlé en II/1/c) à propos des hétérotopies. Volume II, figure 88.

fonction est financière, une fonction de régulation du patrimoine et de sa transmission). À la fidélité et la possessivité associées à l'amour s'oppose donc une sexualité libre. Le droit pour les femmes à une sexualité libre a été défendu par les féministes pro-sexe et par le milieu post-porn :

« Dans la communauté post-porn, on a travaillé pendant des années la séparation entre l'amour et le sexe. Mais l'urgence du présent rend difficile la compréhension des émotions.¹²³¹ »

Cette citation d'Helen Torres est issue d'un chapitre de *Transfeminismos* intitulé « l'amour au temps de Facebook », article qui s'attache à la déconstruction des relations amoureuses et du sentiment amoureux. En effet, comme le laisse entendre la citation précédente, il y a plus urgent à traiter que l'amour : liberté de genre, de corps, de sexualités. On ne parle pas de sentiments. Les amours queers sont ainsi relégués aux abonnées absentes et c'est un terrain qui n'a eu droit ni à sa déconstruction ni à sa politisation. Il est très étonnant de constater que le militantisme queer continue de faire l'économie des sentiments, tout en revendiquant haut et fort que ce qui se passe au lit est politique. Comme si dire la séparation de la sexualité et des sentiments avait suffi à en faire un acquis, alors que l'expérience de la backroom de Cathy Peylan démontre l'inverse. De plus, cela se passe comme si dire la séparation de la sexualité et des sentiments amenait à ne plus parler d'amour pour ne mettre que la sexualité en avant. Sexualité et sentiments sont ainsi analysés comme des antagonismes alors qu'ils continuent d'être étroitement liés, entretenant des rapports complexes. Comme le suggère Helen Torres :

« peut-être est-ce parce que nous croyons que [...] abandonner le romantisme c'est nier l'amour¹²³² ».

Cette négation apparaît dans la faiblesse de la littérature et des représentations des amours queers. Les pratiques artistiques se raccrochant à une thématique queer représentent et visibilisent souvent des identités, des pratiques, des corps. On trouve comme nous l'avons vu de nombreux portraits, beaucoup de productions issues de performance se raccrochant à l'intime et des productions au premier plan plus immédiatement politique et militant. On trouve des pratiques sexuelles, on ne trouve en revanche pas ou peu de couples ou d'histoires amoureuses et aucune série ne traite de la diversité des relations entre individus, des différentes modalités d'être-ensemble qui sont pourtant explorées dans les vies quotidiennes¹²³³. Il n'y a pas non plus, pour le cadre

¹²³¹ *En la comunidad postporno se ha trabajado durante años la separación entre amor y sexo. Pero la urgencia del presente hace difícil entender las emociones.* Helen Torres, in Miriam Solá et Elena Urko, *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos*, op. cit. pp. 243-244.

¹²³² *Quizás porque creemos que [...] abandonar el romanticismo es negar el amor.* Ibid., p. 246.

¹²³³ On trouvera évidemment quelques rares contre-exemples comme *Un beso* de Cabello/Carceller (vidéo, 1996, 4:00) qui représente un baiser lesbien avec un enregistrement d'une discussion de couple ou les photographies de Nan Goldin qui suivent des couples sur plusieurs années. À l'inverse, on trouve bien sûr une littérature de fiction et des œuvres d'art représentant les amours gays et lesbiennes. Il suffit d'entrer dans une librairie LGBT pour se rendre compte de cette production. Néanmoins, cette littérature est plus proche du roman de gare et de l'amour romantique normatif que de la déconstruction queer des identités et des pratiques. Il n'est donc pas question de ces œuvres ici. Là où les combats LGBT parlent énormément du « droit à aimer », la théorie queer est absente.

franco-espagnol, d'écrits théoriques. On trouve tout au plus le chapitre 4 du livre *Transfeminismos*, intitulé « L'amour a toujours été politique »¹²³⁴ et l'ouvrage *Bodas diversas y amores queer* de Coral Herrera¹²³⁵. On trouve enfin un imaginaire amoureux alternatif à l'imaginaire romantique dans *Testo junkie* de Preciado, puisqu'il y raconte sa relation amoureuse avec Virginie Despentes.

Les relations amoureuses, et à l'intérieur de celles-ci le couple, semblent être un non-dit du militantisme queer alors qu'elles sont partout. Des normes traversent les sentiments et les relations, comme tout ce qui relève de l'intime. La monogamie représente en particulier un contrôle du corps induit par le sentiment amoureux. L'amour romantique est une construction sociale oppressive, qui fait partie intégrante des vies quotidiennes et de nos modes de vie au même titre que le consumérisme. C'est un romantisme patriarcal hérité du XIXe siècle romantique. Les relations amoureuses connaissent leurs normes, leurs oppressions, leurs rapports classe/race/genre. Ce qui se défait socialement, politiquement, est à défaire dans l'intime. De façon générale, au-delà de la question amoureuse, c'est le sensible qui est délaissé par le militantisme queer. Le sensible est une donnée genrée, associée au féminin, qui n'a pas sa place dans le militantisme :

« La sphère politique est le lieu de l'usage maîtrisé de l'entendement qui suppose l'exclusion ou le dépassement des affects¹²³⁶. »

Cette citation montre bien que le militantisme et la politique sont des domaines masculins où le sensible n'a pas sa place. La prise en compte du sensible pour réinvestir l'espace militant apparaît comme une réappropriation féministe et queer de ce dernier : il s'agit, par le biais du sensible, de contredire la logique masculine de l'espace militant, de la contaminer en quelque sorte et ainsi la faire muter. Les formes nouvelles du militantisme, celles de l'individu réaffirmé dont l'identité ne se dissout pas dans l'entité du groupe, doivent pour penser les subjectivités prendre en compte les sentiments. L'abandon de ces derniers ramène à la domination masculine, qui projette comme supérieures les valeurs de la raison contre celles des affects. Il s'agit alors de :

« ni rejeter les émotions ni en devenir l'esclave¹²³⁷ ».

Si le militantisme queer a peu intégré les affects à son militantisme, on en trouve cependant la trace chez Eve Kosofsky Sedgwick qui parle du :

¹²³⁴ *El amor siempre fue político*. Miriam Solá et Elena Urko, *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos*, op. cit. pp. 235-277.

¹²³⁵ Coral Herrera Gómez, *Bodas diversas y amores queer*, auto-édition, 2013, Espagne. On retrouve dans cet ouvrage le « Manifeste des amours queers », précédemment publié sur le blog de l'auteure (Coral Herrera Gómez, « Manifeste des amours queers » [billet internet, 18/09/2010, consulté le 05/08/2017], *Haikita* [blog internet, 2010], URL : <http://haikita.blogspot.fr/2010/09/manifiesto-del-amor-queer.html>). Ce manifeste a été traduit en français par : Rachele Borghi [article en ligne, extrait du n° 0, 2014, consulté le 28/06/2017], *PolitiQueer* [revue en ligne, 2014], URL : <http://politiqueer.info/numeros/rpqfrancofolles/herrera-manifieste-des-amours-queer/>.

¹²³⁶ Jacques Ion et al., *Militer aujourd'hui*, op. cit., p. 33.

¹²³⁷ *Ni rechazar las emociones ni caer en su esclavitud*. Helen Torres, in Miriam Solá et Elena Urko, *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos*, op. cit. p. 246.

« tournant affectif, portant sur l'impact qu'ont des émotions telles que la honte, l'embarras ou la colère sur les subjectivités sexuelles¹²³⁸ ».

Pour Sedgwick, c'est de ce tournant affectif que vient le retournement du stigmaté. Néanmoins, ces affects restent des sentiments masculins. La colère ou la violence qui traversent certains militantismes¹²³⁹ sont des affects socialement associés à la masculinité, voire à la virilité. En revanche, les affects féminins comme l'amour, la tendresse et la bienveillance sont globalement évacués de la sphère militante. On les retrouve dans quelques imaginaires précis : les notions de solidarité, de bienveillance, de prendre soin de soi et de l'autre, d'amour de soi, traversent certains collectifs notamment ceux proches de l'écoféminisme comme *Ecofeminismo*, *decrecimiento y alternativas al desarrollo*¹²⁴⁰. On trouve chez ce groupe un univers doux, empathique et dans le même temps source d'*empowerment* qui n'empêche pas une radicalité du propos féministe. C'est également chez les Sœurs de la Perpétuelle Indulgence que s'expriment ces idées d'amour et de bienveillance. Ces valeurs imprègnent toutes leurs actions et tous leurs discours, de nouveau sans empêcher la radicalité militante.

La prise en compte des affects permet de souligner la façon dont s'exerce le militantisme, traversé de valeurs masculines. Cela permet aussi de mettre en relief le fait que l'amour a toujours été politique. On peut s'en apercevoir dès lors que l'on se détache du modèle, lui aussi hétéronormatif et excluant, de l'amour romantique. Pour Vicente Aliaga, la portée politique de l'amour se retrouve déjà chez Foucault :

« Les relations entre personnes de même sexe ne se circonscrivent pas à la sphère érotico/sexuelle, mais débordent de ce cadre pour atteindre l'expérience vécue, l'amoureux (Foucault considérait qu'imaginer un acte sexuel non conforme à la loi ou la nature établie n'est pas ce qui inquiète les gens – la société hétérosexuelle – mais que quelques individus du même sexe commencent à s'aimer, oui cela suppose un problème pour eux), le politique et le social¹²⁴¹. »

Un exemple concret que l'on peut appliquer à cette citation est celui du couple butch/femme. Celui-ci remet en cause la conception hétéronormative des genres, qu'il dénaturalise. Le couple butch/femme permet également de repenser les questions de domination/soumission, non seulement sexuellement, mais aussi socialement. Si la portée politique de ce couple et ses

¹²³⁸ Eve Kosofsky Sedgwick, *Épistémologie du placard*, *op. cit.*, p. 19.

¹²³⁹ Cf. II/2/b).

¹²⁴⁰ *Ecofeminismo*, *Ecofeminismo, decrecimiento y alternativas al desarrollo* [page publique], Facebook, 2007 [consultée le 22/02/2017], URL : <https://www.facebook.com/EcofeminismoBolivia2007/>.

¹²⁴¹ *Las relaciones entre personas del mismo sexo no se circunscriben en la esfera erotico/sexual, sino que desbordan ese marco hasta llegar a lo vivencial, lo amatorio* (Foucault consideraba que imaginar un acto sexual no conforme a la ley o a la naturaleza establecida no es lo que inquieta a la gente –la sociedad heterosexual-, pero que algunos individuos de su mismo sexo empiecen a amarse si que supone un problema para ellos), *lo político, lo social*. Juan Vicente Aliaga, « ¿Existe un arte queer en España? » [article numérisé, 1997, extrait du n° 3. Mise en ligne 2000, consulté le 04/08/2017], *Acción Paralela* [revue en ligne, 2000], URL : <http://www.accpa.org/numero3/queer.htm>.

représentations a été étudiée¹²⁴², nous ne savons en revanche rien de l'intimité de ces couples, des modalités de l'être ensemble, de comment sont abordées les questions d'appartenance, de monogamie, de quotidienneté.

Une micropolitique des affects apparaît d'autant plus urgente qu'elle entre largement en compte dans le fonctionnement des groupes militants : telle personne ne milite que parce qu'elle est en couple avec telle autre, tel groupe cesse de fonctionner parce que certaines personnes se sont trompées/séparées/désirées/jalousees, ou plus encore. Cette micropolitique des affects est difficile à saisir parce qu'elle doit prendre en compte des actes intimes et quotidiens qui s'inscrivent en travers des actions militantes. Les affects sont aussi un moteur du militantisme et les relations interpersonnelles sont essentielles à la cohésion des groupes militants, qui sont avant tout des groupes de personnes aux affinités préalables¹²⁴³. Les groupes militants occasionnent également des rencontres qui permettent d'expérimenter d'autres modalités d'être ensemble que le couple hétéronormatif. Cela est notamment visible au travers du documentaire *20 retratos de activistas queer de la Radical gai, LSD y RQTR en el Madrid de los noventa*¹²⁴⁴ en particulier lorsqu'est raconté la naissance du collectif LSD. Au sujet de LSD, Vincente Aliaga fera remarquer que :

« les femmes s'aventurent à façonner des formes de vie éloignées des valeurs compétitives et agressives qui prédominent dans la société actuelle. Les amitiés étendues à des modes de vie dans lesquelles il est possible de tisser, créer et multiplier des alliances changeantes et polyvalentes paraissent s'inscrire dans certains des travaux des artistes¹²⁴⁵. »

En d'autres termes, nous trouvons ici théorisé le « tout le monde couche avec tout le monde » et « tout le monde est l'ex de tout le monde ». Au sein d'un même réseau, les relations apparaissent donc fluides et évolutives entre amour et amitié, et ce sous diverses formes relationnelles. Cela se reflète dans la production artistique des groupes, où les modèles, les photographes, les graphistes, voient leur participation motivée tant par le militantisme du groupe lui-même que par la présence au sein du groupe de leur partenaire affectif/sexuel. La question des formes d'amours queers est donc intéressante tant pour la cohésion d'un groupe, au niveau micropolitique, que pour l'impact politique de ces relations qui remettent en cause le modèle du couple romantico-patriarcal :

« Le pouvoir que nous exprimons réside dans les différents *empowerments* et les relations que nous créons. [...] ChacunE de nous est un réservoir virtuel de tout ce que nous sommes

¹²⁴² Voir notamment l'article de Sue-Ellen Case sur les représentations butch/femme : Sue-Ellen Case, in Fabio Cleto et al., *Camp : Queer Aesthetics and the Performing Subject: a Reader*, op. cit.

¹²⁴³ Les groupes rencontrés pour ce doctorat se sont tous formés à partir d'un noyau de personnes se connaissant au préalable. Ce sont des relations d'amitié, d'amour, très fluctuantes au sein de ces groupes, qui motivent leurs créations et leurs actions.

¹²⁴⁴ Andrés Senra, *20 retratos de activistas queer de la Radical gai, LSD y RQTR en el Madrid de los noventa*, op. cit.

¹²⁴⁵ *Las mujeres se adelantan en la plasmacion de formas de vida ajenas a los valores competitivos y agresivos que predominan en la sociedad actual. Las amistades expandidas como mode de vie en las que se pueden tejer, inventar, crear y multiplicar alianzas cambiantes y polivalentes parecen apuntarse en algunos trabajos de los/as artistas.* Juan Vicente Aliaga, « ¿Existe un arte queer en España? », op. cit.

capables de devenir – nos désirs, affects, puissance, manières d’agir et l’infinité de nos possibles¹²⁴⁶. »

Comme le souligne Helen Torres, sortir des comportements amoureux normatifs entraîne une position marginale :

« cel·leux qui échappent aux modèles deviennent des touristes émotionnel·les¹²⁴⁷ ».

Les sorties possibles des modèles normatifs se cristallisent alors autour de la modalité du couple. Celui-ci concentre le contrôle des corps induit par le sentiment amoureux, exigeant monogamie, jalousie, partage total des biens matériels notamment via le mariage, construction d’une famille, appartenance à l’autre. Le couple devient ainsi le symbole de l’expression hétéronormative du sentiment amoureux, alors qu’il n’est qu’un modèle parmi d’autres, un modèle aussi critiquable que réappropriable :

« Dans un espace relationnel qui ne fonctionne pas avec les codes de la normativité hétéropatriarcale, le couple est une figure conflictuelle, tant pour qui le pratique que pour qui ne le pratique pas¹²⁴⁸. »

L’une des autres possibilités est alors, déjà, de mettre fin à la monogamie notamment par le polyamour :

« le polyamour comme multiplication des couples¹²⁴⁹ ».

Mettre fin à l’exclusivité de la relation amoureuse est déjà une déconstruction des relations de domination et de possessivité mises en place par le couple hétéronormatif. Bien souvent cependant il apparaît une hiérarchie entre le couple principal et les autres partenaires, ce qui réinstaura un besoin d’exclusivité. Cependant, le polyamour permet aussi de mettre en relief d’autres formes de relations affectivo-sexuelles. Ces autres formes permettent notamment d’évoquer un autre imaginaire amoureux que celui du « coup de foudre » et de « tout l’un pour l’autre » : amour platonique et asexualité, amitiés incluant des relations sexuelles, partenaire sexuel régulier sans affects particuliers, sexualité de groupe amoureuse ou non, épisodique ou suivie¹²⁵⁰. Si une hiérarchie se réinstaura souvent entre les partenaires, la question est sans doute moins de l’éliminer que de la déconstruire de façon à parvenir à penser la fluidité des relations. Le *Manifeste*

¹²⁴⁶ Fray Baroque et Tegan Eanelli, *Queer Ultra Violence*, op. cit., p. 18.

¹²⁴⁷ *Quienes escapan a los modelos devienen turistas emocionales*. Helen Torres, in Miriam Solá et Elena Urko, *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos*, op. cit. p. 245.

¹²⁴⁸ *En un espacio relacional que no funciona con los códigos de la normatividad heteropatriarcal, la pareja es una figura conflictiva, tanto para quienes la practican como para quienes no*. Ibid., p. 242.

¹²⁴⁹ *El poliamor como multiplicación de parejas*. Ibid., p. 244.

¹²⁵⁰ Au sujet des formes affectives, nous pouvons référencer ici le blog *Unique en son genre*. Ce blog possède de nombreux articles sur les orientations romantiques et relationnelles. Un énorme travail taxonomique y est réalisé, notamment autour du spectre aromantique, de la pansexualité, des attirances non binaires. Si le nombre de taxonomies laisse perplexe, cela permet d’évoquer des rapports autres que ceux véhiculés par un système hétérocisnormatif s’appliquant aux relations interpersonnelles. UESG, *Unique en son genre* [blog internet], 2015 [consulté le 19/07/2017], URL : <http://uniqueensongenre.eklablog.fr/orientations-c27024256>.

*des amours queers*¹²⁵¹ liste ainsi vingt points s'éloignant de la vision hétérocentrée du couple. Le manifeste est à la fois une critique du modèle de couple dominant et une proposition de réflexion pour des relations amoureuses plus égalitaires et plus inclusives, qui pensent les identités postmodernes. Il s'agit de critiquer l'économie du couple en tant que consommation et appropriation de l'autre, pour explorer des formes d'amours moins oppressives. Par ailleurs, ce manifeste qui propose des principes alternatifs d'expression du sentiment amoureux ne fait l'économie ni du genre, ni du corps, ni de la sexualité, ni du politique – toutes ces dimensions entrecoupant celle de la relation amoureuse.

La stabilité du couple dual, monogame et exclusif, est une fiction qui repose sur l'idée que deux personnes vont entièrement se correspondre et se suffire. Ce qui repose donc, également, sur la croyance en un « moi » stable, continu et unifié. Penser la fluidité des relations va de pair avec la fluidité des identités. L'enjeu est alors de penser la fluidité entre les individus en se détachant des comportements normatifs patriarcaux (comme la jalousie)¹²⁵². La problématique est alors :

« comment abandonner la reproduction d'un moi cohérent et centré pour créer d'autres formes d'amour¹²⁵³ » ?

2/ Pour la beauté du geste et la banalité de l'art • La performance quotidienne, de l'artialisation de soi à l'incarnation de l'intime

a) L'art, à la vie à la mort • L'art appliqué au quotidien, un outil pour subvertir les normes de l'intime

Un certain art de vivre • De l'utilité politique d'une praxis quotidienne, depuis la confusion de l'art et la vie chez Kaprow à l'esthétique de l'existence chez Foucault

À parler de quotidienneté, nous nous approchons de l'idée selon laquelle l'art et la vie s'entremêlent : s'il existe bien une praxis queer, si celle-ci s'attache aux gestes et se retrouve dans l'intime et le quotidien, alors les pratiques artistiques et activistes se retrouvent dans ce quotidien et le processus de création ne se fait pas sans l'expérience vécue. Un peu comme l'on parle de savoirs situés, on pourrait parler de pratiques artistiques situées : il s'agit alors ici de désigner des pratiques artistiques qui représentent les identités et pratiques queers de l'intérieur, à partir d'un

¹²⁵¹ Pour l'original : Coral Herrera Gómez, *Haikita* [blog internet], *op. cit.* Pour la version française traduite : Rachele Borghi, « Manifeste des amours queers » [article en ligne], *op. cit.*

¹²⁵² À ce sujet, ainsi sur la bienveillance nécessaire à penser cette fluidité qui ramène à la prise en compte du sensible dans l'analyse du militantisme et la politisation de l'intime, il faut évoquer le site de Franklin Veaux, *More than two* [site internet], 2011 [consulté le 21/02/2017], URL : <https://www.morethantwo.com/>, qui donne lieu à un livre éponyme : Franklin Veaux et Eve Rickert, *More than two: A Practical Guide to Ethical Polyamory*, Portland, Thorntree Press, 2014. L'ouvrage comme le site explicitent le polyamour et proposent des outils théoriques pour se détacher du couple normatif et explorer d'autres possibilités.

¹²⁵³ ¿Como abandonar la reproducción de un yo coherente y centrado para crear otras formas de amar? Helen Torres, in Miriam Solá et Elena Urko, *Transfeminismos: epístemas, fricciones y flujos*, *op. cit.* p. 240.

vécu propre et, donc, situé. L'art s'inspire de vies vécues et les existences se reflètent dans les représentations (c'est de nouveau le principe de la visibilité des identités).

L'art et la vie confondus, c'est alors évidemment l'ouvrage éponyme d'Allan Kaprow¹²⁵⁴. C'est aussi l'esthétique de l'existence dont parle Foucault. C'est, notamment avec la performance, un outil de revendication et de construction de l'identité par et pour les minorités. Il s'agit d'étendre l'art à une dimension de l'existence. Michel Foucault demandait à ce que l'art redevienne un élément de la vie et de l'individu :

« La principale œuvre d'art dont il faut se soucier, la zone majeure où l'on doit appliquer des valeurs esthétiques, c'est soi-même, sa propre vie, son existence¹²⁵⁵. »

La question que cela soulève est celle de savoir où commence l'art, où commence le quotidien, s'ils sont si intimement mêlés que l'un devient l'autre ? S'agit-il de performances quotidiennes ou d'actes du quotidien inspirant l'art ? Au-delà de ces questions sur la nature de l'art, il s'agit surtout de voir comment les identités queers imbriquent les pratiques artistiques, militantes et quotidiennes pour mieux en comprendre la puissance d'agir.

L'idée de la confusion entre l'art et la vie était revenue sur le devant de la scène avec l'exposition *Danser sa vie*¹²⁵⁶. L'expression appartient à la danseuse Isadora Duncan et souligne cette idée de traduire en geste artistique ce qui relève de l'existence, de la vie même. La formule trouvera son héritage chez Anna Halprin, qui propose :

« les “tasklike dances” (“danses semblables à des tâches”), règles gestuelles qui incitent à repenser la danse à l'aide du quotidien, de la répétition et de la contrainte¹²⁵⁷. »

Prendre le geste quotidien comme outil et thématique de création, c'est faire de la danse un moyen d'expression de soi, un moyen de repenser le quotidien en attirant l'attention sur lui. Il n'y a dans les œuvres d'Halprin aucune virtuosité, le corps y est banal. L'idée est de libérer le geste de ses conventions, de son caractère habituel. Le geste, dès lors, possède également cette capacité à résister aux injonctions. Amener de la vie quotidienne dans l'art permet de remarquer que :

« l'étrangeté du quotidien se dégage de l'entrelacement obscur des routines de tous les jours qui échappent aux représentations dominantes¹²⁵⁸. »

Anna Halprin met un peu de la vie quotidienne dans l'art, tout comme avant elle Duchamp et ses ready-made, ou les Nouveaux Réalistes et Robert Filliou pour qui « l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art ». Fluxus tout comme Rauschenberg travaillent également dans la faille entre l'art et le réel. Picasso le premier a inséré des matériaux dits pauvres dans ses collages, par opposition aux matériaux nobles qui sont les médiums traditionnels de l'art. L'histoire des arts

¹²⁵⁴ Allan Kaprow, *L'art et la vie confondus*, *op. cit.*

¹²⁵⁵ Michel Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988. Tome IV. 1980-1988*, *op. cit.*, p. 402.

¹²⁵⁶ Commissariat Christine Macel & Emma Lavigne, *Danser sa vie*, Centre Pompidou, Paris, du 23 novembre 2011 au 2 avril 2012.

¹²⁵⁷ Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, *op. cit.*, p. 194.

¹²⁵⁸ Michael Sheringham, *Traversées du quotidien, des surréalistes aux postmodernes*, *op. cit.*, p. 232.

aura consacré la *Nature morte à la chaise cannée* (1912) comme la première œuvre qui inclut des matériaux vulgaires, car quotidiens (de la toile cirée imprimée aux motifs d'un cannage). Les avant-gardes sont traversées du rapprochement entre l'art et la vie :

« C'est ce que proclame l'expression "l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art", prolongeant la pensée dadaïste du début du 20^e siècle qui affirmait déjà que "la vie est plus intéressante que l'art". Filliou avance que des qualités telles que "l'innocence, l'imagination, la liberté et l'intégrité", bridées dès l'enfance, peuvent devenir le moteur d'un changement¹²⁵⁹. »

La question est alors de savoir comment la confusion de l'art et la vie peut amener à ce changement. Plus précisément pour la thèse défendue ici, ce sera la question de savoir quels changements peuvent advenir par la confusion art/vie au sein des pratiques queers. Car si ces artistes d'avant-gardes amènent un peu de la vie dans l'art, il reste que ce sont des artistes produisant des œuvres. Or, on peut supposer que ce changement dont parle Robert Filliou surviendra plutôt par un peu d'art dans la vie quotidienne, quitte à y dissoudre l'œuvre. La dissolution de la notion d'œuvre dans la vie quotidienne ramène à l'idée de praxis, à une démarche artistique qui n'aurait d'autre objet final que son processus. La dissolution de l'art et la vie, c'est alors de cette idée d'esthétique de l'existence, de faire de sa vie une œuvre d'art, dont parle Foucault.

L'article d'Édouard Delruelle, qui s'interroge sur la façon de « faire de sa vie une œuvre d'art¹²⁶⁰ », croise les discours sur l'esthétique de l'existence de Foucault et les communautés gays qui sont l'expérimentation de nouvelles quotidiennetés :

« Si Foucault s'est intéressé de près aux communautés homosexuelles et autres, c'est précisément parce qu'elles expérimentaient de nouveaux styles de vie. [...] Faire l'amour avec quelqu'un du même sexe peut entraîner toute une série d'autres choix, d'autres valeurs. Dans un monde où les modes d'existence sont pauvres, schématisés, le défi, à ses yeux, est d'inventer des modes de vie et de relations inédits¹²⁶¹. »

L'art devient un outil de perception du quotidien, un angle d'analyse qui permet de mettre en relief des alternatives de vies, des modes d'existence différant des normes sociales :

« La thèse que va développer Foucault, c'est que "nous" occidentaux des 20^e et 21^e siècles, héritiers du christianisme, nous nous sommes peut-être émancipés de la morale chrétienne, mais pas de l'éthique chrétienne. Nous ne sommes plus sous l'emprise des obligations et des interdits de l'Église, mais nous continuons d'activer les pratiques éthiques qu'elle a inventées. Évidemment, nous avons laïcisé ces pratiques, nous les avons modernisées et même "postmodernisées", mais nous les avons maintenues. L'enjeu pour Foucault, c'est de savoir si

¹²⁵⁹ Centre Pompidou. « Robert Filliou dans les collections du musée » [page internet, 2012, consultée le 21/02/2017], *Centre Pompidou* [site internet, 1998], URL : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Filliou/index.html>.

¹²⁶⁰ Édouard Delruelle, « Faire de sa vie une œuvre d'art ? » [article en ligne, 2014, consulté le 21/02/2017], *Service de philosophie morale et politique de l'université de Liège* [site internet, 2006], URL : http://www.philopol.ulg.ac.be/telecharger/textes/ed_faire_de_sa_vie_une_oeuvre_d_art.pdf.

¹²⁶¹ *Ibid.*

P'on ne peut pas essayer d'en sortir, s'il n'y a pas, dans notre culture, une alternative, et en particulier si l'esthétique de l'existence (l'idée de faire de sa vie une œuvre d'art) ne constitue pas une telle alternative¹²⁶². »

Foucault parle de l'art de vivre comme un outil de réinvention de soi et de résistance aux modèles normatifs établis. En somme, faire de sa vie une œuvre d'art, c'est rendre possible une résistance, c'est sortir des étiquettes. Intégrer l'art dans son existence permet de faire ressortir l'étrangeté du quotidien, des gestes anodins. On se souvient de ce que dit Butler sur la performativité du genre : celle-ci comme toute performativité régulée socialement se base sur la répétition et la réitération de gestes, d'actes, de paroles. Dès lors, tout comme les danses d'Anna Halprin amènent à réfléchir sur le quotidien, l'idée foucauldienne qu'il faut faire de sa vie une œuvre d'art amène à résister à cette performativité non seulement normative, mais surtout oppressive. Cette résistance passe par la reprise en main de son quotidien, de son intimité, dans une démarche de création :

« L'art de vivre, c'est de tuer la psychologie, de créer avec soi-même et avec les autres des individualités, des êtres, des relations, des qualités qui soient innomées. Si on ne peut pas arriver à faire ça dans sa vie, elle ne mérite pas d'être vécue¹²⁶³. »

Il faut peut-être alors plus penser à des artistes comme ORLAN et Claude Cahun, qui transforment quotidiennement leur corps, lorsque nous parlons d'esthétique de l'existence. Il faut tout autant penser à Andy Warhol, qui entre sa carrière et les possibilités ouvertes par la Factory aura lui aussi transformé en œuvre sa vie et ses relations aux autres. On pourrait aussi penser aux personnes qui partent vivre en communautés pour repenser le quotidien.

Allan Kaprow donne de bons outils théoriques pour penser le rapport entre vie quotidienne et pratique artistique. Si Foucault réfléchit sur l'impact social et personnel d'une réunion de l'art et la vie, d'une intégration de la démarche artistique au sein de la vie des individus, Kaprow pense de son côté la façon dont les happenings intègrent la vie. Plus que des limites de l'art et la vie, il semble s'agir de jeux de contaminations et d'indiscernabilité entre les deux domaines. Ainsi :

« L'art semblable à la vie ne se contentait pas d'étiqueter la vie comme de l'art. Il était en continuité avec cette vie, l'infléchissant, l'explorant, la testant et même la mettant à l'épreuve, mais toujours de manière bienveillante. (C'est là une source d'humour ; quand vous regardez de près vos épreuves, cela peut être passablement drôle...) ¹²⁶⁴ ».

Souvenons-nous que l'humour renvoie justement au brouillage des limites et des frontières. Il est une qualité qui permet de questionner ce qui est figé. Il renvoie à la faille *camp*, au retournement du stigmaté, à l'ironie et à la volonté de ne pas faire illusion pour mettre à jour les mécanismes des systèmes. La notion de continuité entre l'art et la vie est également importante dans cette citation. C'est ce qui permet d'appréhender la photographie performative, celles de

¹²⁶² *Ibid.*

¹²⁶³ Michel Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988. Tome IV. 1980-1988, op. cit.*, p. 256.

¹²⁶⁴ Allan Kaprow, *L'art et la vie confondus*, *op. cit.*, p. 244.

Claude Cahun par exemple, comme un continuum incessant de performances réitérées au quotidien et qui permettent un devenir. Nous en revenons alors à cette idée de praxis et à l'importance du processus au-delà du temps de la représentation :

« En fin de compte, c'est peut-être essentiellement à l'acte et au processus de l'attention qu'il faudrait associer le quotidien, plus encore qu'à un pouvoir de résistance et de résilience. Fondamentalement performatif, le quotidien apparaît dès lors que nous lui prêtons attention¹²⁶⁵. »

Le quotidien, dès lors qu'il est réfléchi, pris en compte, affirmé ou réinventé, permet de basculer dans une démarche artistique. Lier l'art et la vie, créer une esthétique de l'existence comme en appel Foucault, cela relève alors de l'expérience. Il s'agit de jouer avec les règles, les normes, pour les expérimenter :

« Le happening appartient à la vie et à l'imprésentation. Il se distingue ainsi du performatif, car sa légitimité ne réside pas dans l'aptitude ou dans l'autorité de la personne accomplissant les gestes ; il reste une expérience au sens strict du terme, c'est-à-dire un phénomène du vécu¹²⁶⁶. »

La notion d'imprésentation renvoie à un art qui ne se représente pas, mais qui s'expérimente. Le processus artistique, la praxis, dessine alors deux temps : celui de l'expérimentation et de l'imprésentation, dans laquelle se joue l'*empowerment*, et celui de la représentation, qui joue sur le militantisme de la visibilité des identités. Les deux temps sont évidemment entremêlés. Ces entrelacs amènent à redéfinir la notion d'œuvre d'art :

« Il s'en est fini de la contemplation esthétique, parce que l'esthétique se dissout dans la vie sociale. Il en est fini aussi de l'œuvre d'art, parce que la vie et la planète elle-même commencent à l'être¹²⁶⁷. »

Cette indissociabilité entre l'art, la vie quotidienne et le militantisme renvoie à l'indissociabilité entre la performance, la performativité et les normes sociales. Il faut alors également préciser qu'il ne s'agit pas de séparer vie quotidienne ou dimension artistique du quotidien. Si nous pouvons penser ces deux pôles en termes de continuum, nous pouvons aussi les penser comme des agents perturbateurs de la fonction et des limites de l'art, comme deux prismes d'une même lecture. Kaprow précisera ainsi que les actes qui font se confondre l'art et la vie se situent sur le :

« pas tout à fait art, pas tout à fait la vie [...] l'art et la vie ne sont pas simplement mêlés ; l'identité de chacun est incertaine¹²⁶⁸. »

¹²⁶⁵ Michael Sheringham, *Traversées du quotidien, des surréalistes aux postmodernes*, op. cit., p. 384.

¹²⁶⁶ Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, op. cit., p. 160.

¹²⁶⁷ *Se acabó la contemplación estética, porque la estética se disuelve en la vida social. Se acabó también la obra de arte porque la vida y el planeta mismo empiezan a serlo.* Manuel Borja-Villel (dir.), *De La revuelta a la posmodernidad (1962-1982)*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2011, p. 143.

¹²⁶⁸ Allan Kaprow, *L'art et la vie confondus*, op. cit., p. 113.

Dans un autre passage questionnant les limites de l'art et la vie, il reviendra sur le fait que :

« les liaisons possibles entre l'art semblable à la vie et le reste de la vie sont restées intentionnellement brouillées. Là où l'art a été localisé et où c'était la vie, cela n'avait pas d'importance de dire quand l'un ou l'autre commence et finit¹²⁶⁹ ».

La démarche artistique ne s'appréhende plus comme un objet, ni matériel ni immatériel. Elle trouve une fonction de questionnement qui peut s'étendre à tous les domaines du quotidien. La confusion art/vie est un de ces domaines, le genre en est un autre. Si les pratiques queers sont des outils de questionnement des systèmes normatifs, leurs applications dans le quotidien sont particulièrement appropriées. On peut alors se souvenir de Judith Butler, lorsqu'elle dit que :

« vivre une fantaisie est crucial pour survivre¹²⁷⁰ ».

Cette fantaisie pourrait bien ressembler à Claude Cahun et sa démultiplication de personnages vécu quotidiennement. Elle pourrait tout aussi bien ressembler à un jeu de rôle BDSM. Cette fantaisie, expérience vécue dans le quotidien, possède une capacité à questionner les normes quotidiennes, comme les normes corporelles et de genre. Cette citation qui se conjugue si bien à Claude Cahun fait également écho aux réflexions de Fabio Cleto sur le *camp* (dont on rappelle le rôle perturbateur) :

« percevoir le *camp* dans les objets ou les personnages, c'est comprendre que le fait d'être est semblable à jouer un rôle. C'est l'extension la plus poussée, en termes de sensibilité, de la métaphore de la vie en tant que théâtre¹²⁷¹ ».

Nous ne sommes plus très loin du dandy et de son approche artistique du quotidien.

DandiEs • La démarche dandy, une subversion de l'ordinaire entre égoïsme et militantisme

Le dandy est cette figure du XIXe siècle qui entend faire de sa vie, de sa propre personne, une œuvre d'art. Il est en constante recherche d'esthétique, de l'œuvre d'art totale dont il sera l'acteur, du beau en tant qu'ascèse. Loin d'une raffinerie superficielle ou d'une recherche d'élégance vide de sens, le dandy est aussi en révolution par rapport aux valeurs de son époque, la bourgeoisie imposant alors son mode de vie et de consommation. Mais le double tranchant du dandy réside dans son individualisme, son élitisme et son masculinisme. Le dandy en effet est une figure assez proche de l'idéal du héros romantique. C'est une figure de l'élégance masculine qui n'a pas une grande considération pour les femmes. Le culte de soi l'amène à un individualisme assez opposé aux valeurs de solidarité propres au militantisme queer et au féminisme. Le dandy cultive même une certaine asociabilité qui renvoie également à la mélancolie romantique. Ce culte de soi, du beau, l'amène à un élitisme certain : s'il rejette la bourgeoisie, il est aristocrate. Il rejette la sphère

¹²⁶⁹ *Ibid.*, p. 243.

¹²⁷⁰ *Vivir una fantasía es crucial para sobrevivir.* Judith Butler, « *Interrogando el mundo* », *op. cit.*, p. 57.

¹²⁷¹ *To perceive camp in objects and personas is to understand being as playing a role. It is the farthest extension, in sensibility, of the metaphor of life as theater.* Fabio Cleto et al., *Camp : Queer Aesthetics and the Performing Subject: a Reader*, *op. cit.*, p. 25.

politique dans son ensemble et sa révolte ressemble à celle d'une opposition de principe, apolitique, une position marginale et nihiliste proche de Dada, mais qui ne propose rien, ne vise rien d'autre que la rupture avec tout ce qui existe¹²⁷² :

« Le dandy est un opposant, il se maintient uniquement dans le défi¹²⁷³. »

Néanmoins, c'est une figure de l'opposition, qui recherche et cultive l'étrange et s'oppose à la normalité. Pour se différencier, le dandy se base en effet sur une esthétique de la négation, qui peut là encore nous servir à effectuer une lecture queer des pratiques quotidiennes. Quatre points au moins et quelques personnages permettent cette relecture queer du dandy. C'est à cette relecture que s'est intéressée Gloria Duran dans un ouvrage intitulé *Dandysmo y contragénero*¹²⁷⁴. Elle y explique que :

« le dandysme, avec son esthétique de la négativité, questionne les quatre grandes polarités sur lesquelles s'est structurée la normalité bourgeoise : la polarité masculin-féminin, qui conçoit un genre étanche et biologiquement clos ; la polarité sujet-objet, qui génère un être privilégié avec un moi unique et identique ; la polarité qui différencie catégoriquement ce qui est digne ou indigne d'être considéré comme de l'art ; et enfin celle qui sépare l'artiste de celui qui, supposément, ne l'est pas ou ne pourra l'être¹²⁷⁵ ».

En se construisant dans l'opposition, dans la négativité, le dandy questionne les grandes structures sociales. Il fait se rejoindre performance et performatif dans la continuité du quotidien. En conjuguant sous un même mode de vie l'esthétisme et l'ambiguïté de genre, le dandy s'approche de ce qui, aujourd'hui et rétrospectivement, pourrait être analysé sous l'angle d'une esthétique queer de l'existence.

Le dandy, ce sera alors des existences comme celle d'Andy Warhol. Amelia Jones en particulier le raccroche à une démarche dandy. Pour elle, Warhol met en actes :

« le potentiel spécifiquement queer du dandy¹²⁷⁶ ».

Claude Cahun est une figure du dandysme, quoiqu'on l'y rattache rarement. La fluidité du sujet que Cahun amène au travers de ses multiples personnages, la recherche de l'idéal de la beauté qui transparait au travers des *Aveux non avendus*, ramène pourtant précisément au dandysme, aux actes

¹²⁷² Sur le sujet de la personnalité Dandy et ses liens avec la société contemporaine et pour une relecture critique de cette figure, se référer notamment à : Daniel Salvatore Schiffer. *Le dandysme, dernier éclat d'héroïsme*. Paris, Presses universitaires de France, 2010.

¹²⁷³ *El dandy es un oponente, solo se mantiene en el desafío*. Gloria Duran, *Dandysmo y contragénero*, Murcia (Espagne), Infraleves, 2010, p. 14.

¹²⁷⁴ « Dandysme et contre-genre ». *Ibid.*

¹²⁷⁵ *El dandysmo, en su estética de la negatividad, cuestionara las cuatros grandes polaridades sobre las que se ha estructurado la normalidad burguesa: la polaridad masculini-femenino, que concibe un genero estancado y clausurado biológicamente; la polaridad sujeto-objeto, que genera un ser privilegiado con un yo único e idéntico; la polaridad que diferencia tajantemente lo digno y lo indigno de ser considerado como arte ; y finalmente la que separa al artista de aquel que, supuesamente, no lo es o podra serlo*. *Ibid.*, p. 29.

¹²⁷⁶ *The specifically queer potential of dandy*. Amelia Jones, *Body Art, Performing the Subject*, op. cit., p. 69.

stylisés qui amènent à la performance de soi, en opposition ouverte au sujet uni et bourgeois. Gloria Duran rappelle des dandies que :

« elles refusent d'être enfermées dans une quelconque structure figée¹²⁷⁷ ».

Pour ne pas se faire en fermer, il faut démultiplier le « moi » et se jouer des normes sociales :

« Le dandy démontre sa valeur par la multiplicité de rôles et costumes qu'il peut adopter¹²⁷⁸. »

Le dandysme de Claude Cahun relève, notamment en raison de son rattachement au symbolisme, d'un mode de vie surcodé très identifiable, tout comme le sont les identités queers et postmodernes (le punk possède d'ailleurs ses déclinaisons dandies). C'est au travers de performances de soi quotidiennes, de la transformation de soi en œuvre d'art, que le/la dandy-ie entre dans l'opposition et met en œuvre de nouvelles pratiques artistiques. Gloria Duran démontre ainsi, avec une citation qui concerne de nouveau les dandies mais qui s'applique particulièrement bien à Claude Cahun, que :

« L'identité artistique, sexuelle et personnelle est une construction sociale, une question d'autofabrication et de présentation¹²⁷⁹ ».

Dans son ouvrage, Gloria Duran s'intéresse alors aux femmes dandies : qu'en est-il d'un dandysme à contre-genre, qui ne soit pas tourné vers les hommes ? Elle cite notamment Djuna Barnes, Louise Brooks, comme d'autres garçons. L'intérêt de penser ce dandysme à contre-genre réside notamment dans les liens qu'il permet de tisser avec les théories de la performativité. Si les portraits dépeints par Gloria Duran n'en sont pas moins individualistes et élitistes, appartenant à une classe privilégiée, cela permet d'illustrer comment la résistance réside pour beaucoup dans des actes quotidiens, dans ces citations impropres des normes performatives :

« La dissidence sur laquelle repose la stratégie du dandy se fait évidente dans sa performativité quotidienne¹²⁸⁰. »

Parce que cette dissidence repose sur le quotidien, elle va aussi se loger dans des gestes, des habitudes, dans l'intime :

« L'exemple du dandy montre qu'un rien (c'est-à-dire presque rien) peut être tout [...]. Une différence minimale peut avoir des conséquences maximales¹²⁸¹. »

On peut notamment penser ici à la moustache drag king, au symbole féministe de non-épilation. Le dandy est d'ailleurs un des personnages masculins interprétés par les drag kings.

¹²⁷⁷ *Se negaran a ser clausuradas en cualquier estructura fija.* Gloria Duran, *Dandysmo y contragénero*, op. cit., p. 59.

¹²⁷⁸ *El dandy demuestra su valor por la multiplicidad de roles y disfraces que puede adoptar.* Ibid, p. 45.

¹²⁷⁹ *La identidad artística, sexual y personal es una construcción social, una cuestión de auto-fabricación y presentación.* Ibid., p. 30.

¹²⁸⁰ *La disidencia que sostiene la estrategia del dandy se hace patente en su performatividad cotidiana.* Ibid., p. 66.

¹²⁸¹ Michael Sheringham, *Traversées du quotidien, des surréalistes aux postmodernes*, op. cit., p. 182.

Mais si le dandysme permet cette possibilité de résistance et de construction dans l'opposition, celle-ci est quelque peu gratuite notamment lorsqu'elle tend à l'élitisme. Encore donc faudrait-il pour y voir un personnage queer, ou une relecture queer, que cette figure soit politisée. C'est ce à quoi en appelle Foucault, en proposant une esthétique de l'existence pour repenser le fonctionnement de l'individu et de la société. Une esthétique de l'existence politisée questionne alors en premier lieu les limites de l'art et la figure de l'artiste.

b) Dépasser les bornes • Art sans artistes, artistes sans art ? Pour une redéfinition des pratiques artistiques

Se poser la question de l'imbrication de l'art et la vie amène à se poser la question des limites de l'art. Si le geste peut se faire artistique, qu'est-ce qui le différencie d'un même geste qui sera, lui, anodin ? Au lieu de chercher la limite entre l'art et la vie, il est possible de chercher en quoi une lecture artistique du quotidien devient intéressante pour les pratiques queers et inversement.

L'art est comme le sucre dans le café... • Créer de l'ordinaire, une stratégie pour faire de l'art un vecteur de transformations sociales

En 1994, Jean-Philippe Domecq publiait *Artistes sans art ?*¹²⁸². S'interrogeant sur la valeur de l'art contemporain et dénonçant son absurdité, il conclut sur le fait que la signature de l'artiste se suffit à elle-même, se passant de l'œuvre, dans un fonctionnement où les artistes se retrouvent légitimés non plus pour leurs œuvres, mais par le monde de l'art et ses discours. D'où l'idée qu'il existe des artistes sans art, sans production artistique. La vacuité de l'art contemporain viendrait alors, aussi, du rapport au marché et de sa volonté de créer de nouveaux produits consommables. Jusqu'ici, c'est donc le rapport à l'institution et au marché de l'art qui définit les limites de ce qu'est l'art. Pour qu'une personne soit artiste, il faut qu'elle soit critiquée, exposée, reconnue sur les circuits classiques. C'est un fonctionnement somme toute performatif. C'est le principe de *Fontaine* (1917), l'urinoir de Duchamp :

« Cela a à voir avec les artistes eux-mêmes, qui sont aujourd'hui si entraînés à accepter quelque chose comme annexable à l'art, qu'ils ont un cadre artistique ready-made dans leurs têtes, lequel peut être appliqué partout, à n'importe quel moment¹²⁸³. »

En disant cela, Allan Kaprow se référait au rapprochement entre l'art et la vie. L'annexion du non-art à l'art amène à repenser les limites de l'art. Si les artistes font de l'art avec du non-art, s'il est par conséquent des artistes sans art, c'est aussi que l'accent est mis sur le processus et la démarche, plus que sur l'objet fini. La sortie de l'objet d'art amène à y intégrer des objets quotidiens, puis à s'intéresser au geste artistique, que celui-ci soit la démarche duchampienne, le *dripping* de Pollock ou la danse d'Anna Halprin.

¹²⁸² Jean-Philippe Domecq, *Artistes sans art ?*, Paris, Éditions Esprit, 1994.

¹²⁸³ Allan Kaprow, *L'art et la vie confondus*, *op. cit.*, p. 209.

Aux côtés du ready-made, c'est ainsi la performance qui s'instaure dans l'art contemporain. La performance est partout et elle n'est pas seulement artistique : la performance peut saluer un effort particulier, on parle de performance sportive, artistique, intellectuelle, ou pour qualifier une prouesse technique. La performance est partout, transversale à des domaines parfois très éloignés du monde artistique. Aussi la performance artistique est-elle marquée par un rapport complexe à l'institution : souvent rejetée, car jugée non artistique, se passant dans la rue ou dans des intérieurs privés, sans objet fini à exposer, la performance amène aussi à repenser le statut de l'œuvre d'art. Se faisant également outil de luttes, sous forme d'actions et de happenings, la performance appelle également à redéfinir le statut d'artiste : là où le ready-made amène des artistes sans art, la performance apporte un art sans artistes. Nombre de militant·es utilisent en effet la performance sans se considérer comme des artistes. Il y a pourtant bien des actions pensées et menées avec une réflexion esthétique, une réflexion sur la forme à donner pour véhiculer un message, en ayant recours à des registres symboliques forts. C'est le cas des actions de fièrEs par exemple, ou des QueerFarnaüM : leurs actions de rues utilisent une mise en scène forte, des costumes et des messages, qui sont des outils très exactement similaires à ceux des performances féministes. Pourtant, aucun·e des militant·es de QueerFarnaüM ne se considère comme artiste. L'analyse de leurs actions à travers le prisme des pratiques artistiques permet de remettre en perspective leur militantisme et d'en mettre à jour les liens transversaux tant avec un héritage féministe qu'avec d'autres formes actuelles de luttes. La performance, lorsqu'elle n'est pas institutionnelle, nous place devant de l'art sans artistes et appelle à une repolitisation de l'artistique, de ce qui est défini comme tel. Ces actions militantes sont réalisées dans un anonymat relatif, qui abandonne le nom individuel au profit d'une création collective.

La performance collective, performance d'un art sans artiste, échappe également au marché de l'art : il n'y a pas de carrière, pas de volonté de vente, pas de côte à faire grimper, pas d'expositions recherchées. En échappant au système de légitimation artistique, en échappant à la validation de l'œuvre par le marché et l'institution, les performances militantes sortent l'art de son contexte d'énonciation habituel. Le but est avant tout militant, il n'est pas celui de la reconnaissance artistique. Il s'agit de formes d'art pour lesquelles la démarche artistique est un outil et non un but. De telles œuvres échappent alors aussi aux questions d'unicité ou de reproductibilité. La perte de l'aura est telle que l'on n'y reconnaît même plus de l'art.

Au-delà de la performance militante, repenser des gestes quotidiens (de nouveau, comme ne plus s'épiler, comme avoir une sexualité autre, ce qui se joue à un niveau très intime, voire banal selon les gestes ou actions en question) amène à repenser la reproductibilité du genre. La perte de l'aura due à la reproductibilité de l'œuvre est à mettre en parallèle avec la perte du statut d'artiste dans une pratique artistique qui se confond avec le quotidien : la reproductibilité des gestes quotidiens et la performativité quotidienne du genre les détachent du processus artistique. Tout comme les caractéristiques reproductibles d'une œuvre lui font perdre son unicité et donc son aura, les artistes qui jouent avec le quotidien et les reproductions quotidiennes comme celles de la performativité des genres perdent leur statut d'artiste. Pourtant, c'est bien dans les répétitions faussées, les citations impropres de la norme, que se trouve une résistance quotidienne et que l'on

peut opposer une performance anodine à la performativité du genre. Comme pour Anna Halprin, comme pour Steven Cohen, il est possible de baser là-dessus une démarche artistique qui joue avec la reproductibilité et la performativité des normes pour les détourner. Faire de sa vie une œuvre d'art consiste alors à repenser l'art jusque dans l'intime et dans les résistances quotidiennes, quitte à abandonner le statut d'artiste. Ainsi, dans un article de Lieven de Cauter sur Steven Cohen, l'auteur réinsiste sur cette globalité de la démarche artistique et de la vie quotidienne :

« il déclare aussi (avec des références à Dada) exploiter chaque seconde de sa vie comme une performance artistique. Un grand nombre d'artistes considèrent l'art de la performance comme englobant l'entièreté de leur vie quotidienne¹²⁸⁴ ».

Et c'est bien parce que Cohen œuvre avant tout dans la rue, dans une démarche militante et non pour l'institution, que cette citation prend sens.

Lorsqu'une vie entière se fait œuvre, c'est la question de la valeur de l'art qui est soulevée. Le besoin d'histoire, de raconter les évolutions de l'art en posant des étalons de mesures, se trouve mis à mal :

« Le problème de la valeur se pose notamment face à la nécessité de transmission : que doit-on enseigner, une fois mise au jour l'idée que la véritable valeur des œuvres déterminée par la tradition de l'histoire de l'art canonique n'est pas leur "grandeur", leur "originalité" ou leur "universalité", mais bien leur profonde adéquation avec les idéologies dominantes¹²⁸⁵. »

Intégrer l'art au quotidien, les entremêler, aide à mettre en relief ces idéologies dominantes. Les subjectivités, le pluralisme féministe ou le militantisme queer, qui s'opposent aux idéologies dominantes, sont des réponses possibles à l'universalisme masculin.

Au-delà de réflexions sur le statut de l'art, souvenons-nous que l'entremêlement de l'art et du quotidien nourrit la volonté d'un changement social. Cette idée traverse l'esthétique de l'existence chez Foucault et c'est une idée que l'on retrouve chez Allan Kaprow :

« De nouveaux noms peuvent nous aider au changement social. Remplacer artiste par joueur, comme si l'on adoptait un nom d'emprunt, est une façon d'altérer une identité figée¹²⁸⁶. »

Cette identité figée, c'est celle de l'artiste. Il s'agit de changer de nom pour changer de pratiques, pour désigner d'autres pratiques. C'est aussi en ce sens que nous pouvons parler d'art sans artistes. Le spectre de la performance semble alors assez vaste pour cet art sans artistes. De l'art, ou en tout cas un processus artistique intégrant une existence. Les pratiques performatives, comme les performances, ne sont pas séparables de la vie. Elles en sont une des dimensions, ce que Quimera Rosa revendique particulièrement en prenant en exemple la sexualité. Il s'agit alors de :

¹²⁸⁴ *He also claims (with reference to Dada) to exploit any second of his life as performance art. Many artists consider performance art to encompass the entirety of everyday life.* Christophe Alix, in Lieven de Cauter, *Art and Activism in The Age of Globalization, Reflect #8, op. cit.*, p. 110.

¹²⁸⁵ Séverine Sofio, « Les arts au prisme du genre : la valeur en question », *Cahiers du Genre*, n° 43, 2007, p. 10.

¹²⁸⁶ Allan Kaprow, *L'art et la vie confondus, op. cit.*, p. 159.

« – considérer la sexualité comme une création, plus que comme un système de reproduction de codes, ou de quoi que ce soit.

– Bon, la sexualité est une performance au final. Que ce soit dans une chambre privée ou que ce soit dans l'espace public, je crois que c'est toujours une performance. Parce que dans le privé aussi les codes qui s'établissent sont travaillés et la performance se concrétise là, non ? Même si personne ne la voit¹²⁸⁷ ».

On voit ici que la performance naît de cette conscience des systèmes normalisateurs fermés et de l'envie d'en sortir. C'est l'intention dirigeant des gestes quotidiens qui permet de parler de performance et de confusion entre l'art et la vie. Il ne faut donc pas chercher la limite entre l'art et la vie, car ce serait de nouveau poser une échelle de valeurs dans une vision binaire. Pour reprendre de nouveau Allan Kaprow, il s'agit d'agir dans le « pas tout à fait art, pas tout à fait la vie »¹²⁸⁸. La performance n'est alors un acte ni vrai ni faux ni un acte de représentation. Elle est en tout cas expérimentation. La distinction entre vrai et faux, qui différencierait l'art de la réalité de la vie, est une échelle de valeurs renvoyant aux notions de naturelle/artificielle. La vie serait vraie, l'art serait faux. La vie serait naturelle, l'art une construction et un artifice. Or :

« la vie est aussi artificielle que l'art et, réciproquement, l'art est aussi naturel que la vie¹²⁸⁹ ».

Tout comme le propose le cyborg d'Haraway, il faut penser ensemble ces catégories au lieu de les délimiter, pour qu'une pratique artistique puisse devenir une proposition de résistance ou de changement social. Barbara Formis parle alors du principe d'indiscernabilité entre l'art et la vie, un principe assez proche de celui de l'inframince chez Duchamp :

« L'indiscernabilité de nature entre l'art et la vie ordinaire s'établit au-delà de toute tentative de mystification et de la vie et de l'art. La praxis propre à l'esthétique de la vie ordinaire – entendue comme espace an-artistique indépendant d'une quelconque reconnaissance institutionnelle, idéologique ou conceptuelle – suspend le sens conventionnel de l'art et ne vise donc aucunement à transformer la vie en œuvre d'art¹²⁹⁰. »

De nouveau, c'est dans ces pratiques artistiques qui ne prétendent pas faire œuvre que se retrouve l'idée d'art sans artistes. Ce rapport d'indiscernabilité, la non-distinction de l'art et la vie, permet de repenser les valeurs artistiques traditionnelles (universalisantes, objectifiantes) pour leur opposer des grilles de lectures plurielles :

« L'art est seulement l'une des fonctions possibles qu'une situation peut avoir¹²⁹¹. »

¹²⁸⁷ Entretien réalisé avec Quimera Rosa, Nantes, 15 octobre 2014. Volume II, annexe IV. Voir aussi : II/1/a) pour leurs propos sur la non-séparation entre art, public et privé.

¹²⁸⁸ Allan Kaprow, *L'art et la vie confondus*, *op. cit.*, p. 113.

¹²⁸⁹ Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, *op. cit.*, p. 19.

¹²⁹⁰ *Ibid.*, p. 191.

¹²⁹¹ Allan Kaprow, *L'art et la vie confondus*, *op. cit.*, p. 137.

... il est partout et plus on le cherche, moins on le trouve • L'indiscernabilité de l'art et l'esthétique en tant qu'expérience micropolitique

L'art n'est alors qu'une grille de lecture, qu'une fonction possible d'un geste, d'un objet. C'est la pertinence à l'analyser ou non en tant qu'œuvre qui justifie son statut artistique. Au travers de cette idée, nous retrouvons les positions contemporaines qui considèrent que la personne qui regarde est celle qui fait l'art. La critique, le visiteur, l'historien, ou l'artiste lui-même sont des personnes qui par leur regard vont considérer ce qui est sous leurs yeux et juger ce qui est artistique ou non. Définitivement, l'art n'a plus à voir avec un objet, mais avec un ensemble de processus qui participent à une production artistique. Celle-ci peut se passer d'être un objet, matériel ou immatériel. Les pratiques artistiques se passent également du statut d'artiste.

L'idée d'esthétique est alors intéressante, puisque celle-ci est avant tout un ressenti, une expérience, détachable de l'art ou de ce qui est reconnu en tant que tel. C'est notamment Barbara Formis, avec *Esthétique de la vie ordinaire*, qui insiste sur l'idée de l'esthétique en tant qu'expérience, touchant au sensible (quand bien même ce sensible est-il à raccrocher à des normes culturelles, sociales, ou anthropologiques, bien sûr). Mais c'est une idée que l'on retrouve également chez Marianne Massin, qui raccroche d'une part l'esthétique à une expérience sensible et d'autre part précise bien que l'expérience esthétique ne rime pas toujours avec domaine artistique :

« Il y a une équivoque dans la notion d'expérience esthétique. Elle tient à l'assimilation contestable, mais courante, que l'on fait des deux adjectifs "esthétique" et "artistique". Ils ne sont pas synonymes. On peut n'avoir aucune expérience esthétique devant telle ou telle œuvre d'art et en éprouver devant ce qui ne relève pas de l'art¹²⁹². »

Bien sûr, de nombreuses expériences esthétiques font partie du domaine artistique. Mais la confusion de ces notions ramène au XIXe siècle, qui concevait l'art comme devant représenter le beau, le bien, le vrai. Dans cette maxime se retrouve la confusion totale entre la nature, la moralité et la beauté et notamment la beauté des corps. C'est le reflet exact de l'essentialisation des identités et des normes sociales. Séparer l'art de l'esthétique participe à la déconstruction de cette association. Marianne Massin, développant sa réflexion, en arrive à définir l'esthétique comme :

« une qualité spécifique de l'attention¹²⁹³ ».

Cette définition permet de tisser des liens entre différentes réflexions, pour saisir la transversalité des pratiques artistiques et militantes. L'esthétique se rapproche d'une expérience sensible et d'une attention particulière. L'esthétique flirt avec à la fois avec l'idée d'une pleine conscience et celle d'une distanciation brechtienne. Nous sommes à la fois dans le sensible et dans la réflexion. Dans une attention à la fois altérée et accrue de ce qui se déroule sous nos yeux. Objet d'art, distorsion du quotidien, interruption d'une routine, ou encore citation impropre et altérée d'une norme : tout cela se dessine comme autant de conditions d'énonciation qui

¹²⁹² Marianne Massin, *Expérience esthétique et art contemporain*, op. cit., p. 28.

¹²⁹³ *Ibid.*, p. 37.

éveilleront cette qualité spécifique de l'attention. D'une performance militante dans l'espace public à l'intimité d'un travestissement, c'est en tout cas quelque chose d'inhabituel qui rend possible cette conscience dans le quotidien :

« La praxis esthétique comme œuvre intérieure à l'artiste est le domaine de l'indiscernabilité. Elle est cette troisième voie, informe mais réelle, entre l'expérience esthétique et l'expérience ordinaire. Elle est ce qui rend ces deux expériences entièrement indiscernables, mais non pas identiques. Cette praxis ayant l'agent du geste comme fin, s'ouvre à des sujets qui ne sont pas reconnus comme artistes¹²⁹⁴. »

L'esthétique n'a alors plus rien à voir ici avec le beau. L'expérience esthétique est liée à une situation sortant de l'accoutumé. Elle répond ainsi à une faille dans le quotidien, dans l'environnement. Par exemple, pour sa *Performance en la Rambla de las Flores*¹²⁹⁵, le collectif Post-Op vient distordre le cours habituel des choses dans l'espace public. La sexualité vient s'insérer comme une faille dans notre perception quotidienne. Mais on peut dire la même chose de la personne genderfuck qui marche dans l'espace public et dont la performance de genre sort de l'ordinaire, sort de l'ordre normal de la performativité du genre, et accroche notre attention.

On peut relier la sensibilité *camp* à l'expérience esthétique. Non pas dans une recherche d'un idéal de beauté, mais dans cette ironie et cette sensibilité qui débouchent sur un questionnement des normes de beauté et des normes de genre. Fabio Cleto écrit ainsi que :

« le *camp* est un art sans artistes¹²⁹⁶ ».

Il faut comprendre le *camp* comme cette sensibilité, cette perception de soi liée à une esthétique de l'existence, plus qu'à une artialisation du quotidien. Le *living art* est en cela une bonne porte d'entrée des enjeux de l'esthétique de l'existence, car il montre que les genres comme le réel sont des dispositifs construits de représentations. La conscience de ce qui se joue, cette qualité spécifique de l'attention, permet alors de dire que :

« l'art n'est jamais une fin, il est un moyen pour tracer les lignes de la vie¹²⁹⁷ ».

C'est dans un décalage de la perception que s'organise l'expérience esthétique. C'est également ce décalage qui permet d'envisager les actions sous leur mode artistique, quand bien même ce n'est donc là qu'une seule des fonctions possibles d'une même action. C'est également dans ce décalage que va pouvoir s'organiser une résistance quotidienne. Si les normes qui traversent les corps se retrouvent au plus proche de la vie ordinaire, c'est dans cette vie ordinaire que s'organise la résistance et à partir de ce décalage de la perception :

« L'expérience devient esthétique quand elle épure et porte à son intensification ce processus dynamique des expériences ordinaires¹²⁹⁸. »

¹²⁹⁴ Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, op. cit., p. 154.

¹²⁹⁵ Cf. II/1/c).

¹²⁹⁶ *Camp is an art without artists*. Philip Core, in Fabio Cleto et al., *Camp : Queer Aesthetics and the Performing Subject: a Reader*, op. cit., p. 80.

¹²⁹⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, op. cit., p. 230.

¹²⁹⁸ Marianne Massin, *Expérience esthétique et art contemporain*, op. cit., p. 27.

Nous pouvons à présent répondre à la question de la valeur de l'art, lorsque l'art se dissout dans la vie quotidienne. L'art qui se confond dans le quotidien remet au centre le sujet, sa conscience et son pluralisme. L'analyse de certains gestes et actions en termes de pratique artistique permet de mettre en relief ce qui traverse le sujet :

« Si l'art semblable à la vie ne ressemble pas à l'art tel que nous l'avons connu, mais ressemble à la vie réelle, qu'est-ce qui en fait alors de l'art ? [...] Disons plutôt que l'art est un tissu d'activités qui fait sens avec une ou toute les parties de nos vies (c'est un raccourci un peu gauche, mais il met l'accent sur le but et l'interprétation de ces actes, au lieu de les attribuer à un comportement de pure routine, posant la question de savoir si ces actes sont de la politique ou des marches dans la nature)¹²⁹⁹. »

Les traces de l'art sur les corps, la trace des gestes et l'état de conscience où opère l'art sont alors des terrains de réflexions pour le sujet queer. L'expérience esthétique, si elle est différente de l'art, permet néanmoins de faire la passerelle entre pratiques artistiques et existences queers. Nous pouvons à présent définir cet art militant :

« L'art entendu comme expérience de réinvestissement de sa propre vie, réinvestissement créatif de la contestation¹³⁰⁰. »

En reliant l'expérience esthétique et l'esthétique de l'existence, c'est-à-dire en relisant ensemble des analyses s'attaquant par des angles différents à la question de la limite entre l'art et la vie¹³⁰¹, nous en arrivons donc aux possibilités de contestations qui se logent dans le quotidien, possibilités rendues visibles par une analyse en terme artistique de ces actes de contestation et de résistance. L'expérience esthétique permet un déplacement critique des normes :

« L'expérience esthétique est valorisée dans un mouvement d'élargissement croissant : elle engage des dispositions éthiques et politiques, elle en vient à qualifier des qualités d'être et de vie et l'on pourra parler d'une esthétique de l'existence¹³⁰². »

L'imbrication de l'artivisme et de la vie quotidienne revient alors sur le devant de la réflexion. Si pour l'artivisme, l'art est un outil de résistance, celui-ci prend part à la vie quotidienne des individus. En effet :

« s'il existe un artivisme, il est essentiellement un art de vivre¹³⁰³. »

L'artivisme, lui aussi, recoupe un ensemble de pratiques qui questionnent le quotidien dans une perspective militante. Les actions artivistes, si elles peuvent être à grande échelle, peuvent aussi se réaliser à microniveau. On se souviendra notamment des affiches du collectif Ne pas

¹²⁹⁹ Allan Kaprow, *L'art et la vie confondus*, *op. cit.*, p. 255.

¹³⁰⁰ Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme*, *op. cit.* p. 14.

¹³⁰¹ Marianne Massin prend cette question sous l'angle de l'expérience esthétique, Foucault sous l'angle sociétal et des identités, Allan Kaprow sous l'angle de l'œuvre d'art, Barbara Formis sous l'angle du quotidien.

¹³⁰² Marianne Massin, *Expérience esthétique et art contemporain*, *op. cit.*, p. 68.

¹³⁰³ Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme*, *op. cit.* p. 5.

plier, dont les slogans du type « existence – résistance » ou « rêve générale » parsèment les rues et son repris sous forme contagieuse. L'artivisme, lui aussi, s'organise comme une faille dans le quotidien. La résistance à la fois politique et artistique est celle d'un art qui se mêle à la vie :

« La première des frontières abolies par les activistes est celle qui sépare l'art et la vie¹³⁰⁴. »

L'idée de faille, de déplacement de la conscience, est essentielle à la subversion des normes. Ces définitions de l'expérience esthétique et de la résistance par la pratique artistique peuvent alors être perçues à l'instar de cette définition de la subversion :

« subversion? Ça a été défini comme une attitude perturbatrice qui tente de créer des ouvertures et des possibilités dans un système clos¹³⁰⁵. »

Ce sont alors les pratiques micropolitiques qui apparaissent. Les systèmes de pensées alternatifs (non binarité et pensée cyborg, pensée en rhizome, savoirs illégitimes) amènent à réfléchir au statut de l'artiste et de l'œuvre. Subvertir les normes, opter pour une attitude perturbatrice comme arme militante, est alors particulièrement adapté aux luttes queers. Si une lecture en termes de pratiques artistiques permet de mieux mettre en lumière certaines pratiques queers, à l'inverse les pratiques queers participent également à la relecture des pratiques artistiques, du statut de l'artiste et de l'œuvre d'art. Notamment :

« si les œuvres *queer* échappent parfois à l'art lui-même, ou plutôt à sa définition [...], c'est parce qu'elles remettent en cause la partition entre art et non-art, entre art et vie, entre œuvre et artiste¹³⁰⁶. »

Cela se ressent sur les pratiques artistiques, sur cette imbrication du quotidien. Avant de parler d'une esthétique de l'existence, il est important de rappeler que le militantisme est la première caractéristique des pratiques queers :

« La dimension politique du queer engagerait à un retour du réel sur le geste artistique, là où le transgressif rejoint le subversif¹³⁰⁷. »

Le croisement de l'esthétique de l'existence et du militantisme queer amène à penser les micropolitiques queers. Nous pouvons aborder ce retour au réel et les micropolitiques qui lui sont liées par la place du corps et l'incarnation des pratiques.

¹³⁰⁴ *Ibid.*, p. 86.

¹³⁰⁵ *Subversivity. This was defined as a disruptive attitude that tries to create openings, possibilities in the 'closedness' of a system.* Lieven de Caeter, *Art and Activism in The Age of Globalization, Reflect #8*, *op. cit.*, p. 9.

¹³⁰⁶ Muriel Plana et Frédéric Sounac (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts*, *op. cit.*, p. 18.

¹³⁰⁷ *Ibid.*, p. 113.

c) Laisser sa trace • Du support de représentation dématérialisé à l'incarnation des pratiques

Tu veux ma photo ? • La photographie comme technique d'incarnation

Avec la photographie performative¹³⁰⁸, nous avançons l'idée que la photographie permet au sujet de simultanément s'énoncer et se représenter, de se réaliser au travers de la représentation. La photographie, dans son rapport à la vérité et au « ça a été », nourrit un potentiel performatif et il faut percevoir le sujet dans le temps, dans un processus, au-delà de l'image fixe de la photographie. Nous avons également analysé les possibilités offertes par la prothèse¹³⁰⁹ et son rôle dans la subversion des normes. Les prothèses, comme les photographies performatives, tout à la fois transcrivent les expérimentations qui amènent à la construction de soi et à la fois sont des représentations constitutives : invention et représentation de soi sont alors simultanées et intrinsèquement liées. Les représentations retracent l'existence des corps et des identités. La photographie, par exemple, peut être performative et permettre un devenir. Cette même photographie est une trace du corps. C'est également en ce sens que l'on parle de traces de la performance : le corps y laisse son empreinte. En se représentant, le sujet s'incarne. Au-delà de la performativité, c'est là la question de la trace corporelle, de ce qui se passe à même le corps, à côté de ces processus qui font la performativité :

« Le portrait s'étend à l'action ou au happening, en dépit de ou grâce à l'usage du médium photographique¹³¹⁰. »

Le médium photographique permet de penser cette bascule entre représentation, performativité et incarnation. L'idée de la photographie comme technique d'incarnation se retrouve chez Amelia Jones, dans un article intitulé « l'éternel retour : l'autoportrait photographique en tant que technologie d'incarnation »¹³¹¹. Le postulat est que :

« l'autoportrait photographique devient alors une sorte de technologie d'incarnation¹³¹². »

La récurrence dans l'article du mot *embodiment*, incarnation, met en avant la matérialité du corps, le fait de prendre corps. Ce terme va au-delà de la performativité pour insister sur la dimension physique et matérielle du corps. C'est une notion importante pour percevoir le corps à la fois en tant que constituant de l'identité et médium de la représentation. La photographie peut alors être vue comme une passerelle entre vie quotidienne et représentation artistique. Amelia Jones dit des œuvres de Claude Cahun, Cindy Sherman ou encore Andy Warhol que :

« dans leur théâtralité exagérée, ces œuvres mettent au premier plan le fait que l'autoportrait est éminemment performatif et qu'il permet tellement de donner vie¹³¹³. »

¹³⁰⁸ Voir I/4/c).

¹³⁰⁹ Voir I/2/c).

¹³¹⁰ Fabrice Masanès, *Portrait et travestissement entre peinture et photographie*, op. cit., p. 153

¹³¹¹ Amelia Jones, « *The «Eternal Return»: Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment* », op. cit., pp. 947-978.

¹³¹² *The self-portrait photograph, then, becomes a kind of technology of embodiment. Ibid.*, p. 950.

¹³¹³ *In their exaggerated theatricality, these works foreground the fact that the self-portrait is eminently performative and so life giving. Ibid.*, p. 949.

La relative facilitée d'utilisation couplée à la banalisation de ce médium augmente la porosité entre incarnation et représentation. L'omniprésence de la photographie permet de la placer à l'intersection de la vie quotidienne et de la pratique artistique. Un appareil photographique dans chaque poche, sur chaque téléphone portable, augmente toujours plus la porosité entre représentation et expérimentation, entre pratique artistique et geste quotidien anodin. Il s'agit de percevoir :

« la vie comme la création d'un projet¹³¹⁴ ».

Cette citation de Marina Maestrutti est justement extraite d'un article traitant des nouvelles perceptions du corps, des perceptions cyborgs induites par l'arrivée des nouvelles technologies. En effet, c'est au travers de technologies comme la photographie que se multiplient les identités. En faisant se croiser les potentiels d'incarnations ouverts par la photographie performative et les possibilités offertes par la prothèse cyborg, nous en arrivons à l'idée de *self-technologisation*¹³¹⁵ et les identités, en particulier les identités minoritaires, intègrent à leur construction les divers moyens technologiques aujourd'hui démocratisés (internet, photographie, vidéo).

Je l'ai dans la peau • L'artialisation du corps : une réappropriation de soi et une résistance au biopouvoir

La confusion progressive entre l'art et la vie est donc notamment amenée par des technologies d'enregistrement du tangible, du « réel », comme la photographie. Confondre l'art et la vie revient à questionner les frontières de l'art. L'objet d'art était peinture, sculpture, architecture, ou à la rigueur théâtre et danse sous leur forme strictement limitée à celle de la scène, dans le temps et lieu donné du théâtre et de l'opéra. L'objet d'art se déplace ensuite à la mise en scène de l'objet et l'enregistrement de l'action : installations et ready-made, enregistrements photographiques ou vidéos, performances, sont des pratiques artistiques qui symbolisent une sortie du tableau, mais aussi une sortie du lieu artistique : les enregistrements d'actions, le déplacement d'objets quotidiens, sont une sortie du musée et de l'opéra. Les conditions d'énonciations de l'œuvre sont des conditions performatives comme l'aura montré Duchamp : l'urinoir devient une œuvre d'art parce qu'exposé dans un musée, parce que jugé par des critiques d'art. Intégrer des objets quotidiens dans le musée, ou performer au grand jour, revient à déterritorialiser les lieux de l'art et rendre poreuses les frontières de l'art lui-même.

Le corps est également une sortie de l'objet d'art. Les conditions d'énonciation de l'art se trouvent transformées par ce corps artistique qui peut être dans et hors musée, qui est en évolution constante. Le corps tout à la fois porte l'œuvre et échappe à la représentation muséale pour continuer de vivre sa vie quotidienne. Ce corps n'atteint jamais l'état fixe requis par l'œuvre d'art : un mouvement ou une action peuvent être fixés par l'image photographique ou la vidéo.

¹³¹⁴ *Life as the creation of a project*. Marina Maestrutti, « *Cyborg Identity and Contemporary Techno-utopias: Adaptations and Transformation of the Body in the Age of Nanotechnology* », *Journal International de Bioéthique*, n° 22, 2011, p. 88.

¹³¹⁵ *Ibid.*, p. 88.

Le corps continue de vivre et échappe à la forme stable de l'enregistrement. Le corps artistique, ce serait ce corps-matériau constitutif de l'œuvre. Le corps artialisé, ce serait la persistance de ce corps dans son processus d'existence, dans son quotidien, ce corps porteur de traces et en représentation constante. Par exemple, les *Living Sculptures* de Gilbert & Georges sont un moyen de faire de l'art en se passant d'objet. Le principe consiste à être l'œuvre soi-même. Pour certaines *Living Sculptures*, le couple d'artistes se maquille pour mettre en relief la dimension artistique, mettre une distance dans la représentation. Mais pour d'autres, une simple carte postale attestera que les artistes ont pris un café chez eux et que c'est là une *Living Sculpture*. Le corps artistique est alors ici très visible, la démarche consistant à faire de sa vie une œuvre d'art. Mais Gilbert & Georges continuent de s'énoncer dans un cadre artistique : les galeristes, musées, écoles d'art, sont les destinataires de ces performances et les artistes prennent soin de les en avertir.

Certains autres corps, quant à eux, portent des traces qui témoignent de ce devenir corporel. Artistiques ou non, ces corps volontairement marqués et artialisés jonglent en permanence avec leur représentation. C'est ici que l'on retrouve l'idée d'un corps-projet :

« Le corps aussi est un grand acteur utopique, quand il s'agit des masques, du maquillage et du tatouage. Se masquer, se maquiller, se tatouer, ce n'est pas exactement, comme on pourrait se l'imaginer, acquérir un autre corps, simplement un peu plus beau, mieux décoré, plus facilement reconnaissable ; se tatouer, se maquiller, se masquer, c'est sans doute autre chose, c'est faire entrer le corps en communication avec des pouvoirs secrets et des forces invisibles. Le masque, le signe tatoué, le fard déposent sur le corps tout un langage : tout un langage énigmatique, tout un langage chiffré, secret, sacré, qui appelle sur ce même corps la violence du dieu, la puissance sourde du sacré ou la vivacité du désir. Le masque, le tatouage, le fard placent le corps dans un autre espace, ils le font entrer dans un lieu qui n'a pas lieu directement dans le monde, ils font de ce corps un fragment d'espace imaginaire qui va communiquer avec l'univers des divinités ou avec l'univers d'autrui. On sera saisi par les dieux ou on sera saisi par la personne qu'on vient séduire. En tout cas, le masque, le tatouage, le fard sont des opérations par lesquelles le corps est arraché à son espace propre et projeté dans un autre espace¹³¹⁶. »

Cette citation de Foucault à propos des corps utopiques montre bien comment maquillage, tatouage ou cicatrice font entrer le corps dans un devenir, en apposant du sens, des symboles, sur celui-ci. Le tatouage notamment marque souvent une appartenance, ou un trait de l'identité. Il est une technologie de réappropriation de son corps, tout comme la photographie performative permet au sujet d'advenir. Les corps marqués sont également synonymes de douleur, de violence. Celle-ci se situe quelque part entre la catharsis et une sorte d'act existentiel douloureux : Gina Pane et Marina Abramovic en particulier sont représentatives de ce versant de la performance qui met le corps à l'épreuve de la douleur et du danger. Au travers de la souffrance, il s'agit de se réapproprier son corps par des actes symboliques, ayant trait à l'identité et en particulier mais pas exclusivement l'identité féminine. Il s'agit d'expier une souffrance dans des mises en scène

¹³¹⁶ Michel Foucault, *Les corps utopiques, les hétérotopies*, op. cit., pp. 15-16.

ritualisées presque religieuses, c'est là une dimension cathartique. Mais il s'agit également de s'affirmer, d'échapper à la position passive de la femme-objet en lui opposant une sorte d'héroïsme féminin qui s'affirme au travers du corps mis à l'épreuve. La douleur, le corps violenté, est alors comme chez Monique Wittig une transcendance du sujet féminin.

Les modifications corporelles sont une artialisation du corps qui en permettent la réappropriation. Elles donnent la possibilité d'échapper aux canons de beauté et aux normes de nos sociétés occidentales :

« Depuis les instruments de scarification, de tatouage et de l'initiation primitive jusqu'à ceux de la justice, des outils travaillent le corps¹³¹⁷. »

Les lois s'inscrivent sur les corps et le tatouage ou la cicatrice permettent une échappatoire. Paul B. Preciado fait d'ailleurs un parallèle intéressant entre photographie et tatouage :

« les photos sont comme des tatouages. Une image inscrite pour toujours sur la peau de la réalité¹³¹⁸ ».

Le tatouage comme la photographie entretiennent ce rapport ambivalent au réel et partagent cette possibilité de devenir au travers de la représentation, au travers d'une démarche artistique. Tatouage et photographie permettent de jouer avec le corps, d'en faire un projet en devenir. Le corps percé et tatoué de Jean-Luc Verna est une performance quotidienne. C'est un corps personnalisé, artialisé, qui est à la fois son quotidien et son art sans que l'un ou l'autre ne puissent être délimités. Ses séries photographiques interrogent les canons de la beauté contemporaine, depuis ses sources dans l'Antiquité. Verna prend ainsi la pose de personnages récurrents de l'histoire des arts, comme *Kouros Agrigente*¹³¹⁹ qui reprend la pose du *Kouros d'Agrigente*, une sculpture d'environ 480 avant Jésus-Christ qui détermine alors les canons de la beauté masculine. En reprenant la pose de ce kouros, Jean-Luc Verna questionne la masculinité actuelle. En réinterprétant les canons antiques, dont la masculinité apparaît aujourd'hui traversée de traits féminins, Jean-Luc Verna réinterprète la masculinité et en propose un modèle non cisnormatif.

Les tatouages comme les cicatrices sont un langage et celui-ci a le pouvoir de transformer le réel. Toutes les cicatrices ne sont évidemment pas choisies ni visibles. De nombreuses cicatrices sont pourtant en rapport avec le biopouvoir. Une cicatrice de césarienne, par exemple, n'est pas choisie. Une cicatrice d'épisiotomie non plus. En revanche, elles témoignent de certaines pratiques gynécologiques parfois violentes envers les corps. L'épisiotomie, quasi systématiquement pratiquée dans les années 1970, pose la question du consentement de la personne. La pratique de l'épisiotomie a aujourd'hui diminué, ce qui incite à se demander ce qui la justifiait. Ces cicatrices posent la question de l'accouchement très médicalisé et en position allongée : il s'agit là d'une norme occidentale, la position debout étant répandue ailleurs qu'en

¹³¹⁷ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1, arts de faire*, op. cit., p. 208.

¹³¹⁸ Paul B. Preciado, *Testo junkie*, op. cit., p. 375.

¹³¹⁹ Jean-Luc Verna, *Kouros Agrigente*, 2011. Volume II, figure 113.

occident. Le fait d'accoucher en hôpital est révélateur de l'instrumentalisation des corps et est une expression du biopouvoir : le corps médical dominant le corps féminin.

De même, le traitement de leurs cicatrices par la plupart des personnes trans* est révélateur : invisibilisées, non représentées, la gestion de ces cicatrices témoigne de l'injonction médicale et sociale au *passing* : il faut à tout prix que le corps passe pour naturel, pour « vrai ». Ce qui illustre le fait que sexe et genre continuent d'être associés autour de l'idée de nature : les cicatrices si elles sont visibles « trahissent » la « vraie nature » du corps trans* tout comme le regard « guette » des signes de l'autre « sexe », des failles sur le corps et dans la logique du genre. Au travers des liens sexe-genre-nature, c'est la continuité, la stabilité et l'unicité de l'identité qui sont recherchées. Les identités fragmentées, fluides et multiples que l'on retrouve dans le porno queer s'opposent à ces normes essentialistes :

« Le porno queer est un lieu où tout se passe, où tout est possible, où chaque corps est objectifié et fétichisé parce qu'il veut l'être¹³²⁰. »

Une diversité notamment visible sur la page de présentation des acteur·ices du site *Queer Porn TV*¹³²¹. Personnes cisgenres, trans*, ou autre y figurent, avec des corps sortants du canon (corps gros, maigres, non blancs). Les cicatrices des corps trans* sont alors visibles et assumées. Y figurent également des corps trans* non opérés, ce qui participe à la déconstruction du lien sexe/genre/nature et du *passing*. Certaines cicatrices liées aux identités de genre peuvent être rapprochées des propos de Michel Foucault :

« le corps : surface d'inscription des événements (alors que le langage les marque et les idées les dissolvent), lieu de dissociation du Moi (auquel il essaye de prêter la chimère d'une unité substantielle), volume en perpétuel effritement. La généalogie, comme analyse de la provenance, est donc à l'articulation du corps et de l'histoire. Elle doit montrer le corps tout imprimé d'histoire, et l'histoire ruinant le corps¹³²². »

La cicatrice peut, dans certaines démarches, faire partie d'une artialisation du corps en vue d'échapper à ces normes, en vue de souligner d'autres identités. Catherine Opie illustre bien cette idée, avec les œuvres *Self-portrait/Cutting*¹³²³ et *Self-Portrait/Pervert*¹³²⁴. Ce sont donc deux autoportraits, qui explorent la pratique du *cutting*. *Self-Portrait/Pervert* travaille la réappropriation de l'insulte. *Self-portrait/Cutting* la représente de dos avec un dessin d'enfant gravé dans la peau et représentant un couple de deux femmes se donnant la main devant une maison. C'est une revendication de son homoparentalité et de sa famille, une famille non patriarcale et non hétérocentrée. Catherine Opie, par la coupure, performe son corps tandis que la photographie lui

¹³²⁰ *Queer porn is a place where anything goes, where everything is possible, where each body is objectified and fetishized because it wants to be.* Barbara DeGenevieve in Katrien Jacobs et al., *C'lick me : A netporn studies reader*, op. cit., p. 233.

¹³²¹ Courtney Trouble et Tina Horn, *Queerporn.tv* [site internet], 2010 [consulté le 21/02/2017], URL : <http://queerporn.tv/wp/queer-porn-stars>.

¹³²² Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », *Dits et écrits tome II*, Gallimard, Paris, 1994 [1971], p. 120.

¹³²³ Catherine Opie, *Self-portrait/Cutting*, 1993. Volume II, figure 114.

¹³²⁴ Volume II, figure 93. Cf. II/2/c).

permet de se représenter. Les autoportraits sont pris juste après l'action et les coupures laissent paraître du sang. Une fois cicatrisé, le corps de l'artiste garde les marques de ces actions¹³²⁵. Les cicatrices apparaissent comme une archive de la performance, comme l'empreinte de ces événements et de leur symbolique. En marquant ainsi son corps, Catherine Opie l'inscrit dans un devenir, elle l'artialise, de façon à ce qu'il reflète son identité. En les qualifiant d'autoportraits, Catherine Opie insiste sur leur symbolique identitaire. C'est une façon, pour le sujet, de s'incarner. De prendre corps. C'est un langage qui s'inscrit à fleur de peau. *Self-portrait/Cutting* présente un lien fort entre vie personnelle et biopolitique, entre construction quotidienne et contrôle des corps, ce que souligne très bien Jennifer Blessing lorsqu'elle écrit à propos de cette œuvre :

« ce dessin exprime les émotions privées de l'artiste mais montre également la façon dont les politiques du genre et de l'orientation sexuelle peuvent filtrer dans les vies individuelles¹³²⁶ ».

Self-Portrait/Pervert est une œuvre qui montre également ce lien entre artialisation du corps et mise en avant de l'identité : en se gravant « pervers » sur la poitrine, c'est donc un retournement du stigmate et une revendication des pratiques BDSM. Catherine Opie en dira :

« Je voulais porter ce par quoi les gens m'appelleraient sur ma poitrine et le revendiquer de la façon la plus élégante et la plus belle¹³²⁷ ».

Il s'agit bien d'artialiser le corps en le marquant. Il s'agit d'esthétiser et de rendre belle l'insulte en la portant sur soi. Nous retrouvons ici ce jeu complexe entre pratiques intimes, débordement du biopouvoir et des technologies des corps dans la sphère privée et performance à la fois quotidienne et militante par le corps. La volonté politique est clairement affirmée par Catherine Opie :

« J'ai pensé que c'était important, alors que j'allais documenter ma communauté, de me documenter moi-même à l'intérieur de cette communauté¹³²⁸ ».

Au travers de l'idée de communauté, nous retrouvons à la fois l'idée d'un mode de vie, l'idée d'une famille d'élection qui s'inscrit dans des pratiques quotidiennes et l'idée d'une solidarité au travers de la représentation de cette communauté. De nouveau, il s'agit de militer par la représentation des corps et des identités. Cette artialisation du corps que figure Catherine Opie est définitivement liée à des pratiques quotidiennes, intimes et militantes.

D'autres actes peuvent permettre au sujet de s'incarner, de faire de son corps un projet, un outil de résistance à la fois intime et public, lui permettant ainsi de prendre corps. Un de ces actes est celui de se raser la tête. Le crâne rasé peut être un acte politique¹³²⁹. La question a été évoquée lors

¹³²⁵ On peut voir les cicatrices de son inscription « *Pervert* » sur son œuvre *Self portrait/Nursing* (2004, Guggenheim New York).

¹³²⁶ *This drawing expresses the artist's private emotions but also suggests how the politics of gender and sexual orientation can filter into individual lives.* Jennifer Blessing, Catherine Opie American photographer, *op. cit.*, p. 73.

¹³²⁷ *I would wear what people would call me on my chest, reclaiming it in the most elegant and beautiful way.* *Ibid.*, p. 73.

¹³²⁸ *I thought it was important, if I was going to document my community, to document myself with the community.* *Ibid.*, p. 72.

¹³²⁹ Nous ne parlons pas ici des hommes cisgenres, pour qui cela n'a pas de répercussions sociales et pour qui, à l'inverse, c'est le port du cheveu long qui est synonyme de marginalité.

de l'entretien avec l'association FièrEs, qui mettait en avant le fait que ce soit une pratique personnelle du genre, voire un certain nouveau canon traversant le milieu féministe/queer (un effet de mode comme a pu l'être la crête punk) et dans le même temps un acte de visibilité politique. Les propos de FièrEs montraient que se raser la tête est un acte de visibilité de son identité, dans les dimensions politique et personnelle de cette identité. C'est un acte de marginalisation, de résistance à la norme, qui peut aussi traduire une volonté d'appartenance à un groupe. Le cheveu possède en tout cas cette dimension très symbolique dans la construction des genres, qui continue de choquer : lors d'une performance du collectif MartinE, nous invitons qui voulait dans le public à se raser tout ou partie des ses cheveux. Il s'agissait justement de souligner la symbolique de cette pratique, en tant que rejet de la beauté hétéronormative et en tant qu'acte d'*empowerment*. Il s'agissait, enfin, de mettre en parallèle la gestion des cheveux et la gestion de la pilosité, dans le cadre d'une réflexion plus globale sur les drag kings¹³³⁰. Cet acte, rendu possible dans un espace *safe*, aura été très symbolique pour certain-es. Une personne en particulier a décidé de se raser entièrement la tête, ce qui pour elle marquait le début de l'affirmation de l'identité et de son engagement militant. Dans le même temps, cet acte établissait pour elle un lien de solidarité et d'intimité avec les personnes présentes. À l'inverse, certaines personnes du public furent choquées par ces images qui les renvoyaient au rasage de tête obligatoire, humiliation publique des « collabo » au sortir de la Seconde Guerre mondiale. Les femmes tondues étaient celles qui avaient entretenu des relations affectives ou sexuelles avec des soldats allemands. Il s'agissait donc, là encore, de marquer les corps. Il s'agissait, de plus, de stigmatiser des pratiques intimes par une punition publique et sociale. Il s'agissait d'une marginalisation forcée. Se raser le crâne, en tant qu'acte féministe, en est aussi un héritage et une réappropriation. C'est aujourd'hui une façon de se distancier volontairement des normes sociales (en terme tant de beauté que de comportement). Le fait que des personnes soient encore aujourd'hui choquées par une femme se rasant le crâne montre que l'abandon des normes de la beauté féminine continue d'être une source de mise au ban sociale. Le cheveu possède une force symbolique et il peut à ce titre devenir un outil de résistance à partir de son propre corps, à partir du personnel. Claude Cahun a mis en évidence son importance et il ressort de ses photographies que :

« le rôle des cheveux ou leur absence y est frappant. Ou elle les rase totalement, ou elle les teint de toutes les couleurs, rose doré, argenté¹³³¹ ».

Et les pratiques se firent chair • De la prépondérance du corps dans les pratiques queers

Tatouages, cicatrices ou cheveux agissent comme des marqueurs corporels. Ce sont des actes permettant au sujet d'advenir, de faire corps, de s'incarner, en visible au passage son identité. C'est l'idée que si la performativité est faite d'actes, ceux-ci forment l'identité. C'est alors l'idée que le corps est le porteur de cette identité, qu'il est cette identité et que les actes laissent sur celui-ci leur trace. Le corps est l'outil et la pratique. Au-delà de la performativité, le corps se

¹³³⁰ Performance de la soirée *MartinE te la défrise*, 25 juin 2016, Montpellier.

¹³³¹ Chantal Aubry, « La femme et le travesti », *op. cit.*, p. 72.

dessine en tant que projet, malléable, qu'il est possible d'incarner. S'incarner, c'est alors modeler son corps à son image, en faire une représentation de soi, être conscient du fait qu'il peut être une performance continue prenant part aux pratiques quotidiennes, artistiques, militantes. Au-delà de la performativité, parler d'incarnation permet d'insister sur la puissance d'agir des corps, sur leurs capacités de résistance, notamment dans le domaine de la représentation, bataille de la visibilisation des pratiques qui ne saurait se passer des corps qui la portent. Comme le souligne Sam Bourcier, il faut à un moment prendre une certaine distance avec la performativité butlérienne. Mieux vaut, pour appréhender pleinement le corps :

« avoir décroché de la définition butlérienne de l'identité sexuelle (comme étant performative et l'effet des performances de genre) parce qu'elle oubliait les pratiques sexuelles, le corps et les effets de l'incorporation¹³³² ».

Alors, plutôt que de parler *De la matérialité et des limites discursives du sexe*¹³³³, il s'agit au contraire d'insister sur la présence du corps et sa capacité à jouer avec la performativité. Sans doute est-ce cette importance du corps au travers des pratiques et de leurs représentations qui fait que le concept de *embodied*, d'incarnation, est omniprésent dans tous les écrits d'Amelia Jones : l'art corporel en effet est le domaine artistique mobilisé par les pratiques queers. L'art corporel met en avant le corps, les enjeux de l'identité et les pouvoirs qui le traversent. C'est par le corps que l'on peut aborder les questions de la performativité, de la performance de l'identité et des représentations.

Les traces sur les corps peuvent être les traces invisibles de gestes quotidiens réitérés, hors ou dans les normes. Ces traces peuvent être celles visibles de tatouages et cicatrices. Elles restent une des façons de comprendre comment le corps est un outil à la croisée des pratiques quotidiennes, politiques et artistiques :

« Les gestes forment la matière esthétique de la vie ordinaire. Cette matière n'est pas évanescence, éphémère ou fugitive, car le mouvement ne disparaît pas, mais laisse des traces sensibles dans notre corps en se faisant ainsi attitude, comportement, façon d'être. Les gestes ont un ancrage somatique profond, ils façonnent nos habitudes et modèlent notre vécu ; ils font tellement partie de notre vie et de notre existence qu'ils finissent bien souvent par définir notre identité. Les gestes sont donc une matière plastique. Ils n'ont certainement pas la même consistance que les matériaux solides, mais ils forment, tout de même, une substance malléable que l'on peut manier, étudier et répéter. Ils ne se réduisent ni à la technique – car ils laissent constamment place à la liberté d'interprétation et d'exécution – ni à la pure création – car ils sont constamment réitérés et copiés¹³³⁴. »

Le corps peut alors aussi se faire trace de la performance et l'on pourrait parler d'archives corporelles. Comme lorsque Paul B. Preciado, par exemple, raconte dans *Testo junkie* les évolutions de son corps sous les effets de la testostérone. Le livre est un témoignage et une

¹³³² Sam Bourcier, « Queer move/ments », *op. cit.*, p. 42.

¹³³³ Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, *op. cit.*

¹³³⁴ Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, *op. cit.*, p. 239.

archive d'une performance inscrite dans un quotidien de quelques mois. Mais son corps lui-même en est aussi le témoignage, puisqu'il en garde les traces. Le corps se dessine comme une archive corporelle de la performance. De même lorsque Santiago Sierra réalise *Une ligne de 160 cm tatouée sur 4 personnes* (2000), en l'occurrence dans le dos de quatre prostituées héroïnomanes, ces quatre personnes forment une archive corporelle. Le corps cyborg, le corps surajouté, modifié, augmenté, hybridé, est lui aussi archive corporelle de performance. Amelia Jones, à propos du travail d'Anna Mendieta qui se situe à la croisée du *land art* et de l'art corporel dans des œuvres à la signification souvent politique et féministe, parle du « corps en tant que trace¹³³⁵ ».

Le rapport au corps est complexe et l'idée d'incarnation peut aussi être formulée comme une (re)territorialisation du corps, de l'identité sur le corps. La territorialisation est une mise en existence. Le corps possède des capacités discursives, il est au centre de la puissance d'agir du sujet. C'est également en ce sens que Judith Butler relie esthétique de l'existence et incarnation :

« L'incarnation manifeste clairement un ensemble de stratégies, ou ce que Sartre aurait peut-être appelé une façon d'être ou Foucault, une stylistique de l'existence¹³³⁶. »

3/ Des liaisons dangereuses • Où le militantisme queer rejoint l'anticapitalisme et l'écologie

a) Une somme de petits riens • L'importance des micropolitiques quotidiennes

Dites bonjour au micro- • Les micropolitiques, définition et enjeux

Les pratiques queers s'incarnent au plus proche de l'intime et du quotidien. Si la dissolution de l'art et la vie amène à questionner l'esthétique et les pratiques artistiques, celles-ci ne sont pas désubstantialisées. Ce n'est toujours pas la dissolution et l'amenuisement dont parle Yves Michaud dans *L'Art à l'état gazeux*¹³³⁷. À l'inverse, le retour au réel engagé par le militantisme queer se retrouve tant dans les œuvres que dans les existences, ce dont témoigne l'artivisme. Contester les normes à même son propre corps, repenser le quotidien, relève de la micropolitique. La lecture des pratiques artistiques et quotidiennes sous l'angle micropolitique permet d'en saisir pleinement les enjeux.

La micropolitique est un concept que l'on retrouve dans *Mille Plateaux* et qui est largement repris par Félix Guattari et Suely Rolnik dans *Micropolitiques*¹³³⁸. La micropolitique permet une opposition à la macropolitique : là où la politique classique s'intéresse aux gouvernements et aux normes qui régissent les sociétés à grande échelle, aux macrosystèmes, les micropolitiques s'intéressent quant à elles aux agencements à petites échelles, au local, aux subjectivités, aux liens

¹³³⁵ *Body-as-trace*. Amelia Jones, *Body Art, Performing the Subject*, op. cit., p. 31.

¹³³⁶ *Embodiment clearly manifests a set of strategies or what Sartre would perhaps have called a style of being or Foucault, a stylistic of existence*. Judith Butler, in Amelia Jones, *The Feminism and Visual Culture Reader*, op. cit., p. 394.

¹³³⁷ Yves Michaud, *L'Art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, op. cit.

¹³³⁸ Félix Guattari & Suely Rolnik, *Micropolitiques*, Paris, Empêcheurs de Penser en Rond, 2007.

interpersonnels et se concentre sur les révolutions quotidiennes. Micropolitique et macropolitique vont cependant ensemble :

« Toute politique est à la fois macropolitique et micropolitique¹³³⁹. »

Cette idée de révolution quotidienne recoupe de nombreuses pratiques queers, qui comme nous l'avons vu apparaissent dans les existences individuelles. L'idée recoupe également les pratiques artistiques. On peut donc parler, au sein des pratiques micropolitiques, de :

« politiques de l'ordinaire¹³⁴⁰ ».

Pour David Vercauteren, la micropolitique est une question d'écologie des pratiques. Les grands mouvements comme le parti communiste et les syndicats ont imposé leur discipline macropolitique, discipline très pyramidale rejetant toute question de l'ordre du personnel, jugée subsidiaire. Face à cela, la micropolitique se propose justement d'en revenir à l'individu et ses affects pour penser le groupe et sa gestion, sa politique et son écologie¹³⁴¹. La micropolitique se trouve un terrain d'expression dans la perte de croyance dans les anciens grands organes du politique (partis, syndicats). Elle est marquée par l'influence des petits groupes militants, de leurs réseaux et de leur façon d'agir. Les pratiques personnelles, ou en petits groupes trouvent ici une nouvelle expression politique. C'est notamment la lecture que fait Sam Bourcier de Gayle Rubin et ses propos sur les communautés BDSM :

« La transformation sexuelle est facteur de transformation sociale et culturelle [...] Rubin attribue à ces microcultures la capacité d'une re-stratification sociale qui va contre la stratification sociale normative.¹³⁴² »

En d'autres termes, les microcultures notamment sexuelles qui relèvent du quotidien et de l'intime sont une force d'opposition aux macropolitiques, quant à elles normatives. Les micropolitiques permettent à chacun·e de devenir un sujet politique autonome, dont les actions ne dépendent pas, ou moins, d'une métastructure et qui se dirige au contraire vers l'autogestion. Les micropolitiques permettent d'analyser les nouvelles formes de militantisme et correspondent particulièrement aux pratiques militantes queers.

L'idée de confusion entre l'art et la vie et l'intégration de pratiques quotidiennes aux champs des pratiques artistiques est une grille particulièrement utile à la lecture des pratiques micropolitiques, au centre desquelles nous retrouvons le corps en acteur principal et échelle de mesure. Il s'agit d' :

« aller au-delà des divisions entre l'art et la vie, la pratique et la théorie, la pensée et le faire¹³⁴³ ».

¹³³⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, op. cit., p. 260.

¹³⁴⁰ *Politics of the ordinary*. Jennifer Doyle, in Amelia Jones, *The Feminism and Visual Culture Reader*, op. cit., p. 15.

¹³⁴¹ Cf. David Vercauteren, *Micropolitiques des groupes*, op. cit., pp. 53-54.

¹³⁴² Sam Bourcier, *Queer Zones, politique des identités sexuelles et des savoirs*, op. cit., p. 162.

¹³⁴³ *Push through the divisions between life and art, practice and theory, thinking and doing*. Jack Halberstam, *The Queer Art of Failure*, op. cit., p. 2.

On retrouve les micropolitiques queers au travers d'actes de visibilité des identités. Les notions de photographie performative, d'incarnation des pratiques, de performances détournant les normes corporelles et de subversion de la performativité du genre peuvent être approchées sous l'angle des micropolitiques. Celles-ci cherchent à recouper la vie quotidienne de façon à ce qu'il n'y ait plus de distinction entre vie quotidienne et théorie. Nous retrouvons là, de nouveau, un héritage des politiques féministes. Le personnel est politique, toujours, ce qui a tout à voir avec les micropolitiques :

« S'instaure dans le féminisme une équation entre le quotidien et la sphère micropolitique¹³⁴⁴. »

Cette contagion de la politique par la vie quotidienne questionne, là encore, le statut de l'œuvre d'art. En effet, les pratiques artistiques qui rejouent le quotidien sont, tout du moins quand il est question de pratiques queers, liées à la micropolitique. Les répétitions quotidiennes d'actes qui permettent des citations impropres de la norme et ses réappropriations sont une démarche qui peut être vue tout autant sous l'angle artistique que micropolitique. Cette pratique réitérative qui amène à la confusion de l'art et la vie amène également à la confusion entre pratiques artistiques et micropolitiques, ces deux mondes étant bien évidemment liés :

« Le propos de Michel de Certeau dans l'invention du quotidien est de montrer comment l'homme ordinaire se soustrait à la confrontation avec la raison technique en inventant un art de faire, des ruses subtiles et quotidiennes, des tactiques de résistance par lesquelles il détourne les objets et les codes, se réapproprie l'espace et les usages à sa façon¹³⁴⁵. »

Mais l'art et la politique entretiennent des rapports tout aussi conflictuels que l'art et la vie, conflit à nouveau dû à cette perception de l'art et de l'artiste comme devant œuvrer hors du monde pour prétendre à l'universel. Conjuguer l'art et la politique pose plusieurs problèmes : d'un côté, un art politique ne serait pas efficace, car il continue d'agir depuis une institution artistique elle-même imperméable au monde. De l'autre côté, des œuvres politiquement efficaces ne seraient que d'un maigre niveau artistique. La valeur de l'art, aussi relative soit-elle, nous met donc face à cette impasse : tout ce qui ne correspond pas à ses valeurs n'est pas reconnu comme de l'art et les champs d'action d'une œuvre trouvent une valeur militante nulle une fois intégrée à l'institution. Ce qui donne lieu, en retour, à un rejet des pratiques artistiques de la part des militant·es, car l'art est perçu comme élitiste et politiquement non efficace. En effet :

« esthétique et politique sont souvent tenus pour mutuellement exclusifs, au sens où l'œuvre engagée perdrait dans le combat son aura tandis que l'œuvre sans visée militante manifesterait politiquement déficience¹³⁴⁶. »

¹³⁴⁴ Simona de Simoni, « La "vie quotidienne" : une analyse féministe » [article en ligne, 31/03/2014, consulté le 21/02/2017], *Période* [revue en ligne, 2014], URL : <http://revueperiode.net/la-vie-quotidienne-une-analyse-feministe/>.

¹³⁴⁵ Olivier Blondeau, *Devenir média, l'activisme sur internet entre défection et expérimentation*, *op. cit.*, p. 117.

¹³⁴⁶ Hélène Perrin, in Florence Baillet & Arnaud Regnaud dir. *L'intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains*, *op. cit.*, p. 196.

Les formes artistiques de luttes, l'artivisme, sont pourtant un domaine d'expression dont les qualités polymorphes sont indiscutables. C'est en ne cherchant pas une reconnaissance artistique que ces pratiques parviennent à atteindre leur but politique. Elles sont un mode d'action essentiel aux micropolitiques, où l'art apparaît de nouveau comme un outil de transformation sociale et non un objet ou un but en soi. Ainsi les auteures d'*Artivisme* diront de ces pratiques militantes, qualifiées de « formes créatives de luttes¹³⁴⁷ », que :

« les réduire à des formes médiatiques de manifestation ou même à de simples “techniques de luttes festives” procède d'une analyse par trop rapide de leurs enjeux. [...] Ces pratiques s'adressent non pas tant aux médias qu'aux militants et aux citoyens eux-mêmes. Elles sont pensées comme des expériences qui, par leur caractère incarné, transforment d'abord ceux qui les vivent¹³⁴⁸ ».

Il est intéressant de retrouver ici la notion d'incarnation. En effet, les micropolitiques, les luttes des minorités et les pratiques artistiques ont comme dénominateur commun le corps et l'incarnation de ces pratiques sur les corps. La notion d'incarnation est également à relier au biopouvoir et à l'exercice des lois et des normes sur les corps. La résistance artiviste, micropolitique, est une résistance du corps aux systèmes d'obligations et aux injonctions normatives. Les avancées des droits comme la GPA et la PMA se situent entre les macropolitiques et micropolitiques, à la convergence du corps subjectif et du corps social. Des questions comme la PMA ou la GPA, qui cristallisent les conflits entre gestion individuelle de son corps et oppression systémique, sont :

« un consensus entre la biopolitique et l'histoire individuelle¹³⁴⁹ ».

Les récits et mises en scène de soi, les politiques de visibilisation des identités, sont alors des pratiques liées aux micropolitiques des groupes et aux agencements collectifs.

J'acte donc je suis • La microaction, un engagement singulier au travers de gestes quotidiens

Jack Halberstam, pour parler de la construction des masculinités féminines, emploie à ce sujet :

« un discours sexuel qui prête une attention spéciale à cette constellation d'actes qui donnent progressivement leurs formes aux identités de genre queers¹³⁵⁰ ».

C'est-à-dire que l'identité est faite d'actes qui, répétés, constituent la performativité du genre. L'identité est faite d'actes et les politiques de l'identité relèvent souvent de la micropolitique. On

¹³⁴⁷ Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme*, *op. cit.*, p. 13.

¹³⁴⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹³⁴⁹ Andréa Lauterwein, in Florence Baillet & Arnaud Regnauld dir. *L'intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains*, *op. cit.*, p. 253.

¹³⁵⁰ *A sexual discourse that pays particular attention to the constellations of acts that make up increasingly queer gender identities.* Jack Halberstam, *Female Masculinity*, *op. cit.*, p. 118.

peut alors facilement analyser les micropolitiques en étudiant les microactions qui les constituent. Le terme d'« action » permet de faire les ponts nécessaires entre d'une part ces micropolitiques et d'autre part les pratiques artistiques (les happenings, les performances, sont des actions) et la vie quotidienne (qui peut être revisité dans nos gestes et nos actes). Une microaction peut être analysée en termes de représentation des identités et comme faisant partie d'une pratique artistique. Mais elle peut aussi être vue comme une réalité quotidienne, comme une déclinaison du vécu. Par exemple, Leigh Bowery aura fait de sa vie une œuvre d'art, à l'instar de Gilbert & Georges ou d'Andy Warhol. Figure de la mode dans les années 1980, ouvertement homosexuel et faisant de chacune de ses sorties une performance et un travestissement, il s'est exposé à la galerie londonienne Anthony d'Offay¹³⁵¹ du 11 au 15 octobre 1988. Littéralement, il se donne à voir au public. On peut dire de cette performance qu'elle :

« rejoue pour ainsi dire un drame qui ne relève pas tant de la représentation que de la réalité quotidienne de son auteur¹³⁵² ».

Leigh Bowery ne donne rien d'autre à voir qu'une suite de microactions quotidiennes. Si celles-ci font œuvre, elles témoignent aussi tout simplement de la vie de leur auteur, de ses actes et de son identité. Une telle performance est à recouper avec les propos d'Allan Kaprow sur le point de rencontre entre l'art et la vie, le point de confusion entre ces deux trajectoires qu'il situe ici :

« quand vous regardez ce que vous faites habituellement de façon routinière dans votre vie comme une performance et que vous retracez soigneusement pendant un mois la façon dont vous saluez quelqu'un tous les jours, ce que vous exprimez corporellement, vos hésitations et votre habillement¹³⁵³ ».

Nous retrouvons l'idée selon laquelle la performance se différencie de la vie quotidienne par une attention spécifique. Notons que cela pourrait s'appliquer aux performances drag king, qui forcent à repenser les actes quotidiens. En atelier, l'habillement et la façon de saluer font précisément partie des points évoqués et qui doivent être revisités, réinterprétés pour la performance king, des points auxquels il faut porter une attention accrue. Allan Kaprow dira également de cette confusion entre l'art et la vie qu'elle arrive avec une volonté de changement, de réinvestissement de sa propre vie. Il y a performance quand :

« quand vous vous attendez à ce que votre performance affecte votre vie réelle et la vie réelle de vos partenaires, et quand vous vous attendez à ce qu'elle puisse avoir changé l'entourage social et naturel¹³⁵⁴ ».

¹³⁵¹ Cf. Muriel Plana et Frédéric Sounac (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts*, op. cit., p. 354.

¹³⁵² *Ibid.*, p. 358.

¹³⁵³ Allan Kaprow, *L'art et la vie confondus*, op. cit., p. 214.

¹³⁵⁴ *Ibid.*, p. 215.

Si Allan Kaprow ne parle pas explicitement de micropolitique, cette citation se situe pourtant dans ce champ d'action. Une microaction nécessite une attention particulière et une intention particulière. Il s'agit de changer l'ordre des choses au moyen de presque rien. Autrement formulé :

« L'appréhension du quotidien implique des formes particulières d'attention, associées à des pratiques¹³⁵⁵ ».

Si cette citation concerne les limites de l'œuvre lorsqu'elle se disperse dans le quotidien, elle peut tout autant s'appliquer aux microactions. La micropolitique en effet agit sur le même niveau d'inframince que cet art sans artiste, en n'étant que l'une des dimensions qu'une même action peut avoir. Tout comme le *camp* est à la fois une sensibilité, un mode de vie et une pratique artistique s'insérant dans les failles du réel ; les microactions se rattachent au « principe d'incongruité¹³⁵⁶ », relevant parfois de l'indiscernabilité de Barbara Formis. Les microactions sont une organisation des micropolitiques. Par exemple le squat est un lieu transfrontalier, transdisciplinaire, qui relève d'une certaine esthétique de l'existence, qui entend tout au moins transformer la façon de vivre et de consommer de ses habitants. Précisons alors que :

« L'art que l'on peut qualifier de micropolitique est un art de contexte¹³⁵⁷ ».

Les microactions dépendent entièrement de l'environnement avec lequel elles interagissent. Tout comme la résistance s'organise dans le pouvoir, tout comme la norme se définit par l'infériorisation de ses divergences, la micropolitique est une réaction au contexte sociopolitique. Somme de petits riens, les microactions agissent à la manière d'un virus se propageant :

« Les artistes micropolitiques tournent leurs espoirs vers une multiplication d'actions légères, dont l'efficacité serait de l'ordre de la perturbation, du dérangement. Une sorte de mouche de coche. Plus proche du virus ou de la guérilla¹³⁵⁸. »

La notion de microaction permet de se placer à l'intersection entre les pratiques artistiques et les micropolitiques, ce qui renvoie à une esthétique – militante – de l'existence.

Couple fusionnel • L'indissociabilité des valeurs queers et du quotidien chez les militant·es

Au sein des pratiques queers, la théorie, les pratiques artistiques, militantes et quotidiennes sont reliées. Il est intéressant de voir comment les militant·es et activistes font, ou ne font pas, ces liens. La question de la manière dont s'entrecroisent les pratiques queers et le quotidien leur a été posée. Il s'agissait de savoir en quoi iel·les envisagent leurs existences sous un angle artistique et militant,

¹³⁵⁵ Michael Sheringham, *Traversées du quotidien, des surréalistes aux postmodernes*, op. cit., p. 58.

¹³⁵⁶ *Principle of incongruity*. Fabio Cleto et al., *Camp : Queer Aesthetics and the Performing Subject: a Reader*, op. cit., p. 22.

¹³⁵⁷ Anne-Marie Ouellet, « Micropolitique et micro-actions » [article en ligne, 2010, consulté le 21/02/2017], [T]ex[t]o [site internet, 2010], URL : <http://espace-texto.blogspot.fr/p/micropolitique-2.html>.

¹³⁵⁸ Edith Brunette, « Le discours micropolitique : les nouveaux atours de l'art politique » [article en ligne, 2010, consulté le 21/02/2017], [T]ex[t]o, [site internet, 2010], URL : http://espace-texto.blogspot.fr/p/micropolitique_12.html.

comment cela se reflète dans leurs vies. La plupart relèvent le caractère inséparable de ces différentes pratiques, de ces différentes expressions ou modalités d'actions d'un même militantisme queer. Il n'y a que pour le collectif QueerFarnaüM que ce n'était pas exactement le cas :

« c'est la question de l'identité aussi, je pense que le queer chacun de nous l'interprète au quotidien, dans notre vie de tous les jours, dans nos boulots, nos vies amoureuses, sexuelles, nos rencontres... Il y a aussi le côté où on est queers, féministes, militant-es TPGB dans la vie collective, dans le militantisme. Mais après, c'est ce que tu disais Lisa je te rejoins, dans la vie perso y'a toi y'a moi. Il y a l'identité militante où quand je suis militante je suis une putain de gouine... Par contre quand je suis moi dans ma vie perso, je suis gouine peut-être, mais pourquoi pas un mec aussi, ça dépend du moment et du contexte¹³⁵⁹ ».

Ainsi, pour cette militante de QueerFarnaüM, une distinction est faite entre l'identité intime fluide et l'identité quotidienne, quant à elle politisée. Cette réserve dans l'association militantisme/vie quotidienne est liée à la non-dissociation entre la dimension micropolitique de l'identité et la macropolitique, le groupe n'avait en effet pas la notion de la micropolitique. Une autre militante complétait :

« – moi non, je n'ai pas l'impression que la politique soit dans ma vie, ma vie personnelle en tout cas. Dans ma vie militante oui, forcément, puisqu'on revendique des choses au gouvernement qui ne nous vont pas dans la société ultra hétéronormée et en pleine domination patriarcale. Mais dans ma vie personnelle, non. Peut-être parce que ce n'est pas quelque chose que je maîtrise.

(Moi) – Donc le personnel n'est pas politique ?

– Non, je préfère les séparer¹³⁶⁰ ».

C'est donc un constat très étonnant, alors que l'héritage de ce slogan est omniprésent, de constater que ce groupe ne se l'est pas réapproprié. C'est à tout le moins une autre preuve de l'absence de consensus au sein du militantisme queer. Toujours est-il qu'il semblerait que pour les autres groupes, les nombreuses ramifications de ce slogan soient évidentes. Ainsi, pour l'association FièrEs, la non-séparation du personnel et du politique, de l'intime et du militant, est le résultat d'une démarche personnelle :

« pour moi, il y a plus de séparation. Ça a été un long travail, mais il y a plus de séparation, même dans mes choix professionnels en projet. Ils sont totalement liés au fait que je vive ma vie personnelle militante, mes pratiques, en tout cas je ne concéderai rien de mon identité, de mes pratiques, à ma vie professionnelle. Maintenant c'est un tout¹³⁶¹ ».

FièrEs, au cours de l'entretien, soulignait l'importance d'avoir une cohérence entre les différentes dimensions des vies personnelles de chacune. Nous retrouvons ici la qualité

¹³⁵⁹ Entretien réalisé avec le collectif QueerFarnaüM, à Nantes, le 16 octobre 2014. Volume II, annexe IX.

¹³⁶⁰ *Ibid.*

¹³⁶¹ Entretien réalisé avec l'association FièrEs, Paris, 20 novembre 2015. Volume II, annexe VI.

transversale du militantisme queer, qui force à repenser ensemble les différents pans d'une même existence. C'est cette logique que l'on retrouve dans *Queer Ultra Violence* :

« notre révolte et notre théorie doivent être inséparables de notre vie quotidienne [...] pour dynamiser la distinction entre l'art et la vie¹³⁶² ».

Nous retrouvons aussi ici cette proximité entre militantisme et dissolution des limites de l'art à l'aune des pratiques quotidiennes. Autant d'interactions également constatées et formulées par le collectif Djendeur Terroristas :

« (Moi) – Du coup, l'artistique, le militant et le quotidien, ça s'entrecoupe ? Vous voyez des liens entre les trois dimensions ?

– Pour nous personnellement ou en général ?

(Moi) – Les deux justement.

– Ça se croise...

– Je fais une distinction entre quotidien et intime (je n'aime pas ce mot). Ça fait partie de la vision assez hégémonique des représentations LGBT dans les expos d'art par exemple, l'intime, avec des corps. Je pense qu'il y a des artistes qui ne représentent pas des corps au sens intime, mais qui soulèvent des questionnements quotidiens.

– Après dans le quotidien, mais ça n'a rien à voir avec l'art, j'ai l'impression qu'on s'en prend plein la gueule parce qu'on est gouine ou parce qu'on n'a pas de fric et il y a une envie d'expression de ce quotidien qui peut être difficile. Du coup forcément, c'est lier les deux et la manière de s'exprimer pour définir tout ça. La réflexion est sur comment je répons : est-ce que je prends une pancarte et je gueule toute seule dans mon coin ou est-ce que je fais un truc qui me plaît et j'arrive à mettre toutes les idées que j'ai dans la tête dans un truc esthétique au lieu de juste militer et gueuler avec une pancarte, ce qui est plus traditionnel.

– Oui, en fait le truc du quotidien c'est ça au final, des préoccupations constantes qui amènent à la création du collectif.

– Ou à la création tout court¹³⁶³ ».

Disons-le et répétons-le, car la formulation semble s'appliquer tout particulièrement aux pratiques queers :

« les résistances passent par les modes d'existence¹³⁶⁴ ».

Ce militantisme de l'existence, qui permet de conjuguer des pratiques d'ordres différents est également présent chez Lucien Fradin. Ce dernier s'est plus particulièrement posé la question de l'esthétique, d'introduire une dimension artistique dans la vie quotidienne. S'inspirant sur scène de

¹³⁶² Fray Baroque et Tegan Eanelli, *Queer Ultra Violence*, *op. cit.*, p. 80.

¹³⁶³ Entretien réalisé avec le collectif Djendeur Terroristas, Paris, 16 novembre 2014. Volume II, annexe II.

¹³⁶⁴ David Vercauteren, *Micropolitiques des groupes*, *op. cit.*, p. 11.

sa vie quotidienne, l'inverse est également valable et il réfléchit à l'application de sa pratique artistique dans la vie quotidienne :

« – Je m'arrange pour que ma vie quotidienne soit cohérente : j'essaye de faire en sorte que le centre LGBT ne soit pas le seul endroit où je me sente bien, mais je ne vais pas vivre avec une personne non féministe en collocation, dans mon couple j'ai besoin que ça soit un couple non fidèle. [...] »

(Moi) – D'accord. Et sur comment la vie quotidienne peut devenir une œuvre d'art ?

– Je ne dirais quand même pas que je fais de ma vie quotidienne une œuvre d'art...

(Moi) – Chez les dandys par exemple, il y a une volonté d'artialiser ses gestes.

– Ça me fait un peu penser à la dimension de performativité de la vie, ce à quoi tu as envie de ressembler, est-ce que c'est possible de faire que l'image que tu renvoies soit un truc hyper contrôlé... Les dandys m'ont fasciné un moment, je me suis dit "voilà en fait je suis dandy", bon... non... finalement c'est trop complexe. Après par exemple dans la vie quotidienne j'essaye d'être moins spectaculaire aussi, c'est un truc auquel je fais de plus en plus attention... J'ai une certaine tendance à vouloir être toujours enthousiaste, toujours positif et de faire que tout aille bien quand les gens me fréquentent et que ce soit fantastique et que ce soit un moment un peu merveilleux... Quand j'invite des gens, j'essaye que ce soit mieux que d'habitude et ça c'est un truc que j'essaye de calmer parce qu'en fait ça me met une pression monstre au quotidien et du coup je me perds aussi là-dedans, à vouloir toujours faire que les choses aillent bien, ce qui peut être un peu aussi de l'ordre du spectacle, ça je le fais moins maintenant. Après évidemment, d'avoir fait partie d'UrbanPorn ça a complètement changé mon rapport aux autres, le rapport à mon corps aussi. Aussi parce que le post-porn a fait que je me suis intéressé au fait d'être travailleur du sexe, être travailleur du sexe fait qu'avec tes amants ça se passe différemment, à un moment tout ça se recoupe. Ma vie n'est pas une œuvre totale, je ne dirais pas ça comme ça. Je trouverais ça chouette, mais c'est chouette aussi des fois d'arrêter de faire du spectacle, arrêter de faire de l'art, s'affaler dans son canapé et ne rien foutre¹³⁶⁵ ».

Il est important de rappeler ici que penser certaines vies queers en termes de pratiques artistiques ne vise pas un idéal d'œuvre d'art totale, d'une artialisation totale du corps et des pratiques. Il s'agit plutôt de mettre en relief la conscientisation de ces pratiques, la conscience de leur divergence par rapport à la norme et les résistances que ces pratiques rendent possibles. Il s'agit de souligner dans le quotidien ce qui est une possible subversion des normes. C'est cela, parler des corps queers comme sites de créations et de résistances.

Revenons sur l'exemple drag king, qui correspond assez aux propos de Lucien Fradin : la performance drag king dépasse largement la performativité et l'artistique, pour entrer dans le quotidien. Une performance drag king implique l'identité de la personne qui performe. Si les kings en passent parfois par un surjeu, cela ne signifie pas que la performance est fausse. Il faut en revanche séparer la pratique artistique de sa dimension spectaculaire pour comprendre

¹³⁶⁵ Entretien réalisé avec Lucien Fradin du collectif XXY, Lille, 25 septembre 2014. Volume II, annexe III.

l'esthétique de l'existence et ses enjeux de résistance aux normes sociales. C'est ce que l'on retrouve aussi entre les lignes de l'identité genderfuck :

« Le genderfucking est non seulement un acte de réappropriation de son corps et de ses désirs mais aussi un outil d'*empowerment* à des fins culturelles comme micropolitiques. Par ces différents niveaux d'échelles, le gender fucking déborde de la sphère artistique pour être mobilisé par des activistes trans¹³⁶⁶. »

Que l'on parle d'angle artistique ou militant, il s'agit de voir au travers d'une même pratique la pluralité des appropriations et des résistances possibles. C'est ce qu'Arnaud Alessandrin relève à propos des personnes genderfuck dans la citation précédente et c'est ce que Maud-Yeuse Thomas relève à propos des personnes travesties :

« Il peut tout aussi bien être une transsexuelle ou un transgenre en devenir, une butch, une folle esthétisante, ou un dandysme prononcé¹³⁶⁷. »

D'un côté se trouvent les intentions, de l'autre les feuilles de lecture. L'artiste David Trullo relève que si toutes ces dimensions se connectent, les intentions ne sont pas les mêmes pour tout le monde, ce qui n'empêche pas l'importance d'avoir une pluralité des interprétations en fonction notamment des contextes :

« Dans mon cas personnel, je n'ai pas d'intention activiste. Je pars de mon expérience personnelle et je sublime cette expérience. Une chose totalement quotidienne m'arrive, très concrète, et je la transforme en un autre état. Un état dans lequel tu peux te reconnaître d'une certaine manière. Ensuite, cet état t'amène à un certain niveau de protestation, de réaction, que beaucoup de gens connectent à l'activisme¹³⁶⁸. »

On pourrait dire que tout comme il existe de l'art sans artistes, il existe du militantisme sans militants. Les œuvres d'art énoncées en tant que telles, comme celles de David Trullo, continuent de connecter les pratiques artistiques, personnelles et militantes. Sans chercher une échelle de valeur, mais en gardant en tête que nous traitons ici des pratiques queers, il faut préciser que les interprétations d'une œuvre en termes militants sont importantes pour saisir les pratiques queers dans leur ensemble. Il faut préciser l'importance à sortir des sphères du monde de l'art et affirmer :

« l'importance d'étendre notre focalisation au-delà des musées et des manuels, dans le but d'interroger les politiques de l'ordinaire¹³⁶⁹. »

Il s'agit alors de penser comment « faire de l'esthétique de l'existence un principe politique¹³⁷⁰ », pour ne pas tomber dans les discours individualistes et dépolitisés de l'épanouissement personnel.

¹³⁶⁶ Arnaud Alessandrin, « Gender fucking ! », *op. cit.*, p. 15.

¹³⁶⁷ Maud-Yeuse Thomas, « Ethnologie du travestissement », *op. cit.*, p. 56.

¹³⁶⁸ Entretien réalisé avec David Trullo, Madrid, 17 avril 2015. Volume II, annexe I.

¹³⁶⁹ *The importance of expanding our focus beyond museums and textbooks, in order to interrogate the politics of the ordinary.* Jennifer Doyle, in Amelia Jones, *The Feminism and Visual Culture Reader*, *op. cit.*, p. 15.

¹³⁷⁰ Edouard Delruelle, « Faire de sa vie une œuvre d'art ? » [article en ligne], *op. cit.*

Le cas du collectif O.R.G.I.A, qui agit lui aussi dans les sphères artistiques, illustre bien ces liens avec les politiques queers de l'existence :

« ce que nous faisons a beaucoup à voir avec nos vies, bien sûr, sinon ce serait schizophrénique, non ? Je crois même que ça doit l'être pour ceux qui nient ça, qui disent "ceci est mon art, ceci est ma vie". Enfin, je ne peux pas le comprendre parce que cet art sort de toi, c'est ce que tu penses et ça, c'est politique. Ça fait vingt ans que l'on dit que le personnel est politique¹³⁷¹ ».

C'est par ces liens entre pratiques artistiques, militantes et quotidiennes que le collectif Idea Destroying Muros repense le quotidien, sur un modèle d'entraide et de vie en communauté entièrement constitutif de leurs pratiques artistiques :

« Ici, on met en relation la pratique et le quotidien. C'est lié à la personne que tu as autour de toi. Du coup, oui la relation entre chacune d'entre nous nous remet toujours en question [...]. J'enregistre tout ce que nous faisons. Mais ça n'est pas conçu comme des documents d'archives et c'est tout. Nous avons des vidéos de performance, mais aussi de la vie quotidienne. C'est plus facile d'enregistrer des performances, mais c'est aussi important d'enregistrer ce que nous faisons ici, comment nous nous organisons. Au final c'est là que nous sommes le plus engagées politiquement, toute cette déconstruction de privilèges¹³⁷². »

Les modes d'action micropolitiques sont nombreux et, quelle que soit la dilution de l'art dans le quotidien ou inversement, il semblerait que ce soit dans ce genre d'entrecroisements de pratiques que l'artivisme trouve sa plus grande efficacité :

« C'est peut-être dans la porosité, dans des pratiques à la limite de l'art (par exemple, celle des Yes Men), que réside encore un certain potentiel d'impact de l'art¹³⁷³. »

Ce potentiel d'impact à la limite de l'art, c'est notamment celui de transformer des vies quotidiennes. On peut notamment penser ici à la rencontre entre Vida Independiente et Post-Op, rencontre déjà évoquée¹³⁷⁴ entre la scène post-porn barcelonaise et les revendications des personnes présentant une diversité fonctionnelle, qui donna lieu au documentaire *Yes, We Fuck!* Antonio Centeno parle ainsi de cette rencontre entre le monde queer et le monde de la diversité fonctionnelle :

¹³⁷¹ Entretien réalisé avec Beatriz Higón du collectif O.R.G.I.A, Valence, 17 janvier 2016. Volume II, annexe VIII.

¹³⁷² Entretien réalisé avec le collectif Idea Destroying Muros, à Valence (Espagne), le 15 février 2016. Volume II, annexe XI. C'est un collectif féministe transculturel de création artistique, qui évolue également dans la scène post-porn catalane. Ce collectif est actif depuis 2005 et est basé à Valence en Espagne, en lien avec le nord-est italien d'où le collectif est originaire. Le lieu auquel il est fait référence est leur lieu de vie, constitué d'Italiennes qui ont fui l'Espagne de Mussolini et qui, au moment de l'entretien, vivaient en communauté avec des émigrés sénégalais. Cette communauté s'organisait en collocations sur quelques appartements voisins les uns des autres.

¹³⁷³ Édith Brunette, « Le discours micropolitique : les nouveaux atours de l'art politique » [article en ligne], *op. cit.* Les Yes Men sont deux activistes qui réalisent des canulars médiatiques pour dénoncer et caricaturer le libéralisme économique.

¹³⁷⁴ Voir II/2/c).

« bon, moi je viens de Vida Independiente et tout a à voir avec la vie quotidienne, faire en sorte que ta vie soit la tienne. De la façon dont tu en as envie avec les appuis qui existent. Tout est lié à cette idée. Pour moi, la découverte politique la plus forte fut de découvrir d'autres groupes politiques qui faisaient de la politique autour du corps et que nous avions beaucoup en commun. Pas parce que nous avons lu les mêmes livres, mais parce que nous avons une même expérience de la vie quotidienne dans ce sens où nous avons une même expérience du regard de l'autre, qui t'exotise, qui te pathologise et qui te dévalorise à partir de là, que cette inégalité est naturelle parce que tu es différent. Cette expérience tellement commune était pour moi la plus révélatrice. Après, il faut penser comment faire que ces expériences ne restent pas une expérience unique et se transforment en partage d'expériences de vie¹³⁷⁵ ».

Les pratiques artistiques, telles que *Pornopedia*, visent alors clairement cette transformation du quotidien. Elles nourrissent un but bien moins artistique que pratique, permettant une résistance et une solution aux inégalités et à cette logique de légitimation des inégalités par l'essentialisation des différences. Géraldine Gourbe et Charlotte Prévot analysent une action de l'association féministe Women on Waves qui relève de cette même logique de transformation du quotidien, lorsque les lois interdisant des pratiques donnent lieu à des situations urgentes. L'association, fondée en 1999 aux Pays-Bas où l'avortement est légal, cherche à aider d'autres associations féministes qui reçoivent des demandes d'aide à l'avortement, dans des pays où il s'agit d'un choix illégal. Il apparaît à l'association que le seul endroit où pratiquer l'avortement sans risque de poursuites judiciaires, ce sont les eaux internationales. Un « pavillon d'avortement mobile » est alors créé. Sa réalisation fut confiée à l'Atelier Van Lieshout et financée à hauteur de trente-cinq mille euros par la Fondation Mondrian pour l'art contemporain (Amsterdam). L'artiste Willem Velthoven créa une ligne d'objets portant le message de l'association : *I had an abortion*. Des vêtements sont ainsi imprimés, destinés à donner corps aux femmes ayant eut recours à l'avortement (nous retrouvons donc une stratégie de visibilité). L'association agit à la demande d'autres associations féministes, au niveau international. On assiste ici à une utilisation des pratiques artistiques au service d'actions militantes, par la désobéissance civile et pour la fin de la criminalisation de l'avortement. L'enjeu est avant tout d'aider des personnes et les auteures de l'article soulignent :

« qu'à aucun moment les membres de l'association n'ont voulu faire œuvre artistique de leur action militante, mais qu'ils ont au contraire cherché à innover les pratiques artistiques (statut de l'artiste et de l'auteur, œuvre d'art, exposition, etc.) pour en faire des catalyseurs de prise de conscience et d'action¹³⁷⁶ ».

Il s'agit à nouveau de penser ensemble les actions militantes et artistiques, en vue d'obtenir un résultat politique concret. Analyser les actions de Women on Waves depuis un angle artistique

¹³⁷⁵ Entretien réalisé avec Antonio Centeno, Barcelone, 14 janvier 2016. Volume II, annexe X.

¹³⁷⁶ Géraldine Gourbe et Charlotte Prévot, « La figure du pirate ou la désobéissance civile : féminisme et art contemporain, vers des perméabilités réciproques », *Multitudes*, n° 31, 2007, p. 204.

permet de réfléchir sur la force de frappe de telles actions qui sont parfois très visuelles. Les actions d'Act Up, comme les die-in par exemple, se regardent et on y assiste, comme on assiste à une manifestation pour se montrer en nombre. Les actions militantes, souvent constituées de happenings, sont à repenser dans une dimension artistique pour en comprendre la portée sociale et l'importance politique.

b) Minoritaires = Précaires • La convergence du militantisme queer et de l'anticapitaliste

Tout est fini entre nous • Points de rupture entre le militantisme queer et le capitalisme propre à la postmodernité

Il existe une logique non pas globale mais transversale à la micropolitique et à l'anticapitalisme. D'un côté se situent les micropolitiques de l'identité, de construction de soi, de représentation des identités, des corps, des sexualités. De l'autre côté se placent les microactions d'un commerce local, la montée des économies parallèles et alternatives, comme autant de micro-économies en opposition au capitalisme. On sait par ailleurs que le sujet se pense dans ses interactions classe/race/genre et les évolutions des identités vont de pair avec les évolutions des classes sociales et économiques¹³⁷⁷. Le capitalisme libéral dans lequel nous nous situons, contemporain de la multiplication des identités, est propre à la postmodernité.

De Lyotard à Debord, de Deleuze et Guattari à Lipovetsky et Derrida, le postmodernisme est repris de toutes parts. Ce sont les mêmes auteur·es constitutifs du postmodernisme qui donnent lieu à l'appellation *French Theory*. Le postmodernisme semble tout englober et ce serait logique, puisque nous sommes à l'ère postmoderne. Pourtant, la postmodernité peine à se définir. Celle-ci est avant tout un rejet des valeurs de la modernité : métarécits, progrès de la science, sujet universel. En architecture, domaine où naît le postmodernisme, c'est un courant esthétique qui se forme en réaction aux valeurs de la modernité. En conséquence, on assiste à un nivellement des valeurs entre haute et basse cultures. L'antiquité et l'art nouveau se retrouvent par exemple sur un pied d'égalité. Le postmodernisme architectural annule les styles par un éclectisme renouvelé et vient du même coup nier l'écriture linéaire de l'histoire. Cela s'articule avec l'idée de la fin de l'histoire, également propre au postmodernisme.

Le postmodernisme, en tant que crise du modernisme, se construit sur la négation. Le militantisme est « -anti » : anticapitalisme, anticolonialisme, antisexisme. C'est également une période de « l'après » : la génération X est celle de l'après-baby-boom et de l'après-colonisation. La génération Y est celle de l'après-chute du mur et de l'après-guerre froide, celle des Native Media. La génération Z est celle de l'après 11 septembre, ultra connectée. Toutes sont marquées par la crise économique, les crises identitaires, l'arrivée d'internet, les *mass media*, la consommation de masse et de produits bon marché. La génération Z semble également marquer une fin : fin de la croyance aux grands récits de la modernité qui entraîne un nouvel individualisme, une recherche

¹³⁷⁷ Le féminisme a largement contribué à une analyse économique des rapports de genre et de la domination masculine. Voir notamment : Sylvia Federici, *Caliban and the witch : women, the body and primitive accumulation*, New York, Autonomedia, 2004.

d'identification à de nouvelles identités qui ne parviennent cependant pas à émerger, un phénomène que décrit bien Gilles Lipovetsky dans *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*¹³⁷⁸.

Le militantisme queer et le postmodernisme entretiennent des liens étroits qui, pour autant, ne sont pas juxtaposables. Les rapprocher peut néanmoins permettre d'envisager les liens entre pratiques queers et anticapitalistes, l'anticapitalisme étant alors perçu en tant que démarche, en tant que pratique quotidienne et micropolitique.

Le militantisme queer naît dans la société postmoderne. Il en dépend et en est contingent. Le militantisme queer et le postmodernisme partagent un rejet du sujet universel, une critique du colonialisme et des valeurs occidentales universalisantes, ou encore une critique du progrès scientifique et une critique des pensées binaires. L'ironie propre à la postmodernité est également celle que nous retrouvons au travers du pop art et du *camp*. Amelia Jones relève également cette caractéristique dans les productions féministes, avec une stratégie :

« qui vise à perturber l'imagerie appropriée au travers de la parodie ou l'intervention textuelle. La production d'une semblable imagerie en est venue à se faire appeler, dans de nombreux discours postmodernistes critiques, "postféminisme"¹³⁷⁹ ».

L'utilisation des médias par les militant-es correspond à l'arrivée des NTIC (Nouvelles technologies de l'information et de la communication) autant qu'à la propagation des *mass media*. À tel point que l'on en vient à parler (autre ancrage postmoderniste en référence évidente à l'ouvrage de Guy Debord) d'un « engagement spectacle »¹³⁸⁰. Une des questions est alors :

« l'espace médiatique tend-il à se substituer à l'espace public¹³⁸¹ » ?

Il s'agit, en guise de réponse, de s'intéresser aux résistances possibles et opposables à l'interminable horizon des *mass media*. Si internet est un lieu où rejouer la bataille de l'espace public, il est aussi et surtout question de parler d'espace de représentation et de visibilité. Les stratégies développées par Act Up et les féministes, stratégies de réappropriations des médias, ne correspondent pas tant à une ère postmoderne individualiste qu'à de nouvelles façons de militer. Il s'agit alors d'un combat qui oppose :

« médias alternatifs contre dérive spectaculaire¹³⁸² ».

Là où le militantisme queer se différencie du postmodernisme, c'est notamment au niveau de la politisation des individus. Pour Lipovetsky, l'individualisme postmoderne amène :

« une stérilisation feutrée de l'espace public¹³⁸³ ».

¹³⁷⁸ Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, op. cit.

¹³⁷⁹ *That aim to disrupt the appropriated imagery through parody or textual intervention. The production of such imagery has come to be called, in much postmodernist critical discourse, "postfeminism"*. Amelia Jones, *The Feminism and Visual Culture Reader*, op. cit., p. 315.

¹³⁸⁰ Jacques Ion et al., *Militer aujourd'hui*, op. cit., p. 37.

¹³⁸¹ *Ibid.*, p. 37.

¹³⁸² *Ibid.*, p.45.

¹³⁸³ Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, op. cit., p. 33.

Le militantisme queer se situe précisément à l'inverse. Il est un bruit dans l'espace public. Les stratégies de visibilité investissent cet espace, par des affiches, des happenings. Gilles Lipovetsky déplore la dépolitisation des identités, évoquant l'indifférence pure face aux catastrophes mondiales ou la guerre du Viêt Nam, c'est ce qu'il qualifie de l'ère du vide. Un point de vue largement contestable : par exemple, Juan Vicente Aliaga dans *Orden Fállico*¹³⁸⁴ consacre un chapitre entier à cette guerre et aux réactions que développèrent les artistes, artistes féministes en têtes, notamment Yoko Ono et Yayoi Kusama dont les performances ont justement lieu dans l'espace public.

Ces actions individuelles s'opposent à une politique d'état, y compris dans sa gestion économique. Les politiques féministes et queers semblent alors marquer une rupture avec un individu postmoderniste d'autant plus dépolitisé qu'il consomme de façon effrénée. Les micropolitiques de l'identité s'opposent aux macropolitiques capitalistes :

« le structuralisme, puis le post-modernisme, nous ont accoutumés à une vision du monde évacuant la pertinence des interventions humaines s'incarnant dans des politiques et des micropolitiques concrètes¹³⁸⁵ ».

Que le militantisme queer agisse précisément sur ces terrains d'action semble alors logique et les micropolitiques apparaissent en opposition avec ce que serait l'ère postmoderne. Paul B. Preciado parle de son côté d'une « hypermodernité punk¹³⁸⁶ » pour désigner la rupture entre la position queer et le postmodernisme, une référence au mouvement punk qui inclut une critique du système économique. De façon plus générale, les concepts de pharmacopornopouvoir et de technogène développés dans *Testo junkie* désignent pour Paul B. Preciado l'axe sur lequel s'articule le capitalisme. Ces notions sont en lien avec le postfordisme et les études sur le sexe, le genre et la sexualité propres au capitalisme postérieur à la Seconde Guerre mondiale. Ces deux pouvoirs exerceraient le contrôle des corps avec d'un côté la pharmacopée et à travers elle les drogues, les médicaments et la médecine, de l'autre la pornographie dont la production domine l'économie d'internet :

« Le véritable enjeu du capitalisme actuel est le contrôle pharmacopornographique de la subjectivité [...] Alors que l'ère dominée par l'économie de l'automobile a été nommée "fordisme", nous appellerons "pharmacopornisme" cette nouvelle économie, dominée par l'industrie de la pilule, la logique masturbatoire et la chaîne d'excitation-frustration sur laquelle elle se fonde¹³⁸⁷. »

La résistance queer et les identités en résistances que recoupe l'hypermodernité punk sont alors une résistance au capitalisme. Sam Bourcier synthétise quant à lui la dynamique entre postmodernisme et politiques queers :

¹³⁸⁴ Juan Vicente Aliaga, *Orden fállico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, *op. cit.*

¹³⁸⁵ Félix Guattari, *Les trois écologies*, *op. cit.*, p. 32.

¹³⁸⁶ Paul B. Preciado, *Testo junkie*, *op. cit.*, p. 34.

¹³⁸⁷ Paul B. Preciado, *Testo junkie*, *op. cit.*, pp. 38-39.

« la théorie queer se distingue des réflexions postmodernes et post-structurales dont elle est partiellement issue en ce qu'elle a engendré une repolitisation du champ sexuel¹³⁸⁸ ».

Le militantisme queer se constitue plus globalement comme une critique de la biopolitique, une critique des discours disciplinaires. Des domaines auxquels l'économie n'échappe évidemment pas, c'est bien cette articulation entre capitalisme et biopouvoir que met en avant Paul B. Preciado. La critique anticapitaliste se retrouve chez plusieurs auteur·es et au travers de plusieurs pratiques. Ainsi, quand Gilles Lipovetsky écrit que « le technologique est devenu porno¹³⁸⁹ », déplorant l'intégration des nouvelles technologies à la sexualité et à la production pornographique, Rachele Borghi semble lui répondre à distance en énumérant les caractéristiques des productions post-porn qui sont une :

« critique du capitalisme. L'évitement des médias traditionnellement liés au porno mainstream ainsi que le refus des circuits officiels, mettent clairement en évidence la forte composante de critique du capitalisme inhérente au post-porn¹³⁹⁰ ».

Le post-porn est une alternative aux productions *mainstream*. La diffusion et la production de vidéos post-porn sont largement facilitées par cette intégration des nouvelles technologies. On voit se dessiner les liens entre critique du biopouvoir, critique du capitalisme et intégration des nouvelles technologies. Au-delà du porno, il s'agit bien de résister au contrôle des corps imposé par le capitalisme. C'est ce que dénoncent les auteur·es de *Queer Ultra Violence* :

« Au même moment où le capital crée la possibilité pour les individus trans de modifier leurs corps de la façon dont ils l'entendent, il fait aussi proliférer des moyens de discipliner le corps trans avec les dispositifs biomédical et psychologique. Deux des dispositifs les plus notables en la matière sont les Normes de Soins, qui font des standards rigoureux de féminité et de passing des étapes nécessaires pour accéder aux technologies médicales de transition, et les "charm schools", qui ont accompagné de nombreuses cliniques spécialisées dans les "troubles de l'identité de genre", cherchant à resocialiser correctement les femmes trans en "dames de vertu", possédant bonnes manières, grâce, et toutes les ruses féminines de la "femme naturelle". Les désirs du sujet trans sont facilement moulés à ce qui profite au capitalisme, que ce soit au travers d'innombrables séances d'épilation au laser, de chirurgies de réassignation de genre ou d'hormonothérapies. Ainsi, la subjectivité trans est liée aux conditions d'existence du capitalisme et aux techniques disciplinaires qui lui ont donné naissance¹³⁹¹. »

Queer Ultra Violence apparaît comme un manifeste tout à la fois anticapitaliste et queer, une articulation des savoirs queers contre le capitalisme. C'est là un point commun avec les micropolitiques et l'artivisme. Les auteur·es de *Queer Ultra Violence* déclarent que :

¹³⁸⁸ Sam Bourcier, *Queer Zones, politique des identités sexuelles et des savoirs*, op. cit., p. 135.

¹³⁸⁹ Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, op. cit., p. 241.

¹³⁹⁰ Rachele Borghi, « De l'espace genré à l'espace "queerisé". Quelques réflexions sur le concept de performance et sur son usage en géographie », op. cit., p. 33.

¹³⁹¹ Fray Baroque et Tegan Eanelli, *Queer Ultra Violence*, op. cit., p. 31.

« nous savons que n'importe quelle grève contre le capital est une grève contre les mécanismes d'oppression de genre, et que chaque coup porté aux violences genrées dont nos vies sont faites est un coup porté aux machinations du capital¹³⁹² »

Une citation à mettre en parallèle avec les autocollants du collectif artiste Ne pas plier, autocollants sur lesquels on peut lire « Je lutte des classes ». À mettre en parallèle, également, avec le *Carnaval contre le capital*, pour ne citer que ces deux exemples se raccrochant à l'artivisme. L'anticapitalisme est une des caractéristiques les plus marquantes de l'artivisme, une sorte de dénominateur commun à toutes les pratiques que l'artivisme recoupe.

Les liens entre anticapitalisme et politiques queers ne sont pas si évidents, c'est ce que précise Kevin Floyd dans *La réification du désir. Vers un marxisme queer*¹³⁹³ : le marxisme en tant que critique du capitalisme commence à peine à intégrer le genre ou la sexualité comme des données politiques et économiques. L'auteur expose bien les liens entre anticapitalisme et politiques queers :

« Les queer studies ont porté un regard nouveau sur le rapport entre sexualité et capital et, en particulier, entre hétéronormativité et capital, en montrant comment ce rapport est médié par différents régimes de normalisation et formes de hiérarchie sociale qui opèrent notamment sur les axes du genre, de la race et de la nation. Ainsi, dans le champ des queer studies, la plupart des travaux consacrés aux États-Unis contemporains sont une réaction plus ou moins explicite au fait que, à cette époque et en ce lieu, l'horizon de l'imaginaire "politique" lesbien et gay a été restreint au terrain des droits, au moment où les droits se sont eux-mêmes articulés au sein d'un moment néolibéral¹³⁹⁴. »

Ce dernier point de la citation, concernant l'articulation des droits LGBT en contexte néolibéral, permet également de rebondir sur l'homonormativité et le commerce rose, qui sont en lien avec l'homonationalisme. L'homonationalisme est directement lié et issu de ce même contexte néolibéral et ces politiques sont en rupture totale avec les politiques queers. L'homosexualité en tant que mode de vie, mais surtout mode de consommation, en accord avec des politiques de droite, sont des problématiques reprises en France par Didier Lestrade dans *Pourquoi les gays sont passés à droite*¹³⁹⁵. La lutte queer anticapitalisme cristallise tout particulièrement la rupture entre les politiques assimilationnistes LGBT et les politiques queers.

¹³⁹² *Ibid.*, p. 33.

¹³⁹³ Kevin Floyd, *La réification du désir. Vers un marxisme queer*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013.

¹³⁹⁴ *Ibid.*, pp. 11-12.

¹³⁹⁵ *Op. cit.* Notons toutefois que si ce livre de Didier Lestrade permet de se questionner sur l'homonormativité et les politiques LGBT en lien avec le capitalisme, il fait aussi des généralités sur une population gay exclusivement masculine, généralités qui ne sont pas aussi exactes que cela dans les faits. Le site du journal *L'express* contre-balance ainsi son propos par des études plus solides que le discours globalement empirique de Didier Lestrade : Cf. Frédéric Martel, « Comment Sarkozy va tenter de récupérer le vote gay par la peur de l'Islam » [article en ligne, 01/02/2012, consulté le 21/02/2017], *L'express* [site internet, 1999], URL : http://www.lexpress.fr/actualite/politique/comment-sarkozy-va-tenter-de-recuperer-le-vote-gay-par-la-peur-de-l-islam_1078081.html.

Money must be funny in the rich man's world • L'organisation capitaliste de l'hétérocisnormativité et sa subversion par le quotidien

Militantisme queer et anticapitalisme partagent une opposition à ce système dominant, normatif, qu'est le capitalisme. Les deux se rejoignent dès lors que l'on met à jour le fait que la domination masculine et hétéro-cis-normative est organisée par le capitalisme. C'est là, comme nous le disions, le propos développé dans l'ouvrage *Caliban and the Witch*¹³⁹⁶. Simona de Simoni résume bien les enjeux de cet ouvrage, dans un article qui réfléchit à une analyse féministe de la vie quotidienne des femmes :

« comme l'ont montré Silvia Federici et Leopoldina Fortunati dans leur livre *Il grande Calibano* (et par la suite Federici, dans une édition révisée intitulée *Caliban and the Witch*), l'assemblage d'un corps reproductif constitue la première machine proprement capitaliste, dans laquelle la chair et l'"esprit" des femmes sont intégrés au capital fixe. Le régime discursif de la naturalité du rôle féminin (la soi-disant "mystique de la féminité") et la cartographie du corps sexué qui lui correspond sont partie intégrante du même dispositif. De ce point de vue, l'arriération du secteur domestique de la production – qui constitue l'une des différentes formes de développement inégal à l'intérieur du capitalisme – conditionne l'exploitation spécifique de l'activité des femmes¹³⁹⁷ ».

Lutter contre le capitalisme depuis le quotidien et analyser l'ingérence du capitalisme dans les vies quotidiennes et individuelles n'est cependant pas la chasse gardée du féminisme. L'opposition au système de capitalisation et accumulation des richesses trouve ses racines bien avant :

« du dandy auto/homo-érotique décadent, du libertin licencieux ou du bohémien indiscipliné au beatnik rebelle, à l'utopique hippie ou au punk obstiné – tous disent non à la moralité petite-bourgeoise. [...] *épater le bourgeois* était un programme tout à la fois esthétique et moral¹³⁹⁸ ».

Lieven de Cauter relève ainsi la connivence entre certaines figures marginales et l'opposition au capitalisme. De nouveau, nous retrouvons ici dénoncé un système capitaliste qui précarise les minorités. Punk, hippie, beatnik ou dandy·ie mêlent à leur quotidien et à leur existence une dimension esthétique. La lutte contre le capitalisme, ou avant lui la bourgeoisie, s'accompagne de la lutte contre la morale hétéronormative qui les accompagne et les constitue (notamment autour du mariage et de l'organisation de la transmission des richesses et de la filiation : qui garde les enfants, à qui est transmis l'héritage). Au-delà des figures de la minorité citées par Lieven de Cauter, on retrouve cette préoccupation d'une lutte contre le capitalisme chez les avant-gardes :

¹³⁹⁶ Sylvia Federici, *Caliban and the witch : women, the body and primitive accumulation*, *op. cit.*

¹³⁹⁷ Simona de Simoni, « La "vie quotidienne" : une analyse féministe » [article en ligne], *op. cit.*

¹³⁹⁸ *From the decadent auto/homo-erotic dandy, the licentious libertine or the unruly bohemians to the rebellious beat, the utopian hippies or the wayward punk – all says no to petit-bourgeois morality [...] épater le bourgeois was both a moral and aesthetic program at the same time.* Lieven de Cauter, *Art and Activism in The Age of Globalization, Reflect #8*, *op. cit.*, p. 12.

les surréalistes sont en faveur du Parti communiste, les Nouveaux Réalistes et les artistes pop critiquent la société de consommation, autant qu'iel·les en profitent.

Un anticapitalisme queer revient à analyser le capitalisme dans ses liens avec le biopouvoir, comme le fait Paul B. Preciado avec le concept de pharmacopornopouvoir. Cela revient également à enrichir les critiques du capitalisme par des analyses féministes et queers, des analyses qui ne font pas l'économie du genre, de la sexualité, de la race. On retrouve l'anticapitalisme queer, comme le militantisme queer dans sa globalité, à l'intersection de micropolitiques quotidiennes et de pratiques artistiques. L'anticapitalisme queer passe aussi par une réflexion sur les agencements de groupes. Car, comme le souligne Vercauteren :

« on a vite fait dans les groupes de (re)produire cet agencement capitaliste qui passe par la mise en séries, la découpe en petites tranches des différents aspects de nos vies et de nos projets, où il est question de fonctions, de statuts et de territoires. Ce qui va moins vite, c'est de modifier cette manière de procéder¹³⁹⁹ ».

Modifier cette manière de procéder ne va en effet pas toujours de soi et la transversalité d'une lutte à tous les domaines de son existence n'est pas toujours possible. Néanmoins, certaines affinités militantes queers permettent de repenser le rapport au capitalisme : par exemple, les affinités des groupes queers avec les groupes anarchistes, antifa, ou les squats. Une affinité particulièrement visible en Espagne où, dans chaque *casa okupada*, on retrouve des affichages, graffitis, règlements intérieurs, condamnant les propos homophobes, transphobes, racistes, sexistes et des références aux identités queers. Ces lieux sont également profondément ancrés dans les luttes anticapitalistes. Le militantisme queer, s'il s'y oppose, ne peut cependant se défaire totalement du capitalisme. Il se place en réaction à ce dernier, en essayant de s'inspirer d'autres fonctionnements qui découlent souvent du marxisme :

« Dans le monde actuel nous sommes tous des enfants de Marx et de Coca-Cola. Nous n'avons aucun moyen de nous extraire d'une culture profondément marquée par le capitalisme et le marxisme¹⁴⁰⁰. »

Cette citation témoigne des difficultés à réagir au capitalisme. Le marxisme a lui aussi montré ses limites actuelles, notamment dans sa faible intégration des mouvements féministes et queers et dans ses difficultés à penser un sujet non universel. Les résistances au capitalisme sont cependant possibles. Au quotidien, une des premières réactions est de sortir d'une logique de surconsommation. Ainsi de façon générale, le militantisme queer privilégie le système D. La récupération, réutilisation, réappropriation d'objets, utilisation par soi-même des outils, partage des savoirs et des savoir-faire, sont des valeurs communes à l'anticapitalisme et au militantisme queer. Dans les faits, cela se traduit par des logiques de récupération du matériel : donner et échanger plutôt que d'acheter. Par exemple, c'est une ligne de conduite du collectif MartinE, où recyclage et réappropriation deviennent synonymes. Pour l'association FièrEs, cela se traduit par

¹³⁹⁹ David Vercauteren, *Micropolitiques des groupes*, *op. cit.* p. 25.

¹⁴⁰⁰ Shepard Fairey in Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme*, *op. cit.* p. 125.

la récolte et la distribution de produits de première nécessité, notamment des protections hygiéniques, en faveur des femmes réfugiées. Un dernier exemple sera celui du collectif Idea Destroying Muros. Ces activistes, qui vivent déjà en communauté, ont fait de la réflexion anticapitaliste l'axe de direction principale de leur vie quotidienne. Tout y est organisé en termes de partages des savoirs et des biens, de réutilisation et de récupération des objets comme de la nourriture. En outre, la vie quotidienne est aussi pensée différemment : la notion d'espace privé est repensée, pour faire des principales pièces des appartements un espace commun et ouvert. Les repas sont un vrai temps de partage et d'échange. Ces activistes placent cette gestion repensée du quotidien sur un plan plus important que la partie plus artistique de leur activisme autour du post-porn. Il s'agit alors, selon leurs mots, d' :

« – équilibrer l'économie, comme nous tentons de le faire ici. Il s'agit de rendre tout ça concret. Bien sûr qu'il y'a eu des travaux sur l'intersectionnalité et c'est quelque chose qui doit continuer, mais il faut aussi penser la globalisation, le capitalisme, les nouvelles colonisations... Il faut questionner la culture dominante.

– Du coup, la micropolitique, c'est quelque chose qui vous parle ?

– Oui, c'est une pratique de chaque jour. Ça commence par le fait de manger ensemble, de ne pas avoir à s'asseoir sur une chaise, de partager un même plat, tout ce qui est lié à l'aide aux Sénégalais pour avoir des papiers, ou que celui qui a le plus de pouvoir économique, ici entre nous ce sont les blancs, va mettre plus d'argent. Ou par exemple, la vidéo que l'on a faite, en plus d'offrir nos outils, elle offre des connaissances pour raconter d'autres histoires, parce que la priorité est toujours donnée aux histoires blanches et nous essayons de raconter autre chose. Nous apprenons beaucoup des Sénégalais ici, comment ils s'organisent, des petites choses comme ce qu'on te racontait, de tous prendre la même marque de téléphone pour pouvoir rester en contact et payer moins cher... ce sont des choses que l'on a apprises d'eux et qui au niveau économique nous aident tous, nous avons une caisse commune, on l'a utilisée pour Housman qui va se marier et pour leurs anneaux dans lesquels à la place des noms des mariés on a inscrit le nom de cette communauté.

– On l'investit aussi dans du matériel pour travailler, on a acheté une machine à coudre pour l'une de nous et on investit dans du matériel qui donne la possibilité de réaliser d'autres projets.

– Aider un projet, donner la possibilité d'aller chez le dentiste... Et cet argent est à part de l'argent qui sert à la communauté au quotidien. On a conscience que certains participent plus que d'autres, mais on pense que c'est plus juste ainsi. C'est tout cela la micropolitique¹⁴⁰¹ ».

Les imbrications entre anticapitalisme et vie quotidienne se dessinent nettement ici. C'est avec des pratiques de la sorte en arrière-plan qu'il faut lire *la réification du désir*¹⁴⁰². Fabien Hein, en s'intéressant à l'économie punk et aux tensions entre système économique et valeurs DIY, souligne qu'il en ressort deux grandes dynamiques contre-culturelles :

¹⁴⁰¹ Entretien réalisé avec le collectif Idea Destroying Muros, Valence, 15 février 2016. Volume II, annexe XI.

¹⁴⁰² Kevin Floyd, *La réification du désir. Vers un marxisme queer, op. cit.*

« d'un côté, une dynamique idéaliste et conceptuelle – sous l'égide de Kant et de Marx – élevant la morale à la hauteur d'une religion dont la logique produit une séparation des individus selon un modèle sectaire. De l'autre, une dynamique utilitariste, pragmatique et juste – sous l'égide de Bentham, Mill et Rawls – visant une “révolution sans illusion” (Andersen, 2004¹⁴⁰³) dont la logique conduit, localement et modestement, à tenter de corriger les déficiences du marché en se livrant à des expérimentations civiques et existentielles. À l'évidence, le régime DIY sert indifféremment les deux logiques. Gageons que chaque punk saura, avec discernement, en faire le meilleur usage possible de façon à construire un projet contre-culturel véritablement efficace¹⁴⁰⁴ ».

L'article de Fabien Hein soulève en effet la question de l'efficacité du système économique DIY, dont les valeurs peuvent entraver les moyens d'action. L'utilisation du capitalisme peut permettre une meilleure diffusion du message, depuis l'intérieur du système, tout comme les médias tactiques utilisent les *mass media*. La position est ambivalente et Fabien Hein le formule bien, il s'agit d'une position aux limites souvent floues :

« contre-culture ou contre-marché¹⁴⁰⁵ » ?

L'équilibre est précaire entre le développement d'un système alternatif et la répétition d'une économie de marché. Pour le militantisme punk comme pour le militantisme queer, le risque est celui de l'assimilation et de la désubstantialisation du message, car :

« le système capitaliste récupère toute forme de résistance pour en faire des formes consommables¹⁴⁰⁶ ».

Tout comme on parle de *greenwashing*, on parle alors de *pinkwashing* : le *greenwashing*, c'est l'assimilation et l'appropriation des valeurs et de l'iconographie écologique, l'écologie étant anticapitaliste, pour la retourner sur elle-même et en faire un argument de vente par le biais d'une publicité mensongère. C'est le fait d'avoir un pot de yaourt vert pour faire croire qu'il est plus naturel, par exemple. Le *pinkwashing* consiste en conséquence en une mise en valeur des droits LGBT pour faire croire à une politique progressiste et tolérante. Le *pinkwashing* prend l'exemple LGBT pour tenir un discours sur la tolérance qui n'est suivi d'aucune action et qui s'appuie surtout sur l'homosexualité et le capitalisme rose (le *pinkwashing* faisant ainsi écho au *pink capitalism*). On retrouve ce terme dans un article de Prerna Lal et Justin Feldman, concernant la réforme des États-Unis sur l'immigration en 2016 :

« le pink washing, dans ce contexte, implique de faire paraître comme pro-gay la réforme de l'immigration pour recueillir le support des LGBT dans le but de masquer la gravité des désavantages de cette législation. Parce que les personnes LGBT ont été au bas de la société

¹⁴⁰³ Mark Anderson, *All the Power: Revolution Without Illusion*, New York, Akashic Books, 2004.

¹⁴⁰⁴ Fabien Hein, « Le DIY comme dynamique contre-culturelle ? L'exemple de la scène punk rock », *op. cit.*, p. 11.

¹⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 114.

¹⁴⁰⁶ Edith Brunette, « Le discours micropolitique : les nouveaux atours de l'art politique » [article en ligne], *op. cit.*

pendant si longtemps, de nombreuses personnes perçoivent par erreur certaines formes de “droits gays” comme un marqueur de progrès ou de modernité¹⁴⁰⁷ ».

De la même façon, quand des entreprises commerciales utilisent une image de tolérance envers les LGBT dans le seul but de faire plus de profit, c’est du *pinkwashing*. On peut notamment citer McDonald et son slogan « venez comme vous êtes », qu’accompagne une publicité mettant en scène un jeune gay (2010). On voit apparaître une opposition entre d’un côté le capitalisme et le marketing « gay », souvent rattachés à des valeurs homonormatives et homonationalistes, et de l’autre côté une opposition anticapitaliste queer¹⁴⁰⁸. Le capitalisme parvient à intégrer des valeurs qui lui sont contraires, y compris les valeurs anticapitalistes ou subversives. L’attrait général pour des images d’une subversion sans danger lui rend la tâche facile :

« Le queer tente donc d’échapper (même si c’est parfois compliqué) à son absorption dans le marché de la pseudo-transgression postmoderne néolibérale¹⁴⁰⁹. »

À travers cette pseudo-transgression, nous retrouvons le nivellement des valeurs caractéristique tant du kitsch que de la postmodernité. Les drag queens du *Ru Paul Drag Race* sont représentatives de cette désubstantialisation propre au capitalisme libéral et à la postmodernité :

« Les drags commerciaux représentent un sujet queer aseptique et déssexualisé pour la consommation de masse. Ce genre de drags représente un certain élément du pluralisme libéral intégrationniste [...]. Un mode libéral pluraliste de stratégie politique dont il ne résulte qu’une certaine assimilation et rien qui ne ressemble à un engagement productif avec la différence¹⁴¹⁰. »

Ce nivellement des valeurs caractérise tant le kitsch que la postmodernité. Parce qu’il vise la consommation, le kitsch amène à repenser ses liens avec l’anticapitalisme.

Au pays de la surconsommation, le kitsch est roi • La réponse *camp* au capitalisme

L’idée, ici, est de proposer quelques réflexions sur les liens entre kitsch, *camp* et capitalisme. Nous avons vu les affinités entre le *camp* et le militantisme queer, avec l’importance de l’ironie et du pastiche¹⁴¹¹. Le *camp* fonctionne comme une erreur, une faille volontaire dans un système normé.

¹⁴⁰⁷ *Pink washing, in this context, involves making immigration reform look pro-gay to garner LGBT support in order to mask the severe drawbacks of the legislation. Because LGBT people have been at the bottom of society for so long, many people mistakenly see some forms of « gay rights » as a marker for progress or modernity.* Perna Lal, « How pinkwashing mask the retrograde effects of immigration reform » [article en ligne, 15/04/2016, consulté le 21/02/2017], *Huffington Post* [journal en ligne, 2005], URL : <http://m.huffpost.com/us/entry/3070788>.

¹⁴⁰⁸ La littérature anglophone et hispanophone est assez abondante sur le sujet. Citons notamment : Peter Drucker, *Warped : gay normality and queer anticapitalism*, Boston, Brill, 2015 et Shangay Lily, *Adios chueca, memorias del gaypitalismo : la creacion de la marca gay*, Madrid, Foca, 2016.

¹⁴⁰⁹ Muriel Plana et Frédéric Sounac (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁴¹⁰ *Commercial drag presents a sanitized and desexualized queer subject for mass consumption. Such drag represents a certain strand of integrationist liberal pluralism [...]. A liberal-pluralist mode of political strategizing only eventuates a certain absorption and nothing like productive engagement with difference.* José Esteban Muñoz, in Amelia Jones, *The Feminism and Visual Culture Reader*, *op. cit.*, p. 221.

¹⁴¹¹ Cf. I/1/c).

Le kitsch, au-delà d'être un style, cristallise le rapport à la consommation, ce rapport caractéristique des sociétés libérales. Nous partons des réflexions de trois ouvrages pour développer ce propos : celui de Christophe Genin, *Kitsch dans l'âme*¹⁴¹², celui de Hermann Broch, *Quelques remarques à propos du kitsch*¹⁴¹³ et celui de Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity : Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*¹⁴¹⁴.

Christophe Genin et Herman Broch s'accordent sur plusieurs points, à commencer par l'origine allemande du mot, sans savoir d'où il dérive exactement. Cela pourrait être *Kitschen*, ramasser des déchets dans la rue, ou bien *verkitschen*, rendre bon marché. L'origine reste incertaine. Ils situent les débuts du kitsch au romantisme. Le kitsch accompagne l'avènement de la bourgeoisie et le goût bourgeois, comme les opéras wagnériens et les châteaux de Louis II de Bavière. La bourgeoisie veut imiter le goût noble, Louis II de Bavière cherche à recréer Versailles, en en faisant encore plus. Le kitsch représente une esthétique du transitoire, une coquille vide que glorifie le pastiche. Le kitsch renvoie à un art bon marché, consommable, un art qui s'inscrit dans une économie. Les trois auteurs s'accordent sur le fait que le kitsch provient du pastiche, de l'imitation d'un style d'origine, de l'imitation du canon de beauté classique. Le kitsch est plaisant et esthétique. La copie doit cependant répondre à des nécessités économiques, à une volonté de production à moindre coût. L'exaltation du moche, du bruyant, de l'exubérant, du vulgaire, de l'inauthentique, ressemble à la copie une énième fois déformée de l'œuvre dont on a perdu l'original. Le triomphe du pastiche est le triomphe de la copie. L'apparence prime sur les notions habituellement inhérentes à l'art, de savoir-faire ou d'authenticité :

« Le kitsch semble pris en tenaille entre une valeur esthétique, le “bel effet” et une valeur économique, le meilleur prix¹⁴¹⁵. »

L'apparence et l'éclat comptent plus que l'originalité. Le kitsch doit séduire, doit se vendre, répondre aux attentes de la société post-industrielle capitaliste. En retour, le kitsch dépend de cette société et seul le désir de consommation inhérent à nos sociétés marchandes, le développement des classes moyennes et le goût du plus grand nombre, lui permet d'exister. Matei Calinescu traduit très bien cette idée du désir de consommer :

« Le trait fondamental à l'hédonisme de la classe moyenne moderne est peut-être qu'il stimule le désir de consommer à tel point que la consommation devient en quelque sorte un régulateur de l'idéal social¹⁴¹⁶. »

Le kitsch, dès lors, est une attitude de vie et une caractéristique transversale de nos sociétés, répondant à l'hédonisme postmoderne tel que décrit par Lipovetsky dans *L'Ère du vide*. Le kitsch

¹⁴¹² Christophe Genin, *Kitsch dans l'âme*, *op. cit.*

¹⁴¹³ Hermann Broch, *Quelques remarques à propos du kitsch*, Paris, Éditions Allia, 2001 [1955].

¹⁴¹⁴ Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity : Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, *op. cit.*

¹⁴¹⁵ Christophe Genin, *Kitsch dans l'âme*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁴¹⁶ *The fundamental trait of modern middle-class hedonism is perhaps that it stimulates the desire to consume to the point that consumption becomes a sort of regulating social ideal.* Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity : Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, *op. cit.*, p. 245.

sert ainsi une « économie du divertissement¹⁴¹⁷ ». La réflexion de Genin tend alors à démontrer que le kitsch ne peut être créé que par la société marchande. Il prend l'exemple du simlicuir, dont on verra toujours l'inauthenticité et qui traduit l'origine sociale de son acheteur, mais qui dans une logique capitaliste permet un maximum d'effet pour un moindre coût. Le kitsch reste plaisant, séduisant. Il plaît au goût de la masse comme le pop art en son temps, d'où son hégémonie : ce qui est aimé par tout le monde ne peut pas rester au rebut. Avec la société marchande, le kitsch trouve sa légitimité. C'est ce que Genin appelle :

« la réversibilité du sous-produit en œuvre légitime¹⁴¹⁸ ».

Cette déhiérarchisation correspond au relativisme des valeurs propre au postmodernisme. Cette idée est particulièrement soulignée par Calinescu. La réversibilité dont parle Genin est ce moment où un objet, doté de caractéristiques kitsch, cesse d'être une valeur méprisable, de mauvais goût, pour au contraire atteindre les sommets d'un marché de l'art spéculatif. Ce sont des artistes comme Jeff Koons et Haruki Murakami qui illustrent parfaitement cette tendance. Le kitsch est une valeur consacrée, légitimée par le marché dont elle dépend, ce qui accompagne au fond le relativisme des valeurs propres au postmodernisme culturel. Comme le formule Christophe Genin, le kitsch :

« c'est d'abord une affaire d'argent : la matière première ne vaut rien, mais le produit fini doit être lucratif pour le vendeur et flatteur pour l'acheteur qui doit en avoir pour son argent. [...] Il nous dit d'emblée ce qu'il est : une marchandise déclassée¹⁴¹⁹ ».

Ainsi, le kitsch est un art rentable, en prise avec des intérêts économiques. Le kitsch doit se vendre. Cette économie de la consommation correspond à la société postmoderne et au capitalisme. Calinescu le remarque très justement :

« le kitsch profite à l'économie. Sa valeur est indexée à la demande¹⁴²⁰ ».

Il semble clair que lorsqu'économie rime avec hédonisme, cela donne un désir de consommation que concrétise le kitsch. Quand Genin parle du « bel effet à moindre coût »¹⁴²¹, il ne dit rien d'autre que cette hésitation kitsch entre valeur esthétique et économique. Le kitsch, enfin, correspond donc à l'avènement de la classe moyenne et celle-ci s'accompagne de la production en masse d'objets bon marché. L'histoire a :

« articulé ce (mauvais) goût à la culture populaire américaine, capitaliste et consumériste¹⁴²² ».

¹⁴¹⁷ Christophe Genin, *Kitsch dans l'âme*, op. cit., p. 39.

¹⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 53.

¹⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴²⁰ *Kitsch is economically profitable. Value is measured directly by the demand.* Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity : Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, op. cit., p. 226.

¹⁴²¹ Christophe Genin, *Kitsch dans l'âme*, op. cit., p. 14.

¹⁴²² Jean-Yves Le Talec, « Du kitsch au camp : le placard spectaculaire de Liberace », op. cit., p. 123.

La question est alors d'envisager une critique *camp* de l'économie qui profite au kitsch. Le *camp* rappelons-le, entretiens des liens étroits avec le kitsch et partage avec lui un goût pour l'exagération et le pastiche. Le *camp* cependant, possède une force critique, une ironie perturbatrice, dont le kitsch est dépourvu. Puisque le kitsch est étroitement lié au capitalisme et à la consommation, le *camp* peut apparaître comme une critique du capitalisme et de la consommation de masse. La stratégie *camp*, au même titre que la théorie queer, n'est pas exclusivement refermée sur la question des genres. La force subversive qu'il développe permet justement d'interroger plus généralement les normes de nos sociétés. Il s'agit donc de :

« la référence au "camp" compris comme une stratégie de résistance culturelle, qui se fonde sur la conscience partagée du fait que l'on est pris dans un système complexe de significations sociales et sexuelles. Le "camp" propose d'y résister de l'intérieur via la parodie, l'exagération, la théâtralisation, la prise au sens littéral des codes tacites qui régissent notre manière de vivre¹⁴²³ ».

Patricia Esquivel replace également le *camp* dans sa plus large perspective :

« le *camp* a aussi le côté plus conceptuel et/ou engagé socialement du postmodernisme¹⁴²⁴ ».

Ces considérations sociales inscrivent le *camp* dans une possible critique du capitalisme, qui reste cependant à explorer. Peu d'exemples concernent une critique *camp* du capitalisme, de la consommation, du *pinkwashing* ou du capitalisme rose. S'il y a peu d'exemples, il faut néanmoins souligner la démarche d'Andy Warhol. Il critique autant qu'il profite d'un marché de l'art nourri de spéculation et de consommation. Ses nombreuses sérigraphies d'œuvres, leur nombre élevé de tirages, témoignent de cette logique ironique. Comme le fait remarquer Andrew Cross en se référant justement à Warhol :

« le *camp* peut être considéré comme une économie culturelle à l'œuvre depuis le début des années 1960. Il a défié et, dans quelques cas, aidé à renverser les définitions valables du goût et de la sexualité. Mais nous devons aussi nous souvenir dans quelle mesure cette économie culturelle est liée à la logique de développement capitaliste qui gouverne les industries de la culture de masse¹⁴²⁵ ».

À part Warhol, il faut relever le chanteur Kiddy Smile : noir, pédé, venant de l'univers du *voguing*, les clips de ses chansons, en particulier *Let a Bltch Know*¹⁴²⁶, proposent de repenser les interactions genre/classe/race. *Let a Bltch Know* est ainsi tourné dans une cité parisienne, où se croisent des identités queers et des références au RnB et au hip-hop. Le clip est à la fois une

¹⁴²³ Sam Bourcier, *Queer Zones, politique des identités sexuelles et des savoirs*, op. cit., p. 143.

¹⁴²⁴ *Ibid.*, p. 283.

¹⁴²⁵ *Camp can be seen as a cultural economy at work from the time of the early 1960s. It challenged, and, in some cases, helped to overturn legitimate definitions of taste and sexuality. But we must also remember to what extent this cultural economy was tied to the capitalist logic of development that governed the mass culture industries.* Andrew Ross, in Fabio Cleto et al., *Camp : Queer Aesthetics and the Performing Subject: a Reader*, op. cit., p. 326.

¹⁴²⁶ Kiddy Smile, *Let a Bltch Know*, LOUVRE (prod.), 5 :37, 2016 [vidéo mise en ligne : *Let a Bltch Know*, YouTube, 11/06/2016, consultée le 21/08/2017, URL : https://www.youtube.com/watch?v=bIwRLWnP_p8].

parodie et un mélange de tous ces codes (identités queers, non blanches, banlieue). Le lieu du tournage, une banlieue donc, est parfaitement caractéristique d'une société capitaliste qui augmente ses richesses en augmentant les clivages sociaux. Si sa musique s'apparente à l'univers du clubbing, il la déporte dans une cité plutôt que dans le Marais, soulignant les inégalités de classe depuis les identités queers. Le clip rappelle par ailleurs tout à fait l'exagération *camp*, tant parce qu'il est peuplé de folles et de vêtements excentriques que parce qu'il présente des mises en scène à mi-chemin entre la violence et l'extravagance. Le clip tourne notamment autour de l'image d'une voiture fracassée puis brûlée. Dans le même temps, les images sont entrecoupées par des scènes de danses directement issues du *voguing* et les performeur-ses de cette violence mise en scène sont des personnes queers. Cette scène évoque des images de gangs et joue avec la peur des émeutes de banlieue et les clichés racistes associés. Ce sont donc également les classes économiques et l'orchestration de leurs inégalités par le capitalisme qui sont critiquées ici, de façon sous-jacente. Cette vidéo est un exemple de la critique *camp* et queer du capitalisme, une critique en lien avec l'orchestration de la marge par le capitalisme et les diverses inégalités articulées de genre/classe/race que cela engendre.

c) Se mettre au vert • Points de rencontre entre les militantismes écologique et queer

Mater l'herbe verte du voisin • Pourquoi l'écologie et le militantisme queer relèvent d'un même combat micropolitique

Les micropolitiques queers sont donc liées à des pratiques anticapitalistes. Le capitalisme est perçu en tant qu'oppression et système normatif de régulation des corps et des identités. La consommation, les inégalités de classe, la précarisation de certaines identités, la répartition des richesses en faveur de la domination masculine blanche, sont des données du capitalisme qui se répercutent directement sur les quotidiens. La résistance au capitalisme s'inscrit donc au cœur tant du militantisme queer que de la vie quotidienne.

Cette lutte contre le capitalisme passe aussi par une prise en compte des données écologiques et environnementales. C'est la grande opposition des activistes écologistes face aux multinationales, aux pesticides et OGM de l'agroalimentaire. Cette écologie politique qui apparaît dans les années 1960 et 1970 vise une transformation du fonctionnement économique et social, de façon à prendre en compte les données environnementales : climat, biodiversité, égalité entre les différentes espèces du vivant¹⁴²⁷. Il s'agit de remettre en cause le rapport de l'humain à la planète.

Les grands mouvements contestataires de la deuxième moitié du XXe siècle montrent des affinités avec l'écologie : la guerre du Viêt Nam a lancé une forte opposition pacifiste et antinucléaire. Aujourd'hui, l'altermondialisme regroupe tout autant la lutte contre le capitalisme que la sauvegarde de l'environnement. La pensée écologique est enrichie par l'apport du

¹⁴²⁷ L'anti-spécisme se rapproche de la lutte contre l'universalisme de l'homme blanc et ses valeurs en particulier et de l'humain en général. L'anti-spécisme remet en cause la place de l'homme au centre de l'univers et dominant le vivant. L'anti-spécisme dans une logique écologiste et la lutte contre l'anthropocentrisme vont de pair.

féminisme. En retour, en étant ancrée dans des politiques et mouvements de gauche, l'écologie politique défend les droits des minorités.

La lutte contre le capitalisme et ses répercussions a donné lieu à de nombreuses œuvres : les féministes telles Yayoi Kusama ou Yoko Ono s'engagent contre la guerre du Viêt Nam et l'armement nucléaire ; Mai 68 est proche du mouvement ouvrier, l'artivisme de façon globale rejoint la lutte anticapitaliste avec des moyens d'action hérités d'Act Up (affiches et happenings en premier lieu). De la part du monde de l'art, la critique anticapitaliste que symbolise aujourd'hui Banksy semble être également héritière des liens des avant-gardes avec le communisme et le marxisme¹⁴²⁸. Pourtant, si l'anticapitalisme est une valeur revendiquée par un grand nombre d'artistes à tout le moins théoriquement¹⁴²⁹, ce n'est pas de cas de l'écologie, domaine qui lui est pourtant contingent :

« Les artistes contemporains s'engagent peu sur le terrain environnemental et l'art écologique est boudé par les grands lieux de diffusion, qui craignent par ailleurs de heurter de potentiels mécènes¹⁴³⁰. »

L'écologie serait-elle trop anticapitaliste pour être intégrée et assimilée par le capitalisme ? Le *greenwashing* montre le contraire. Il reste que l'écologie est peu présente dans le domaine artistique. Des pratiques comme le *land art*, dont les artistes sont le plus souvent peu ou non militant·es et dont le travail souvent très conceptuel ne diffuse aucun message clair, ne suffisent pas à contredire cela¹⁴³¹. Certaines pratiques queers, y compris certaines pratiques artistiques, s'y rattachent pourtant. Il s'agit alors de s'inscrire dans un certain héritage écoféministe, tout en restant critique par rapport à ce dernier. Ces pratiques écologiques queers s'inscrivent dans un militantisme quotidien et recourent les pratiques sexuelles et les questions de genre. Les manifestations de cet écoféminisme, ou d'une écologie queer, sont alors variées. Il faut commencer par souligner des expériences comme celle d'ORLAN et son *Manteau d'Arlequin*¹⁴³². Invitée par SymbioticA, The Art and Science Collaborative Research Laboratory (University of Western Australia, Perth, Australie), ORLAN développe ce projet avec l'équipe du laboratoire. Le *Manteau d'Arlequin* est un manteau de cellules de peau de différentes espèces. Grâce à un bioréacteur, des cellules de peaux de marsupiaux, de femmes noires et de l'artiste elle-même sont cultivées *in vitro* et exposées sous la forme d'un manteau d'arlequin composé d'une multitude de

¹⁴²⁸ Au-delà du surréalisme et de l'appartenance d'André Breton ou Louis Aragon au parti communiste, on se souviendra de l'exposition universelle de 1937 et du pavillon espagnol, dans lequel Picasso également membre du Parti communiste expose *Guernica*. Le pavillon est une protestation contre la guerre civile espagnole et le fascisme.

¹⁴²⁹ Sur ce paradoxe d'un capitalisme décrié par des artistes qui en profitent : Ludwig Von Mises, *La Mentalité anticapitaliste*, Paris, Institut Coppel, 2014 [1956]. Sur l'anticapitalisme artistique contemporain : Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme, op. cit.* et Lieven de Cauter, *Art and Activism in The Age of Globalization, Reflect #8, op. cit.*

¹⁴³⁰ Éric Tariant, « L'écologie, un courant peu artistique », *Journal des Arts*, n° 445, 2015, p. 14.

¹⁴³¹ Il y a bien sûr quelques contre-exemples à ces propos généraux sur le *land art* (mais de nouveau, un contre-exemple ne suffit pas à invalider la généralité). Nous citerons notamment Joseph Beuys qui en 1982 pour la *Documenta 7* de Kassel entame la plantation de 7000 *chênes* (ce qui est à la fois l'action et le titre de la performance) et qui parallèlement s'engage politiquement au parti vert allemand.

¹⁴³² ORLAN, *Manteau d'Arlequin*, 2007. Volume II, figure 115.

boîtes de Pétri. Une caméra branchée sur un microscope retransmet des images des cellules. Jeannette Zwingenberger décrit ainsi l'œuvre :

« le trait distinctif de la postmodernité tardive est le déplacement des catégories différenciées qui ne sont plus ni naturelles, ni culturelles, mais prises dans un entre-deux dynamique. Il y a ici une fusion entre espèces, qui s'expérimente à l'intérieur d'un seul sujet, pris comme interface d'altérité. Le *Manteau d'Arlequin* d'ORLAN, pièce multimédia, est constitué par la projection de films de cellules en mouvement. Devant l'écran sont dressés un manteau en plexiglas et un bioréacteur en guise de tête, dans lequel des cellules de l'artiste, obtenues par une biopsie, sont mises en co-culture en temps réel avec des cellules provenant d'autres espèces. La rencontre "transculturelle" se situerait-elle pour cette artiste, aujourd'hui, au niveau biologique ?¹⁴³³ ».

L'image de l'arlequin symbolise alors les croisements et hybridations possibles. Les provenances diverses des cellules contestent la classification des catégories humaines¹⁴³⁴. Cette expérience qu'ORLAN qualifie de bio-art n'est pas très éloignée des expériences à la testostérone de Paul B. Preciado : ORLAN hybride son corps pour en repenser les limites sur fond de questionnement bioéthique et Paul B. Preciado interroge par le corps les mécanismes de production des genres. La remise en cause des grandes catégories telles que naturel/artificiel englobe les expériences d'ORLAN¹⁴³⁵ et de Preciado. Au-delà, il s'agit de questionner notre rapport à la nature. Questionner le rapport à la nature fait partie des préoccupations féministes depuis longtemps : le *Printemps silencieux* (titre original : *The Silent Spring*) est écrit en 1962 par Rachel Carson, biologiste. Cette publication conduira aux premières interdictions de pesticides, faisant entrer les questions écologiques en politique. Les livres de Carson inspirèrent tant l'écologie politique que l'écoféminisme. En France Françoise d'Eaubonne, qui participe à la fondation du MLF et du FHAR, parle dès 1974 d'« écoféminisme¹⁴³⁶ ». Elle défend la thèse selon laquelle la femme comme le sol, ayant en commun d'être fertiles, subissent la domination masculine et le capitalisme. Pour elle, la révolution écologique sera féministe. Il faut :

« dénoncer l'organisation sexiste de la société qui a conduit à la domination des hommes sur les femmes et au saccage de la nature. Selon elle, la matrice idéologique qui permet la

¹⁴³³ Jeannette Zwingenberger, « Les corps mutants des artistes bio-art », *Rue Descartes*, n° 64, 2009, p. 118.

¹⁴³⁴ Type asiatique, eurasiatique, africain, méditerranéen, caucasien. Cette classification du vivant renvoie à une hiérarchie raciste et spéciste. Les cellules de femmes noires proviennent d'une banque de tissus. *Le Manteau d'Arlequin*, en plus de l'installation multimédia, se compose d'une performance où ORLAN filme le prélèvement chirurgical de ses cellules de peau. Pour cette biopsie, ORLAN est recouverte d'un très large tissu arlequin et lit simultanément *Le Tiers-Instauré* de Michel Serres (Paris, Gallimard, 1992), un ouvrage sur l'éducation et le métissage nécessaire des cultures et influences.

¹⁴³⁵ ORLAN n'est évidemment pas la seule à questionner les limites du corps ou à pratiquer le bio-art : Eduardo Kac, Stelarc, Wim Delvoye, s'y rattachent également. ORLAN questionne plus spécifiquement le corps dans une optique féministe, antispéciste et décoloniale (elle hybride les cellules de son corps avec des cellules animales, mais aussi avec des cellules de peau d'une autre couleur que la sienne, blanche).

¹⁴³⁶ Terme qui paraît dans Françoise d'Eaubonne, *Le féminisme ou la mort*, Paris, P. Horay, 1974. Voir : Anne-Line Gandon, « L'écoféminisme : une pensée féministe de la nature et de la société », *Recherches féministes*, vol. 22, n° 1, 2009, p. 5.

domination des hommes sur les femmes est la même que celle qui permet la domination des hommes sur la nature¹⁴³⁷ ».

Comme le souligne Anne-Line Gandon dans ce même article, associer la femme et la nature c'est prendre le risque de reconstruire un féminisme essentialiste, où la femme apparaît proche de la nature et l'homme de la mécanique, justifiant et re-essentialisant les genres et la domination du masculin. Cela dit, Françoise d'Eaubonne s'inspire plus de Simone de Beauvoir que d'un quelconque essentialisme. Le rapprochement entre représentations sociales du féminin et perception de la nature permet ici de reconnaître l'existence des différences de genre pour déconstruire l'oppression du masculin. Cela permet également d'analyser la domination masculine au-delà de la seule donnée des genres. C'est sur ce versant d'un écoféminisme de la déconstruction (des normes de genre et de leurs oppressions contingentes) que nous pouvons ensuite parler d'écologie queer. Il ne s'agit donc pas d'associer femme et nature. Il s'agit bien de parler de rencontre des luttes écologistes, anticapitalistes et queers. De convergence, également, entre les luttes féministes et écologistes, afin de questionner à la fois l'oppression du genre féminin et l'exploitation de l'environnement. C'est en ce sens que nous pouvons, à partir des racines de l'écoféminisme, développer l'idée d'une écologie queer consistant à questionner l'expression et les conséquences des systèmes normatifs sur l'environnement. L'enjeu fondamental est donc de questionner les grands dualismes structurels qui amènent aux diverses formes d'oppression.

On trouve aujourd'hui diverses manifestations, théoriques ou pratiques, de l'écoféminisme. Pour commencer, Françoise d'Eaubonne mériterait une relecture approfondie notamment en France. Il faut ensuite relever en particulier l'ouvrage *Écoféminisme*¹⁴³⁸, de Maria Mies et Vandana Shiva, deux auteures écoféministes contemporaines. Notons que ces deux auteures se penchent sur une branche de l'écoféminisme très fortement ancrée dans le décolonialisme et les cultures non occidentales, notamment l'Inde pour Shiva. Leurs écrits questionnent le rôle de l'occident et les conséquences du colonialisme dans les difficultés environnementales que rencontrent les pays des Suds et les répercussions quotidiennes de la colonisation sur la vie des femmes.¹⁴³⁹ En Espagne, le site internet de la revue *Arte y políticas de identidad* (« art et politiques d'identité ») possède une section spécialement dédiée à l'écoféminisme¹⁴⁴⁰, ce qui témoigne de l'importance de ce domaine. Enfin, pour ce qui est du militantisme queer, il faut relever l'article de l'écoféministe Greta Gaard, « *Toward a queer ecofeminism*¹⁴⁴¹ », dont le point de vue est le suivant :

¹⁴³⁷ À propos de Françoise d'Eaubonne, *ibid.*, p. 8.

¹⁴³⁸ Maria Mies et Vandana Shiva, *L'écoféminisme*, Paris, L'Harmattan, 1999 [1993].

¹⁴³⁹ Voir à ce sujet : Catherine Larrère, « L'écoféminisme : féminisme écologique ou écologie féministe » [article en ligne, 2012, extrait du n° 22. Mise en ligne le 21/05/2014, consulté le 21/02/2017], *Tracés. Revue de Sciences humaines*, [revue en ligne, 2007], URL : <http://traces.revues.org/5454>.

¹⁴⁴⁰ Cette revue à caractère mensuel est publiée sur papier. Elle possède une version en ligne et un site internet organisé par catégories d'étude, dont celle sur l'écoféminisme. Cf. Pedro Ortuño Mengual (dir.), *Arte y políticas de identidad* [revue en ligne], 2010 [consulté le 21/02/2017], URL : <http://www.arteypoliticasdeidentidad.org/?cat=11>.

¹⁴⁴¹ Greta Gaard, « *Toward a queer ecofeminism* », *Hypathia*, n° 12, 1997, pp. 114-137.

« le but de cet essai est de démontrer que pour être vraiment inclusive, toute théorie écoféministe doit prendre en considération les recherches de la théorie queer ; de la même façon que la théorie queer doit considérer les découvertes de l'écoféminisme. À cette fin, j'examinerai les diverses intersections entre l'écoféminisme et la théorie queer, démontrant ainsi qu'une société démocratique et écologique envisagée comme objectif écoféministe doit, nécessairement, être une société qui valorise la diversité sexuelle et érotique¹⁴⁴² ».

Nous pouvons alors nous intéresser aux manifestations concrètes de ces pratiques écologiques queers, à tout le moins en France et en Espagne pour le corpus qui nous concerne. Ces pratiques conjuguent donc les logiques des militantismes queers et écologiques dans un même objectif de contestation de la société capitaliste et ses injonctions normatives.

De façon très pratique, on trouve l'initiative parisienne d'une AMAP féministe transpédégouine¹⁴⁴³. Fondée en 2009, cette AMAP propose des paniers de légumes bios comme n'importe quelle autre AMAP. La particularité affichée est celle de la solidarité entre les luttes : créer du lien entre milieu urbain et milieu rural, action de soutiens aux agriculteur·ices queers, lutter de façon générale contre les discriminations envers les personnes queers et le sexisme, privilégier un réseau LGBT pour la distribution des paniers (le point de retrait étant le centre LGBT Île-de-France). L'AMAP revendique un fonctionnement collectif et en autogestion. Un fonctionnement qui permet de proposer des prix beaucoup plus bas que la moyenne (ce qui est important quand on connaît l'équation minoritaire = précaire). Il est possible de participer aux plantations et récoltes, de rencontrer les producteur·ices, toujours dans l'idée de faire converger les luttes. C'est là un exemple très concret de ce sur quoi débouche l'écologie queer et féministe. On trouve également basé à Paris le mouvement Panzy¹⁴⁴⁴. Le nom, qui désigne une fleur violette, est aussi une insulte sexiste et homophobe pour désigner un homme agissant « comme une fille ». Le mouvement Panzy rassemble des queers pour le climat, de façon à faire converger les luttes en sensibilisant les personnes LGBT et queers au climat et en utilisant le militantisme et la visibilité queers pour défendre les valeurs environnementales. Un des premiers objectifs de ce mouvement était de faire entendre la voix des queers pendant la COP21 (conférence de Paris sur le climat, 2015). D'autres groupes, hispanophones cette fois, développent des réseaux plus ancrés dans l'héritage des sorcières, de la gynécologie alternative et naturelle, ou encore du paganisme. Pour Anne-Lise Gandon, il s'agit là d'une forme d'écoféminisme spirituel, qui repense le sacré et le rapport au monde. Elle le définit de cette façon :

« L'écoféminisme spirituel veut revenir à des croyances qui n'instaurent pas un rapport de domination entre les hommes et les femmes, ainsi qu'entre les êtres humains et la nature.

¹⁴⁴² *The goal of this essay is to demonstrate that to be truly inclusive, any theory of ecofeminism must take into consideration the findings of queer theory; similarly, queer theory must consider the findings of ecofeminism. To this end, I will examine various intersections between ecofeminism and queer theory, thereby demonstrating that a democratic, ecological society envisioned as the goal of ecofeminism will, of necessity, be a society that values sexual diversity and the erotic. Ibid., p. 115.*

¹⁴⁴³ AMAP féministe transpédégouine, *Une AMAP d'un autre genre* [site internet], 2016 [consulté le 21/02/2017], URL : <http://www.amaptranspedegouine.org/>.

¹⁴⁴⁴ Panzy, *Panzy* [page publique], Facebook, 2015 [consultée le 22/02/2017], URL : <https://www.facebook.com/lgbti4climat/>.

[...] Un certain écoféminisme spirituel peut véhiculer une forme de sexisme dans la mesure où il comporte une vision mystifiante de la Femme.

Pour résumer, l'écoféminisme spirituel, qu'il s'inscrive dans un courant religieux existant ou qu'il invente une nouvelle forme de sacré, se donne pour défi d'aller au-delà d'une compréhension hiérarchisée et dualiste du monde¹⁴⁴⁵ ».

C'est de nouveau une mise en garde contre ce qui s'apparente à un nouvel essentialisme. Néanmoins, certains groupes parviennent très bien à convoquer un univers spirituel rappelant les mythes de Gaïa ou l'univers des sorcières, pour en faire une source d'*empowerment* féministe sans tomber dans la mystification des identités ou dans le féminisme essentialiste. Il faut, dans tous les cas, signaler l'existence de ces groupes qui évoluent dans des sphères très proches du militantisme queer. Klau Kinki, avec son projet Gynépunk, représente bien cette proximité entre un certain féminisme dit spirituel et les pratiques queers. Parmi les nombreux groupes, certains développent plus particulièrement cette iconographie ou un savoir proche d'un écoféminisme spirituel. Las Brujas Feministas¹⁴⁴⁶ (« Les sorcières féministes »), un groupe de l'université Complutense de Madrid, se rattache ainsi à la sorcellerie en tant que rébellion et transmission d'un savoir alternatif source de pouvoir (notamment celui de la médecine par les plantes, une médecine non patriarcale) et revendique :

« la sagesse féminine, la méchanceté féminine, la laideur, l'étrangeté, l'extravagance, la bizarrerie, l'hypertrophie et la multiformité. Nous nous revendiquons des femmes barbues, des femmes sales, des grands-mères avec un parfum des magasins "Tout à 1 Euro", des malodorantes et répugnantes, de la femme fatale à la démarche assurée, de la camionneuse au torse poilu. Nous revendiquons les poils sous les aisselles et les chattes épilées¹⁴⁴⁷ ».

D'autres groupes se revendiquent également de la sorcellerie, en tant qu'histoire et savoirs racontés et transmis depuis un point de vue féminin revalorisé, dans le but de saboter la vision binaire et oppressive de la domination masculine. Des auteures comme Starhawk, sorcière et militante féministe et altermondialiste, permettent la théorisation et la diffusion de ces idées.

Certains groupes, moins ancrés dans la sorcellerie et plus implantés dans l'écoféminisme, diffusent également un discours au croisement de l'écologie et du féminisme. Par exemple le groupe Ginecologia Natural¹⁴⁴⁸ (« Gynécologie naturelle »), plutôt qu'une médecine gynécologique dominée par des hommes et par la médecine allopathique, diffuse des connaissances sur la médecine par les plantes appliquée à la gynécologie. Savoir, par exemple, que certaines plantes

¹⁴⁴⁵ Anne-Line Gandon, « L'écoféminisme : une pensée féministe de la nature et de la société », *op. cit.*, p. 16.

¹⁴⁴⁶ Las Brujas Feministas, *Las Brujas Feministas* [page publique], Facebook, 2015 [consultée le 22/02/2017], URL : <https://www.Facebook.com/Brujas-Feministas-625481867557872/>.

¹⁴⁴⁷ *La sabiduría femenina, la maldad femenina, la fealdad, la rareza, la extravagancia, el bizarrismo, la hipertrofia y la multiformidad. Reivindicamos a las mujeres barbudas, a las sucias, a las abuelas con perfume del todo a 100, a las malolientes y bediondas, a la femme fatal de paso firme, a la camionera de pelo en pecho. Reivindicamos los pelos del sobaco y los coños depilados.* Las Brujas Feministas, « À propos » [onglet de la page], *Las Brujas Feministas* [page publique], Facebook, 2015 [consultée le 26/01/2018], URL : https://www.facebook.com/pg/Brujas-Feministas-625481867557872/about/?ref=page_internal.

¹⁴⁴⁸ Ginecologia Natural, *Ginecosofia* [page publique], Facebook, 2007 [consultée le 22/02/2017], URL : <https://www.Facebook.com/ginecologiaconplantas/>.

sont abortives ou que certaines infections ou maladies peuvent se soigner par les plantes trouve alors des répercussions concrètes au niveau de l'intime, du quotidien et d'un certain *empowerment* face au corps médical. Ce groupe est notamment à l'origine d'un manuel d'introduction à la gynécologie naturelle¹⁴⁴⁹, de Pabla Perez San Martin. Là encore, le livre se base sur la transmission de savoirs féminins ancestraux.

Nous pouvons terminer ce bref panorama par le groupe *Ecofeminismo, decrecimiento y alternativas al desarrollo*¹⁴⁵⁰ (« Écoféminisme, décroissance et alternative à la croissance »), un groupe bolivien qui se revendique de l'écologie politique et de l'écoféminisme non-essentialiste. Sur leur page Facebook, au-delà d'informations sur l'avortement, les règles, la culture du viol, le sexisme, ou encore la maternité, on trouve des articles théoriques sur la nécessité de l'écoféminisme, les femmes en milieu rural, ou l'analyse des liens entre système capitaliste et domination masculine. Ce groupe est représentatif d'au moins un phénomène : il est possible de constituer un réseau militant, de diffuser et théoriser un savoir, sans qu'il n'y ait pour autant d'évènements ou rassemblements tangibles organisés. La logique et la cohérence qui se dégage d'une page comme *Ecofeminismo, decrecimiento y alternativas al desarrollo* ne dépend pas d'actions de rues, de performances ou de conférences, mais uniquement de l'utilisation d'un réseau d'information (internet), de la connexion entre différentes personnes au moyen d'un réseau social (Facebook), le tout correspondant assez à la notion de média tactique. Ces groupes Facebook peuvent être qualifiés de cyberféministes, réactualisant l'idée du cyberactivisme croisé à l'écoféminisme.

Aussi naturel que mon implant • Allier le militantisme queer et la philosophie permaculturelle : vers une écologie sociale et politique

Haraway permet de faire le lien entre technologies et écoféminisme : le cyborg est un organisme cybernétique, à la fois humain et machine, naturel et technologique. De la même façon, l'écoféminisme se sert de la technologie pour militer et les deux sont tout à fait compatibles. Le réseau internet permet tout d'abord de diffuser ce savoir-là. C'est ensuite l'ouvrage *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*¹⁴⁵¹ qui, plus que le *Manifeste cyborg*, ouvre des possibilités à ce niveau : Haraway y propose une reconfiguration de notre relation à la terre. Plutôt que d'être Anthropocène, elle parle d'être Chthulucene et développe l'idée d'un « faire avec », d'une *sympoiesis*, plutôt que du faire soi-même, ou *autopoiesis*. Selon elle, c'est là un développement durable. C'est l'idée de développer des pratiques tentaculaires entre les différentes catégories d'êtres vivants. Il s'agit donc d'un changement de comportement face aux catastrophes écologiques, de façon à penser un futur viable. Sur Facebook, il existe un groupe appelé « club de

¹⁴⁴⁹ Pabla Perez San Martin, *Manual Introductorio a la Ginecología Natural*, Buenos Aires, Auto-édition, 2010.

¹⁴⁵⁰ Ecofeminismo, *Ecofeminismo, decrecimiento y alternativas al desarrollo* [page publique], Facebook, 2007 [consultée le 22/02/2017], URL : <https://www.Facebook.com/EcofeminismoBolivia2007/>.

¹⁴⁵¹ Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham et Londres, Duke University Press, 2016.

lecture du manifeste Chthulucene »¹⁴⁵², lié à Helena Torres et largement animé par les Quimera Rosa, dont le dernier projet pour les rencontres Bandits-Mages 2016 à Bourges s'intitule *TransPlant* et porte justement sur les hybridations possibles entre humain, plantes et technologies. Pour l'occasion, iel-les proposent tout d'abord un évènement intitulé « It's time for Chthulu », qui eut lieu le 13 novembre 2016 et qui est en lien avec l'ouvrage d'Haraway : comptes-rendus de lecture, traduction performative de cet exercice de science-fiction que propose Haraway, création de nouveaux récits du féminisme. L'évènement « It's time for Chthulu » est un évènement parallèle à l'exposition *Entropia* (8/10/2016 – 8/01/2017) au Transpalette Centre d'Art de Bourges, exposition qui fait donc partie des rencontres Bandits-Mages. C'est pour cette exposition que Quimera Rosa propose le projet *TransPlant*, qui traite des questions d'hybridations de l'humain, de la nature et de la technologie. Le projet est en quelque sorte un exercice de mise en pratique, une concrétisation cyborgienne, de la SF d'Haraway. Par SF, il faut entendre le pluralisme de : Sciences Fact, Science Fiction, Speculative Fabulation, Speculative Feminism et bien d'autres choses¹⁴⁵³.

La description du projet *TransPlant*¹⁴⁵⁴, sur le site des Quimera Rosa, commence par une citation de Paul B. Preciado qui fait un bon écho à leur entreprise :

« si nous avons porté autant d'énergie à chercher comment communiquer avec les arbres que nous en avons consacré à l'extraction et à la transformation du pétrole, peut-être que nous serions capables d'éclairer une ville par la photosynthèse, ou nous pourrions sentir la sève végétale courir dans nos veines, mais notre civilisation occidentale s'est spécialisée dans le capital et la domination, dans la taxonomie et l'identification, pas dans la coopération ni dans la mutation¹⁴⁵⁵ ».

Le projet des Quimera Rosa s'intitule alors, de son nom complet, *TransPlant: Green is the new Red*. Projet à long terme initié en 2016, le projet se rattache au bio-art et se base sur l'auto-expérimentation. Il s'agit d'engager le corps dans un processus décrit comme :

« transdisciplinaire d'hybridation plante/humain/animal/machine [...]. *TransPlant* met en dialogue des disciplines comme l'art, la philosophie, la biologie, l'écologie, la physique, la botanique, la médecine, les soins infirmiers, la pharmacologie et l'électronique. Par le biais de diverses pratiques de bio-hacking, *TransPlant* s'inscrit dans les débats en cours sur la notion d'Anthropocène, et ce depuis une perspective non basée sur "l'exceptionnalisme humain et l'individualisme méthodologique" (Donna Haraway. Extrait de "Staying with the trouble: Symptômes, figures de ficelle, embrouilles multispécifiques", conférence donnée au colloque

¹⁴⁵² Anonyme, *Club lectura manifesto Chthuluceno* [groupe internet], Facebook, 2016 [consulté le 22/02/2017], URL : <https://www.facebook.com/chthuluceno/>.

¹⁴⁵³ Cf. la page internet de l'évènement : Bandits-Mages, « *It's time for chthulucene manifesto* » [page internet, 2016, consultée le 22/02/2017], *Les rencontres Bandits-Mages 2016* [site internet, 2016], URL : <http://www.bandits-mages.com/rencontres2016/events/its-time-for-chthulucene-manifesto/>.

¹⁴⁵⁴ Quimera Rosa, « *TransPlant* » [page internet, 2016, consultée le 20/02/2017], *Quimera Rosa* [site internet, 2014], URL : <http://quimerarosa.net/transplant-fr/>.

¹⁴⁵⁵ Paul B. Preciado, « Une autre voix » [article en ligne, 23/10/2015, consulté le 22/02/2017], *Libération* [journal en ligne, 1996], URL : http://www.liberation.fr/debats/2015/10/23/une-autre-voix_1408432.

“Gestes spéculatifs” à Cerisy en 2013 (traduit par I. Stengers, B. Zitouni et V. Despret)), sinon qui aborde le monde et ses habitants comme le produit de processus cyborg, de devenir avec (Concept créé par Vinciane Despret et repris par Donna Haraway.), de sympoïèse (nous avons recours à ce néologisme (entre-diverses-formes-de-vie) pour éviter des expressions telles que inter-espèces ou interrègnes qui ne feraient que reprendre des taxinomies que précisément nous prétendons déconstruire.)¹⁴⁵⁶ ».

Si ni Haraway ni Quimera Rosa ne parlent de permaculture, les liens entre écoféminisme et système permaculturel pourraient pourtant être prolifiques. Les positions de Haraway ont en commun avec la permaculture de vouloir repenser le rapport de l’humain au monde, pour établir des rapports de symbiose avec l’environnement, des rapports non basés sur l’exploitation et la consommation. La remise en cause de l’anthropocentrisme va en ce sens. Il ne faut pas « utiliser », mais « faire avec ». C’est aussi ce que propose la permaculture : en tant que mode d’action, ou principe d’agir, la permaculture propose d’adapter chaque système à la biodiversité qui l’entoure, de façon à faire cohabiter toutes les ressources environnantes de manière complémentaire. Au-delà de la volonté première d’établir une culture agricole permanente, au sens de durable, autosuffisante et autoproductrice, la permaculture est une pensée qui peut s’appliquer à tout système y compris social, en s’inspirant du fonctionnement d’un écosystème et de sa biodiversité. Cela ramène au « faire avec » d’Haraway, notamment dans l’acceptation des contraintes et l’aménagement du système en fonction de celles-ci. En outre, la permaculture intègre le fonctionnement social au fonctionnement écologique, puisque la société fait partie de l’environnement donné. De la même façon, les écoféministes prennent en compte la biodiversité pour un développement durable de la société. La différence est celle du point de vue de départ : celui du féminisme ou celui de l’écologie. Permaculture et écoféminisme vont de pair. À la société capitaliste, de domination pyramidale de certains groupes sur les autres, s’oppose un système permaculturel qui repense les rapports de domination, quels qu’ils soient, pour y substituer un fonctionnement plus rhizomatique et horizontal. Les lieux autogérés, que l’on peut qualifier d’utopiques mais qui défendent des valeurs tant environnementales que sociales, sont des propositions de systèmes permaculturels. S’il est intéressant de croiser Haraway et la permaculture, c’est pour leurs apports mutuels : la permaculture propose une méthode systémique, mais reste très axée sur l’environnement et la biodiversité. Haraway, avec sa prise en compte SF du féminisme, des technologies et du cyborg, permet d’intégrer les apports de la technologie à la permaculture. Les technologies apparaissent comme une partie intégrante de l’environnement à partir duquel penser un système permaculturel. Croiser le cyberféminisme et l’écoféminisme permet de penser des devenirs que l’on pourrait qualifier de permaculturels biotechnologiques, c’est-à-dire des biotechnologies qui seraient au service non pas des multinationales de l’agroalimentaire et de la pharmaceutique¹⁴⁵⁷, mais au service d’une pensée

¹⁴⁵⁶ Quimera Rosa, « TransPlant » [page internet, 2016, consultée le 20/02/2017], *Quimera Rosa* [site internet, 2014], URL : <http://quimerarosa.net/transplant-fr/>.

¹⁴⁵⁷ Et, pour comprendre les relations entre dominations de genre et domination environnementale, il faudrait ajouter l’agroalimentaire au pharmacopornopouvoir de Preciado : le biopouvoir en effet, et pour que la réflexion soit un peu moins anthropocentrée, ne s’exerce pas uniquement sur l’homme, mais aussi sur

permaculturelle. C'est dans cet axe que s'inscrit le projet *TransPlant*. Plutôt que *TransPlant: Green is the new red*, le projet prend depuis peu le nom de *TransPlant: Mi enfermedad es una creación artística*¹⁴⁵⁸ («*TransPlant* : ma maladie est une création artistique»). C'est un projet très complexe qui vise à pirater les connaissances sur la thérapie photodynamique pour en mettre les outils et protocoles à la portée de tous·tes en les diffusant sur internet. La thérapie photodynamique applique le procédé de photosynthèse des plantes au corps humain pour soigner certains cancers et certaines maladies de peau. C'est une thérapie légère mais efficace, à laquelle cependant peu de gens ont accès du fait de ses coûts et du fait des inégalités d'accès aux systèmes médicaux. Les expérimentations, qui ont pour but d'hacker ces connaissances et qui sont des pratiques *body hacking* et bio-art, se font sur le corps de l'un des deux membres de Quimera Rosa atteint du papillomavirus humain. Ces expériences consistent, par exemple, à injecter régulièrement de la chlorophylle dans le sang et à chercher à traduire dans le corps humain les propriétés sensorielles des plantes. En vue de cette traduction, une puce électronique est implantée dans le corps¹⁴⁵⁹ pour pouvoir en lire les données internes et évolutions. C'est à la fois le rapport à la nature, le rapport à la technologie et le pouvoir de la médecine sur les corps qui sont subvertis ici. Il s'agit d'une transformation vers un devenir hybride. La documentation assidue sur leur page Facebook et sur leur site internet permet de suivre les évolutions de ce projet. Certaines parties du processus sont performées, de façon à ancrer cette démarche dans un processus artistique. Ainsi, des tatouages à la chlorophylle sont réalisés¹⁴⁶⁰. *TransPlant* est une expérimentation quotidienne, identitaire, écologique, artistique, scientifique, technologique et queer, qui replace le corps au centre de processus et de relations non basées sur la domination. Nous sommes face à un rapport repensé au monde, qui fait donc écho tant aux derniers écrits de Haraway qu'aux militantismes queers et écologiques.

TransPlant se situe à la croisée de nombreux enjeux, notamment en proposant une écologie permettant de repenser les rapports sociaux. Cette œuvre repense le rapport au vivant, tout comme le fait Haraway dans ses derniers écrits. C'est avec cette scène actuelle mélangeant militantisme queer, body-hacking et écologie permaculturelle qu'il est intéressant de relire *Les trois écologies*¹⁴⁶¹ de Félix Guattari. Dans cet ouvrage, Guattari se propose d'appliquer l'écologie à trois domaines : individuel, social, environnemental. Pour l'auteur en effet :

« L'écologie sociale devra travailler à la reconstruction des rapports humains à tous les niveaux du socius¹⁴⁶² ».

l'environnement. C'est là une autre possible connexion entre militantismes queers et écologiques, via une réinterprétation du concept foucauldien de biopouvoir.

¹⁴⁵⁸ Quimera Rosa, *TransPlant Mi enfermedad es una creación artística* [vidéo en ligne], Vimeo, 1:21, 1/06/2017 [consultée le 26/07/2017], URL : <https://vimeo.com/219843413>.

¹⁴⁵⁹ Quimera Rosa, *Implantación de chip –Proyecto TransPlant* [vidéo en ligne], Vimeo, 9:48, 23/04/2017 [consultée le 26/07/2017], URL : <https://vimeo.com/214391101>.

¹⁴⁶⁰ Ce qui renvoie aux imbrications de l'esthétique et du militantisme au quotidien et en particulier l'artialisation du corps, cf. III/2/c). Pour le tatouage à la chlorophylle : Quimera Rosa, *Performance #1 « Devenir chienne pour devenir plante »*, 11 novembre 2016. Volume II, figure 116.

¹⁴⁶¹ Félix Guattari, *Les trois écologies*, op. cit.

¹⁴⁶² *Ibid.*, p. 43.

C'est à la fois la pensée permaculturelle et la volonté queer de repenser les rapports sociaux en dehors des systèmes de domination que l'on retrouve ici. À travers la pensée écologique, Guattari propose donc :

« une articulation éthico-politique – que je nomme écosophie – entre les trois registres écologiques, celui de l'environnement, celui des rapports sociaux, et celui de la subjectivité¹⁴⁶³ ».

Cela semble préfigurer les croisements entre le militantisme queer et l'écologie. Félix Guattari formule ainsi des réflexions sur le rapport entre l'écologie et les régimes de normalité qui ont tout à voir avec le militantisme queer :

« les praxis écologiques s'efforceront de repérer les vecteurs potentiels de subjectivation et de singularisation. Il s'agit généralement de quelque chose qui se met en travers de l'ordre "normal" des choses, une répétition contrariante¹⁴⁶⁴ ».

Félix Guattari n'est pas le seul, évidemment, à développer cette pensée et certain·es artistes militent au travers de la pensée permaculturelle. Ainsi John Jordan et Isabelle Fremeaux créent des œuvres à partir de la permaculture, qui leur apprend à s'inspirer du fonctionnement de la nature. John Jordan est artiste et activiste, cofondateur de Reclaim the Streets et de l'Armée des Clowns et a participé au livre *We Are Everywhere. The Irresistible Rise of Global Anti-Capitalism*¹⁴⁶⁵. Isabelle Fremeaux fut maître de conférences en Media & Cultural Studies au Birkbeck College-University of London pendant dix ans avant de quitter l'université. Sa recherche-action explore l'éducation populaire et les formes créatives de résistance. Ce duo a fondé le collectif The Laboratory of Insurrectionary Imagination qui mélange art, activisme et permaculture. Depuis mai 2013, Isabelle Fremeaux et John Jordan vivent au sein de la communauté de la R.O.N.C.E (Résister. Organiser. Nourrir. Créer. Exister) qui se trouve à 70 km de la ZAD (Zone À Défendre, en l'occurrence le territoire prévu pour la construction du futur aéroport de Notre-Dame-des-Landes). La permaculture, c'est également pour ces deux artistes une façon d'ancrer l'art et l'activisme dans le quotidien. Dans une interview donnée pour *Art and activism in the age of globalization*¹⁴⁶⁶, iel·les déclarent que :

« certaines personnes décrivent même la permaculture comme "une révolution déguisée en jardinage" ou "l'art de créer des relations avantageuses". [...] Pour nous, le durable ne concerne pas uniquement l'écologie durable, mais tout aussi bien une humanité durable¹⁴⁶⁷ ».

¹⁴⁶³ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 37.

¹⁴⁶⁵ Collectif, *We Are Everywhere. The Irresistible Rise of Global Anti-Capitalism*, Londres, Verso, 2004.

¹⁴⁶⁶ Cf. Lieven de Cauter, *Art and Activism in The Age of Globalization, Reflect #8*, *op. cit.*

¹⁴⁶⁷ *Some people even describe permaculture as 'revolution disguises as gardening' or 'the art of creating beneficial relationships'. [...] For us, sustainability is not only about ecological sustainability, but about human sustainability as well.* John Jordan in *ibid.*, p. 301.

Repenser les relations humaines, entre humains comme entre l'humain et la nature, est donc au cœur de l'écologie. Mais pour parler d'écologie queer, il faut aussi prendre en compte la sexualité. On trouve alors plusieurs pratiques qui se rassemblent sous la bannière d'écosexualité.

Une pédale si je veux, quand je veux • L'écosexualité, de l'érotisation de la nature au fétichisme de la décroissance

L'écosexualité recoupe un ensemble de pratiques qui ont en commun d'érotiser ou de sexualiser le rapport à l'environnement et en particulier à la « nature »¹⁴⁶⁸. Le terme est premièrement défini par Annie Sprinkle et Elizabeth Stephens, qui coécrivent le manifeste écosexuel. Celui-ci comporte six points, qui définissent l'écosexualité comme une identité, des pratiques, une communauté et un activisme. Il s'agit de faire de la terre une amante plutôt que de l'exploiter comme une mère nourricière. En voici le premier paragraphe :

« nous sommes les écosexuel·les. La Terre est notre amante. Nous sommes follement, passionnément et farouchement amoureux·ses et nous sommes chaque jour reconnaissant·es de cette relation. Afin de créer une relation plus réciproque et durable envers la Terre, nous collaborons avec la nature. Nous traitons la Terre avec gentillesse, respect et affection¹⁴⁶⁹ ».

Il s'agit donc d'établir avec la terre des rapports romantiques, érotiques, sexuels, pour défendre un militantisme écologique sexy et basé sur des rapports de respect.

On trouve les racines de ce qui deviendra l'écosexualité dans le projet *Love Art Laboratory*¹⁴⁷⁰, qui de 2005 à 2011 consiste en un ensemble d'évènements et performances célébrant l'amour de Elizabeth Stephens et Annie Sprinkle à travers le monde. Chaque année, elles organisent ainsi un mariage de couleur différente (mariage jaune, mariage rouge). À partir de 2008, les mariages sont dédiés à leur amour à la terre (mariage vert) ; au ciel (mariage bleu¹⁴⁷¹) ; à la lune (mariage violet) ; à la montagne, la neige, le soleil (tous en 2011, année argentée). Si le manifeste écosexuel n'apparaît qu'en 2011, ses prémices apparaissent donc au travers du *Love Art Laboratory*. Aujourd'hui, les actions et manifestations de la communauté écosexuelle, toujours coordonnée par Stephens et Sprinkle, sont regroupées par le E.A.R.T.H Lab¹⁴⁷². En 2011, du 29 juin au 17 juillet à Barcelone, Annie Sprinkle et Elizabeth Stephens font une étape écosexe et célèbrent leur

¹⁴⁶⁸ « Nature » entre guillemets, puisque notre perception de la nature et l'idée de ce qui est naturel sont socialement définies. Par ailleurs, il ne s'agit pas ici de placer la nature comme une valeur première ou supérieure, mais bien de repenser notre rapport à ce qui relève de l'environnement.

¹⁴⁶⁹ *We are the ecosexuals. The Earth is our lover. We are madly, passionately and fiercely in love, and we are grateful for this relationship each and every day. In order to create a more mutual and sustainable relationship with Earth, we collaborate with nature. We treat the Earth with kindness, respect and affection.* Annie Sprinkle & Elizabeth Stephens, « *Ecosex manifesto* » [page internet, 2011, consultée le 22/02/2017], *Sexecology* [site internet, 2011], URL : <http://sexecology.org/research-writing/ecosex-manifesto/>.

¹⁴⁷⁰ Annie Sprinkle & Elizabeth Stephens, *Love Art Laboratory* [site internet], 2005 [consulté le 22/02/2017]. URL : <http://loveartlab.org/>.

¹⁴⁷¹ Cf. *Squirting Fontana*, I/2/a) et volume II, figure 38.

¹⁴⁷² Annie Sprinkle & Elizabeth Stephens. *Environmental Art Research Theory Happening Laboratory* [site internet], 2015 [consulté le 22/02/2017], URL : <https://earthlab.ucsc.edu/>. Il s'agit d'un laboratoire du département artistique de l'University of California Santa Cruz dédié à l'art environnemental s'exprimant dans les marges.

mariage d'argent avec une série d'évènements¹⁴⁷³ qui permettent l'introduction de ces pratiques au sein du milieu queer et post-porn catalan.

Pour ce qui est de la France, il faut relever le séjour passé par Isabelle Carlier à San Francisco auprès de la communauté écosexuelle¹⁴⁷⁴. Isabelle Carlier fait partie de l'association Bandits-Mages de Bourges, une association fondée en 1992 dans le but premier de promouvoir l'art vidéo contemporain. Ce festival aujourd'hui très éclectique fait la part belle aux cultures queers. Quimera Rosa y intervient régulièrement, ce qui fait de ce festival une plateforme d'échange entre militantismes et pratiques françaises et espagnoles¹⁴⁷⁵. En 2015, ces rencontres eurent lieu du 13 au 21 novembre et proposaient donc une thématique éco-queer (non sans hasard vu le voyage d'été d'Isabelle Carlier et vu que Bandits-Mages avait déjà organisé en 2013 un évènement intitulé *It's time for ecosex*, avec la participation de Stephens et Sprinkle) :

« Nous nous inscrivons dans la fabrication de nouveaux récits qui mettent à l'épreuve le regard sociétal sur le rapport nature/culture, sur nos identités animales et cyborgs, sur les devenir pluriels et hybrides. Nous nous intéressons à la mise-en-monde d'imaginaires porteurs d'espoirs qui peuvent être issus de la science-fiction, de la littérature fantastique et de la théorie critique. Nous nous inscrivons dans les longues luttes pour briser les systèmes hétéronormatifs et la domination patriarcale. Pour nous les pratiques queers contemporaines sont aujourd'hui parmi celles qui peuvent nous permettre d'opérer de véritables changements de paradigme. Un week-end "éco-queer" permettra de transmettre connaissances et pratiques Do It Yourself et fera rencontrer savoirs ancestraux, luttes biopolitiques et écologiques contemporaines et devenir ouverts de nos corps "aliens"¹⁴⁷⁶. »

Ce sont donc les perspectives croisées des enjeux queers et de l'écologie dont il était question. L'écosexualité apparaît comme une logique de dépassement des binarités, notamment humain/nature, posant des interrogations réciproques sur la définition de ces termes :

« Cette conjonction entre sexualité et espace naturel interroge la notion de sexualité à l'état de nature, et nous amène à interroger les idéologies véhiculées par certaines disciplines comme l'écologie ou la biologie évolutive¹⁴⁷⁷. »

Le travail de Quimera Rosa pour la thématique éco-queer des rencontres Bandits-Mages 2015 mérite que l'on s'y attarde. Au-delà de leurs performances, ils ont lancé un appel à participation

¹⁴⁷³ On retrouve la vidéo sur le Vimeo de Lucía Egaña Rojas, vidéo reprise sur le site de Diego Genderhacker : Lucía Egaña Rojas, *Silver Wedding to the Rocks (Annie Sprinkle & Beth Stephens)* [vidéo en ligne], Vimeo, 28:37, 2011 [consultée le 15/02/2017]. URL : <https://vimeo.com/38680700>. Republiée sur : Diego Genderhacker, « *Ecosex Silverwedding* » [page internet, 2015, consultée le 15/02/2017], *Genderhacker.net* [Site internet, 2009], URL : <http://genderhacker.net/?portfolio=ecossex-silverwedding>.

¹⁴⁷⁴ Ce séjour d'un mois est relaté dans l'article d'Isabelle Carlier, « J'ai passé un mois à San Francisco pour explorer l'écosexualité » [article en ligne, 4/08/2015, consulté le 22/02/2017], *Markery* [site internet, 2014], URL : <http://www.makery.info/2015/08/04/jai-passe-un-mois-a-san-francisco-pour-explorer-lecossexualite/>.

¹⁴⁷⁵ Par l'intermédiaire des Quimera Rosa, ce festival a déjà diffusé des œuvres de Post-Op et Lucía Egaña Rojas.

¹⁴⁷⁶ Bandits-Mages, « Synopsis des rencontres Bandits-Mages 2015 » [page internet, 2015, consultée le 22/02/2017], *Les rencontres Bandits-Mages 2015* [site internet, 2015], URL : <http://bandits-mages.com/rencontres2015/les-rencontres-2015/>. Le programme complet des rencontres y est également visible.

¹⁴⁷⁷ Matthew Gandy, *Écologie queer : nature, sexualité et hétérotopies*, Paris, Eterotopia France/Rhizome, 2015 [2011], p. 32.

pour des courts-métrages post-porn sur le thème de l'écosexualité : *Transmutations et Anticipations*. À cette occasion sont notamment diffusées les vidéos *Campos de Castilla*¹⁴⁷⁸ et *Porno Vegetal*, cette dernière œuvre de Lucía Egaña Rojas datée de 2008 est :

« un court-métrage qui met à découvert l'évidence du fait que notre sexualité est beaucoup plus vaste et va au-delà de nos corps mêmes. Excitant et environnant, *Porno Vegetal* est un exemple clair de dégénéralisation et d'érotisation du quotidien¹⁴⁷⁹ ».

Elizabeth Stephens et Annie Sprinkle restent cependant proches d'une certaine mystique de la nature, entendue comme ce qui échapperait encore à l'humain. Leur imaginaire se rattache à une vision assez légendaire de la nature, une vision qui sert par ailleurs la construction de ce lien romantique et érotique qui permet de visibiliser l'écosexualité notamment auprès des queers.

Nous pouvons souligner que l'écologie ne se situe pas uniquement dans la nature, elle se pratique également en milieu urbain. C'est le cas des AMAP, potagers partagés, fermes urbaines, énergies vertes, mobilités vertes comme le vélo, compost de quartier, entre autres. Les exemples de pratiques écologiques et décroissantes en ville sont légion. À parler d'écologie queer, il faut alors aussi parler d'écologie queer urbaine. Matthew Gandy, dans son ouvrage *Écologie queer*¹⁴⁸⁰, s'est penché sur la question des :

« possibles intersections entre théorie queer et écologie urbaine¹⁴⁸¹ ».

Et ce, à travers l'exemple d'Abney Park, un cimetière abandonné de Londres envahi par la végétation et devenu autant un terrain d'étude pour des biologistes qu'un lieu de rencontres gay. Les biologistes cherchent des papillons et des champignons, les murs du cimetière ayant recréé un écosystème, lieu de refuge pour des espèces autrement disparues ou en voie de disparition. Les gays y cherchaient des rapports sexuels en plein air. Matthew Gandy souligne, ce qui peut être humoristique autant qu'anecdotique et sérieux, que :

« les rencontres sexuelles ont probablement un effet positif sur la biodiversité, en permettant à des spores fongiques de se répandre sur une large surface de sous-bois¹⁴⁸² ».

C'est un renversement de l'anthropocentrisme. En dehors de tout jugement morale, ces rencontres légalement interdites profitent à la biodiversité. Pour l'auteur, cette cohabitation permet surtout de s'intéresser à :

¹⁴⁷⁸ Cf. Elena Urko et Karmen Tep – collectif Post-Op, *Campos de Castilla*, 2015. I/1/c) et volume II, figure 23.

¹⁴⁷⁹ *Un corto que deja al descubierto la evidencia de que nuestra sexualidad es mucho más amplia y va más allá incluso de nuestros propios cuerpos. excitante y envolvente, Porno Vegetal es un claro ejemplo de desgenitalización y de erotización de lo cotidiano.* Lucía Egaña Rojas, « *El trabajo sucio* » [page internet, 2008, consultée le 22/02/2017], *Lucy Sombra* [site internet, 2007], URL : <http://www.lucysombra.org/archives/699>. Le court-métrage résumé sur cette page a également été diffusé lors de la Muestra Marrana de 2011 à Madrid et de la Muestra Marrana de 2010 à Barcelone.

¹⁴⁸⁰ Matthew Gandy, *Écologie queer : nature, sexualité et hétérotopies*, *op. cit.*

¹⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁴⁸² *Ibid.*, p. 7.

« la manière dont les caractéristiques matérielles de certains espaces peuvent engendrer des alliances disparates, hétérotopiques, lesquelles ont des implications politiques sur l'usage et le sens de l'espace urbain¹⁴⁸³ ».

Abney Park est décrit comme un « espace marginal et interstitiel »¹⁴⁸⁴ qui le raccroche tout autant aux hétérotopies foucaaldiennes qu'aux possibilités ouvertes par l'idée de faille *camp*. S'il est un paysage quotidien pour les personnes qui le fréquentent et pour les habitants du quartier, ce cimetière en tant que lieu de rencontres repose la question de l'occupation de l'espace public et de la visibilité des minorités sexuelles. Pour l'auteur, il renvoie à :

« l'importance historique de la question de l'appropriation sexuelle de l'espace, élément central des premières formes d'activisme politique des communautés gays¹⁴⁸⁵ ».

Matthew Gandy en arrive à des conclusions qui permettent de penser un espace urbain éco-queer :

« L'espace queer se différencie par l'hétérogénéité de ses usagers, et constitue un point de contact entre de multiples structures de pouvoirs qui transcendent les catégories binaires et simplistes de l'identité sexuelle¹⁴⁸⁶. »

La même logique traverse les danses de Trisha Brown dans l'espace public, les lieux de rencontres sexuelles et la façon dont s'exerce le biopouvoir en renvoyant dans l'intime des questions politiques comme la sexualité :

« Il existe un rapport intime entre sexe et espace public, rapport en perpétuelle tension avec l'aménagement urbain et ses discours de contrôle¹⁴⁸⁷. »

Les législations sur la prostitution de rue et sa répression sont un bon exemple de ces discours de contrôle de l'espace urbain. C'est, de nouveau et au travers de l'occupation de l'environnement urbain, à connecter avec des pratiques comme les performances de Post-Op sur la rambla de Barcelone¹⁴⁸⁸. Si nous nous éloignons alors de l'idée de nature, nous ne nous éloignons pas d'une idée d'écologie et de décroissance pratiquées dans la ville :

« Nous croyons aussi que l'irruption dans l'espace public est un chemin que nous ne devrions jamais abandonner. Les nouvelles stratégies de l'écosexe et de l'urbasexe (attraction sexuelle pour l'espace et le mobilier urbain) et les pratiques plus dégenitalisées nous permettent de surmonter les toujours plus restrictives lois civiles et de nous réapproprier l'espace public¹⁴⁸⁹. »

¹⁴⁸³ *Ibid.*, p. 21.

¹⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 38.

¹⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 40.

¹⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 20.

¹⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 14.

¹⁴⁸⁸ Cf. *Performance en la Rambla de las Flores*, II/1/c) et III/2/b).

¹⁴⁸⁹ *Creemos también que la irrupción en el espacio público es un camino que nunca debemos abandonar. Las nuevas estrategias del ecosex y del urbasex (atracción sexual por el espacio y el mobiliario urbano) y las prácticas más desgenitalizadas nos permiten*

Entre écosexualité et militantisme de la décroissance, un outil se dessine alors dans le paysage militant : le vélo. Son aspect anecdotique ne doit pas occulter son potentiel militant. Pour répondre à l'appel à participation à des vidéos sur le thème « Éco-queer, Transmutations/anticipations¹⁴⁹⁰ », j'ai ainsi envoyé une vidéo sur la symbolique du vélo. Il s'agissait, au travers de la mise en scène d'un rapport érotico-sexuel avec un vélo, de développer un discours autour d'une écologie urbaine queer. Historiquement, le vélo est devenu un moyen de locomotion des classes populaires urbaines, car peu onéreux. Il est aujourd'hui devenu symbole de décroissance à la ville, symbole aussi des véhicules dits propres et écologiques. D'un autre côté, l'analyse de son histoire en termes de genre révèle qu'il a été et est encore selon les pays un moyen d'émancipation pour les femmes, leur permettant de se déplacer seules, lorsqu'elles n'ont pas accès à la conduite, soit par la législation soit pour des motifs financiers¹⁴⁹¹. Dans la vidéo réalisée, une double narration permettait premièrement de replacer le vélo au sein de l'écologie queer et de son histoire en termes de genre et secondement d'érotiser le rapport à l'objet. Ce discours permettait de recontextualiser l'histoire du vélo dans un discours post-porn, lié à la construction de nouveaux savoirs et à la représentation de pratiques sexuelles autres. Le rapport fétichiste à l'objet qui s'y établit permet une critique décroissante et anticonsumériste : il s'agissait de se réappropriier l'objet, le réparer, pour créer de nouveaux rapports de savoir/pouvoir et des pratiques allant à l'encontre du consumérisme propre au capitalisme. Chaque fétichisme fait en effet écho au marché qui permet de produire cet objet, son coût (et les rapports de classe que cela implique) comme ses conditions de fabrications ou les matériaux utilisés. L'attachement érotico-romantique à une bicyclette permet de repenser le rapport à l'objet pour repenser les modes de consommations, sans occulter l'existence de rapports de pouvoir à l'œuvre à travers les genres comme au travers des relations sentimentales. Les références aux pratiques BDSM, avec leur dimension de domination, appartenance et soumission, venaient également questionner cela. La vidéo met en relief l'existence de pratiques sexuelles hors-normes et leur capacité à devenir des outils de résistance au capitalisme comme aux oppressions de genre. Comme le dit Sam Bourcier :

« le fétichisme soulève toutes sortes de questions concernant les évolutions dans la fabrication des objets, les formes spécifiques et historiques de contrôle, d'étiquette, d'expérience d'invasions corporelles¹⁴⁹² ».

Il s'agissait alors bel et bien de mettre en balance écosexualité et écologie queer au travers du vélo en tant qu'objet de fétichisme.

sortear las cada vez mas restrictivas leyes cívicas y reapropiarnos del espacio público. Pos-Op, in Miriam Solá et Elena Urko, *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos*, op. cit. p. 205.

¹⁴⁹⁰ Quimera Rosa, « Transmutation-anticipation » [page internet, 2015, consultée le 20/02/2017], *Quimera Rosa* [site internet, 2014], URL : <http://quimerarosa.net/transmutation-anticipation-fr/>.

¹⁴⁹¹ Cf. Leïla Marchand « Le vélo, l'invention qui émancipe les femmes » [article en ligne, 28/07/2015, consulté le 22/02/2017], *Slate* [revue en ligne, 2008], URL : <http://www.slate.fr/story/104509/velo-outil-emancipation-femmes>.

¹⁴⁹² Sam Bourcier, *Queer Zones, politique des identités sexuelles et des savoirs*, op. cit., p. 173.

Au-delà de cette appropriation queer, le vélo constitue également un outil de lutte et de politique expérimentale pour Isabelle Frémeaux et John Jordan, du Laboratory of Insurrectionary Imagination : en 2009, la COP15, grande conférence des Nations Unies sur les changements climatiques, eu lieu à Copenhague. Contestée par les militant·es écologistes, cette conférence a engendré de nombreuses protestations. Le Laboratory of Insurrectionary Imagination imagine alors un *bike bloc*, un blocus de manifestant·es à vélo. Partant du constat que Copenhague était envahie d'épaves de vélos et puisqu'un des principes premiers de la permaculture est d'utiliser les ressources locales, l'idée leur est venue d'utiliser tous ces vélos abandonnés pour en faire un outil de la protestation et faire du *bike bloc* une expérience politique. Le projet s'intitulait :

« Met du fun entre tes jambes, devient le *Bike Bloc*¹⁴⁹³ ».

Des structures hybrides, réalisées à partir de bicyclettes, venaient faire partie de la marche et des barricades. Il s'agissait de construire des outils de résistances pratiques et la question maitresse était :

« comment utiliser des bicyclettes dans des actes de désobéissance civile¹⁴⁹⁴ » ?

Le site du Laboratory of Insurrectionary Imagination renvoie vers des images d'archive de la manifestation¹⁴⁹⁵ (vélos utilisés en protections, en barricade contre la police, constructions d'engins utilisés lors de la manifestation). Une vidéo en particulier¹⁴⁹⁶ montre les préparatifs, la coopération entre *bike hackers*, artistes et militant·es écologistes. Le texte inscrit ces nouveaux combats et ces nouveaux outils d'insurrections dans la lignée de tous les droits qui ont été concédés et obtenus à la suite des combats de désobéissance civile, comme le droit à la contraception, les droits LGBT et les luttes queers, le droit de réunion, ou encore l'interdiction de l'esclavage.

Le vélo en tant que technique de lutte est également utilisé à Madrid par le groupe Ciclobollos (jeu de mots entre « cycle » et « gouine »). En 2017, l'Asamblea Transmaricabollo de Sol et le groupe Ciclobollos se réunissent autour d'un Comando Transmaribolloqueer (« commando transpédégouinequeer »). Des *bike bloc*, intitulés *bicicrítico*, sont régulièrement organisés. Ces parcours à vélo à travers Madrid défendent la visibilité queer dans une optique anticapitaliste et écologique. Les affiches de ces événements développent un imaginaire autour du vélo et des

¹⁴⁹³ Put the fun between your legs, become the Bike Bloc. John Jordan in Lieven de Caeter, *Art and Activism in The Age of Globalization*, Reflect #8, op. cit., p. 302.

¹⁴⁹⁴ How do you use bicycles in acts of civil disobedience? Ibid., p. 302.

¹⁴⁹⁵ John Jordan & Isabelle Frémeaux, « Put the fun between your legs » [page internet, 2009, consultée le 22/02/2017], *The laboratory of insurrectionary imagination* [site internet, 2004], URL : <http://www.labofii.net/experiments/funbetweenyourlegs/>.

¹⁴⁹⁶ Siobhan Mc Keown, PUT THE FUN BETWEEN YOUR LEGS: Become the Bike Bloc [vidéo en ligne], Youtube, 1:37, 2/11/2009 [consultée le 04/08/2017]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=xZtUTk6Iz2E>.

corps queers¹⁴⁹⁷, qui reprennent des iconographies aussi diverses que l'anatomie, le kitsch, les avatars, ou des images d'archive et photomontages.

Vélo, AMAP ou écosexualité, les convergences entre queer et écologie sont nombreuses et ce sont autant de pratiques qui influencent nos vies quotidiennement. Il ne s'agit pourtant pas d'un retour à la nature. Ces changements se font en parallèle des changements induits par la révolution numérique et qui affectent également nos quotidiens. Du *body hacking* au cyborg, du cybermilitantisme à Facebook, les avatars du numérique s'inscrivent au plus près de nos quotidiens, au plus près des identités queers.

4/ Parole de cyborg • Le jeu avec les limites du réel et les limites du corps pour s'inventer et se représenter

Nous amorçons ici la dernière sous partie. Celle-ci propose premièrement une ouverture de la réflexion sur la philosophie cyborg et, de ce fait, flirt avec l'imaginaire de la science-fiction sans jamais délaissier les pratiques queers et leurs caractéristiques militantes. Cette partie entend également faire le lien avec le début de cette réflexion¹⁴⁹⁸ afin de connecter entre elles l'ensemble des pratiques queers. Enfin, suivant la lecture horizontale, cette partie termine la série des sous-parties « 4/ » qui traitent la question des archives et de la mémoire queer. Le lien pourra paraître moins évident, nous le précisons donc ici.

Nous avons vu que les images issues de performances sont des traces de celle-ci et en constituent les archives. Dans un souci de faire mémoire, les militant·es queers ont commencé à penser l'archive simultanément à la réalisation de l'action. Nous avons ainsi développé l'idée d'archive performative, pour montrer comment la mémoire queer utilise le statut de vérité de l'image photographique dans des fictions de l'archive afin de jouer avec le réel, toujours dans le but de questionner les rapports de pouvoir à l'œuvre dans les archives et les représentations. Nous avons également développé les notions de continuum photographique et de photographie performative, afin de montrer comment les artistes, par la représentation, simultanément créent et représentent leur identité et comment ces images forment une mémoire. Le corps lui-même, artialisé, devient un lieu de mémoire.

Toutes ces notions peuvent être appliquées aux existences cyborgs, dont les corps hybridés, augmentés et représentés forment une mémoire. Les corps cyborgs questionnent le réel et montrent qu'il est un dispositif traversé par des oppressions. Les énonciations de soi numériques recourent le questionnement du réel et de ses normes, tout en permettant une certaine invention et représentation de soi.

¹⁴⁹⁷ L'ensemble de ces affiches est visible en ligne : Ciclobollos, « *Carteles de quedadas del Comando Transmaribolloqueer bicirítico* » [album photographique en ligne, 25/07/2017, consulté le 26/07/2017], *Ciclobollos* [page publique, 2007], Facebook, URL : https://www.Facebook.com/pg/Ciclobollos-101042330585449/photos/?tab=album&album_id=101104727245876.

¹⁴⁹⁸ Partie I/1/a) b) et c).

a) Transhackféminisme • Conjuguer l'éthique hacker aux militantismes transféministe et queer

La binarité, c'est pour les ordinateurs • Hacktivistes et hackers du genre : des affinités philosophiques et militantes

Aujourd'hui, internet est entré dans les pratiques quotidiennes. Que son usage soit journalier ou non, il fait en tout cas partie de notre paysage quotidien : adresse mail ou site internet figurant sur les cartes de visite et les CV, profils Facebook, téléphones connectés, fibre à domicile. Au-delà d'internet, la révolution du numérique concerne la télévision, les ordinateurs, les jeux vidéos, les jouets pour enfants, l'utilisation de logiciels dans la modification des images, la disparition progressive de la photographie argentique ou de la machine à écrire, la connexion des individus, le partage des savoirs et plus encore. La révolution numérique entraîne de nouvelles pratiques quotidiennes autant que de nouvelles cultures. Le numérique est partout, il est un cauchemar annoncé par Georges Orwell autant qu'un formidable outil de résistance, de partage, de création et de connaissances. Si cette révolution du numérique concerne des pays dominés par le capitalisme et si cette révolution est avant tout contrôlée par ce système économique, il est tout de même possible d'en avoir un usage détourné, résistant, et c'est là que les pratiques queers s'entrecroisent à la révolution numérique. On retrouve un usage détourné d'internet dans des pratiques quotidiennes en résistance aux systèmes oppressifs que peuvent être, entre autres, le numérique et les genres.

Rétrospectivement, Walter Benjamin semble avoir préfiguré cette culture numérique : plus qu'une crise de la notion d'originale, le numérique semble amener une crise de la notion d'originalité en particulier pour le droit de la propriété intellectuelle, ainsi qu'une véritable « culture de la copie¹⁴⁹⁹ » ou « cultural jamming¹⁵⁰⁰ ». La capacité de reproduction, exacerbée et facilitée par le numérique, amène à des pratiques de citation, copie, collage, fragmentation et recomposition d'œuvres et d'images préexistantes. Les genres en tant que copies sans originaux entretiennent des dynamiques avec la reproductibilité technique de l'œuvre d'art. La culture de la copie répond quant à elle à un jeu fluide et anarchique avec les codes visuels. Ce jeu, que propose déjà l'architecture postmoderne et à sa suite la postmodernité, correspond bien à l'éclatement des identités :

« L'image que nous propose le "stade vidéo" est une copie sans original, elle ne se réfère plus à un réel qui la précéderait et serait indépendant d'elle, elle pénètre, volatilise, et par là (re)constitue ce réel – qui devient de ce fait virtuel : un simulacre de réalité. C'est dans ce contexte "postmoderne" que s'inscrit le cyborg, qui ne peut guère se reconnaître que dans l'image que lui renvoie la machine.¹⁵⁰¹ »

Le numérique, internet, permettent donc les reproductions et les copies d'œuvres et de documents. La photographie numérique copie le monde environnant, internet permet de copier les

¹⁴⁹⁹ Olivier Blondeau, *Devenir média, l'activisme sur internet entre défection et expérimentation*, *op. cit.*, p. 158.

¹⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 158.

¹⁵⁰¹ Sophie Mendelsohn, « Cyborg : l'aventure d'une utopie », *Essaim*, n° 8, 2001, p. 111.

savoirs. Tout comme à leur époque les gravures permettaient de donner à connaître des œuvres ou des textes, la technologie numérique couplée au réseau internet encourage la diffusion et le partage. Ces multiples copies entraînent des réinterprétations, entre plagiat et création, tout comme les genres peuvent se faire citation impropre de la norme. Ces citations impropres sont l'œuvre des marges. Internet ne copie évidemment pas que des images ou des textes. Pris dans le maillage des *mass media*, internet reproduit également les codes et oppressions de la société hétéronormative capitaliste. Internet possède donc également ses marges. Là encore, la résistance s'organise dans le pouvoir. Les marges d'internet seront alors notamment peuplées de hackers. Marginalité et citations impropres de la norme sont liées, comme l'illustre l'exemple du Critical Art Ensemble :

« Dans le champ de l'activisme du copyright, le Critical Art Ensemble ne se contente pas d'en appeler à un changement radical dans la manière de produire des films, mais aborde, de manière assez conséquente, les questions de propriété intellectuelle, en référence une fois encore aux travaux de Duchamp et aux courants artistiques qui s'en sont réclamés. Pour le CAE, le ready-made, le collage, l'écriture automatique, l'intertexte, les combinaisons, le détournement ou l'appropriation sont autant de manifestations qui préfigurent "l'art recombinaire de la vie et de la subversion".¹⁵⁰² »

C'est-à-dire que le CAE, en utilisant les médias tactiques et leur force d'opposition, appelle à un changement du droit de la propriété intellectuelle, celui-ci étant incompatible avec les cultures de copies, de partage et de réappropriations propres à internet. Par ce biais, le CAE défend la culture du libre, en opposition à une propriété intellectuelle aux droits autoritaires liés à une exploitation capitaliste de la culture. On retient également cette citation du groupe Negativland, notamment connu pour ses réappropriations et parodies musicales :

« nos appropriations sont multiples, transformatives, et fragmentaires de nature¹⁵⁰³ ».

Pour les hackers, le numérique est un code à ouvrir et libérer, à l'instar des normes de genre. Leur état d'esprit défend notamment la liberté de circulation des informations, des œuvres, la liberté de copier ou télécharger ce qui se trouve sur internet. Il s'agit de « copier, coller, voler, du plagiat à la licence Creative Commons »¹⁵⁰⁴. Ce qui n'est donc pas sans interroger le fonctionnement du marché et les règles de la propriété intellectuelle. Cela débouche aussi sur le mouvement défenseur du logiciel libre et de la culture du libre¹⁵⁰⁵. Le hacker est un activiste, contre le système capitaliste étendu à internet, contre la surveillance par et sur le réseau :

¹⁵⁰² Critical Art Ensemble, *La résistance électronique et autres idées impopulaires*, Paris, L'Éclat, 1997 [1994]. Cité in Olivier Blondeau, *Devenir média, l'activisme sur internet entre défection et expérimentation*, *op. cit.*, p. 162.

¹⁵⁰³ Negativland, in Annick Bureau et Nathalie Magnan, *Art, réseaux, média*, *op. cit.*, p. 362.

¹⁵⁰⁴ Olivier Blondeau, *Devenir média, l'activisme sur internet entre défection et expérimentation*, *op. cit.*, p. 157.

¹⁵⁰⁵ En quelques mots, la culture du libre défend le droit à la modification et au partage des œuvres, en opposition à l'exploitation unique de l'œuvre par une seule personne. La culture du libre a donné lieu aux logiciels libres, dont le code informatique reste ouvert pour que chacun-e puisse y apporter ses modifications, ou encore aux licences libres et Creative Commons, qui encouragent le partage et la reproduction d'ouvrages et de savoirs. Nous pouvons ici citer l'article Wikipédia sur la culture du libre, puisqu'il s'agit d'une encyclopédie libre utilisant le logiciel Wiki et que son contenu est sous licence Creative Commons. En l'occurrence, Wikipédia est le reflet le plus connu de la culture du libre, encourageant le partage des savoirs et leur

« Inventer revient dès lors à puiser dans le fatras des formes existantes la matière d'œuvres inédites, à s'approprier ce monde d'image pour mieux le transformer. Du reste, l'appropriation n'est pas seulement un geste artistique, elle est fondamentalement politique [...] alors que le détournement et l'échantillonnage sont les miroirs que les arts tendent à la société de l'image, l'empire de la propriété intellectuelle les confine à l'illégalité. Conçus à l'origine pour protéger la création, copyright et droit d'auteur sont ainsi devenus des freins à la libre circulation des formes et l'expérimentation artistique¹⁵⁰⁶. »

L'activisme du hacker est un « hacktivism¹⁵⁰⁷ ». Entre citations impropres et code normatif à ouvrir et partager, l'activisme et le militantisme queer partagent une stratégie commune de résistance depuis les marges et à l'intérieur du pouvoir. Les affinités entre ces deux mondes sont nombreuses et englobent un ensemble de pratiques traversant nos quotidiens. Une partie du cyberféminisme se rattache à l'hacktivism, toujours dans l'idée d'une réappropriation des outils de communication et d'une appropriation d'internet et des nouvelles technologies par les femmes, au quotidien :

« Le monde digital n'est déjà plus/n'était pas une alternative, c'est la réalité quotidienne. Nous sommes tous à l'intérieur de lui – et la discrimination aussi. La seule différence c'est que pour la première fois dans l'histoire les femmes tentent d'être en lui – créant, polémiquant, actant et présentant de nouveaux modèles de communication et intervention – dans une société qui se présente comme société de la communication et de l'information dans un monde globalisé¹⁵⁰⁸. »

Le cyberactivisme féministe regroupe des sites de partage de connaissance sur les droits des femmes, l'avortement, de solidarité, des sites d'artistes net art, des jeux vidéos protestant contre le

modification par tous-tes : Collectif, « Culture libre » [article en ligne], *Wikipédia* [éditeur, en ligne], contenu soumis à la licence CC-BY-SA 3.0, 12 janvier 2005 [dernière modification le 28 juin 2017, consultée le 27 juillet 2017], URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Culture_libre.

¹⁵⁰⁶ Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme*, *op. cit.* p. 182.

¹⁵⁰⁷ « Le terme hacktivism apparut dans le domaine public au même moment que la Désobéissance Civile Electronique [DCE], fin octobre 1998, à la une du journal *The New York Times*. Le mot vient de l'univers du hacking, défini sur la page internet Isla Tortuga comme "l'ensemble de techniques pour entrer dans un système électronique du gouvernement, dans des ordinateurs éloignés, toujours lorsqu'il s'agit de fins éducatives ou divertissantes, jamais pour s'approprier des connaissances qui ne sont pas les nôtres ou avec un but lucratif [dans ces cas, il ne s'agirait pas de hacking, mais de cracking]". Guide basique du hacktivism. [voir *Les Guerriers du Net* de Laura G. De Rivera] Dans le cas de l'hacktivism, – poursuit De Rivera – le propos de la protestation sociale, politique et culturelle complète la liste, gardant, au possible, une forme légale ». *El término hacktivismo saltó al dominio público junto al de Desobediencia Civil Electrónica [DCE], a finales de octubre de 1998, en una portada de periódico The New York Times. La palabra viene del hacking, definido en la página de internet Isla Tortuga como "el conjunto de técnicas para entrar en sistemas electrónicos del gobierno, en computadoras ajenas, siempre y cuando sea con fines educativos o de diversión, nunca para adueñarse de conocimientos que no son nuestros o con ánimo de lucro [en estos casos, no se trataría de hacking, sino de cracking]". Guía básica del hacktivismo. [Ver Los guerreros de la red de Laura G. De Rivera] En el caso del hacktivismo, - continúa De Rivera- el propósito de la protesta social, política y cultural completa la lista, guardando, en lo posible, las formas de lo legal.* Montserrat Boix, in Remedios Zafra (dir), *XOy1 #ensayos sobre género y ciberespacio*, *op. cit.*, p. 155.

¹⁵⁰⁸ *El mundo digital ya no es/era una alternativa, es la realidad diaria. Todos estamos en el –y la discriminación también. La única diferencia es que por primera vez en la historia las mujeres intentan estar en el –crean, polemizan, actúan y presentan nuevos modelos de comunicación e intervención- en una sociedad que se da como sociedad de la comunicación y la información en un mundo globalizado.* Ana Martínez-Collado, « Reflexiones críticas sobre el feminismo en el escenario electrónico », *op. cit.*, p. 49.

sexisme, entre autres formes d'hacktivisme¹⁵⁰⁹. L'exemple le plus retenu est donc VNS Matrix, pour qui, rappelons-le, il s'agissait de :

« cracker/hacker le patriarcat. VNS Matrix naît, raconte Francesca de Rimini, avec l'idée de cracker l'industrie du porno. En argot informatique, cracker signifie rompre la sécurité d'un système et le pénétrer pour tenter de le détruire de l'intérieur¹⁵¹⁰ ».

À côté de ces actions de luttes sur la toile, il est possible d'analyser la construction du genre avec le regard du hacker, c'est-à-dire penser les normes de genre comme un ensemble de codes qu'il est possible de hacker, recomposer et subvertir. La question, posée par les transféministes espagnoles, est alors :

« comment parler de technologie dès lors que nous savions que la construction sociale du genre, du sexe et des pratiques passe par une programmation de code fermé¹⁵¹¹ ? »

Nous en sommes là : les valeurs qui animent les militant·es queers et certaines pratiques queers sont communes au logiciel libre et aux hackers. L'art contemporain dans la plus grande pluralité de ses pratiques a su inclure et se réappropriier les technologies du numérique et de l'informatique. Les pratiques artistiques incluent les pratiques de hacking, la défense du logiciel libre, du copyleft, des licences Creative Commons. Les cyberféministes en tête ont annoncé le net art et le militantisme queer 2.0, un militantisme queer qui n'existerait pas aujourd'hui sans internet. Toutes ces pratiques ont en commun de s'opposer à la privatisation du net, privatisation restrictive et normalisante (Google rime aujourd'hui avec Big Brother) qui sert les intérêts économiques du capitalisme. Le corps, dans cette optique, est un software libre. Diego se présente comme hacker du genre, Genderhacker. Preciado parle d'une « possible révolution *gender copyleft* »¹⁵¹². En conséquence de cet ensemble de pensées, nous proposons ici une sorte de tableau des correspondances entre la théorie queer, le code éthique des hackers¹⁵¹³ et le logiciel libre selon Debian¹⁵¹⁴ :

¹⁵⁰⁹ Cf. Montserrat Boix, in Remedios Zafra (dir), *XOy1 #ensayos sobre género y ciberespacio*, op. cit., p. 144. L'arrivée de ce cyberactivisme dans les années 1990 puis sa généralisation y sont décrites. Voir également II/3/c).

¹⁵¹⁰ *Crackear/hackear el patriarcado. VNS Matrix: nace, cuenta Francesca da Rimini, con la idea de crackear la industria del porno. En el argot informático, crackear significa romper la seguridad de un sistema y penetrar en él para intentar destruirlo desde el interior. Ibid.*, p. 143.

¹⁵¹¹ *Cómo hablar de tecnología cuando sabemos ya que la construcción social del género, del sexo y de las prácticas pasan por una programación de código cerrado.* Lucía Egaña Rojas, in Miriam Solá et Elena Urko, *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos*, op. cit. p. 315.

¹⁵¹² Paul B. Preciado, *Testo junkie*, op. cit., p. 354.

¹⁵¹³ Edition originale: Steven Levy, *The Hacker Ethic and the Spirit of the Information Age*, New York, Garden City, 1984. Les six principes sont pris dans : Annick Bureau et Nathalie Magnan, *Art, réseaux, média*, op. cit., p. 90. Dans cet ouvrage figurent également les sujets suivants, autre preuve de ce recoupement des combats entre queer et numérique : Act Up, les médias tactiques, le manifeste cyberféministe, ou encore le manifeste cyborg de Haraway.

¹⁵¹⁴ Debian Free Software Guidelines, in *ibid.*, p. 367. Également en ligne : Debian, « Le contrat social Debian » [Page internet. Version 1.1 ratifiée le 26 avril 2004. Remplace la version 1.0 ratifiée le 5 juillet 1997. Consulté le 22/02/2017], *Debian the universal operating system* [site internet, 1997], URL : https://www.debian.org/social_contract#guidelines.

Logiciel libre selon Debian	Éthique Hacker	Théorie queer
Le logiciel libre peut être copié librement.	L'accès aux ordinateurs et à tout ce qui peut apprendre quelque chose à quelqu'un sur la façon dont marche le monde doit être total et illimité.	Libre circulation de l'information, en réseau (2.0).
Sont libres d'accès non seulement le code binaire exécutable mais aussi le code source du programme.	Toute information devrait être libre.	Attitude copyleft et livres publiés sous licence Creative Commons.
N'importe qui peut modifier et utiliser le code source pour d'autres programmes.	Douter de l'autorité – promouvoir la décentralisation.	Remise en cause des normes et de tout système de normalisation et d'oppression.
Il n'existe aucune restriction à l'utilisation du logiciel libre. Même en cas d'utilisation à des fins commerciales, aucune redevance ne doit être payée. Il n'y a aucune restriction à la diffusion du logiciel libre.	Un hacker devrait être jugé sur sa façon de hacker, en dehors de tout autre critère.	Désobéissance civile. Occupation de l'espace public. Remise en cause des lois. Anticapitalisme.
Le logiciel est une œuvre de l'esprit.	On peut créer de l'art et de la beauté sur un ordinateur.	Artivisme queer sur le web.
N'importe qui peut améliorer et adapter les logiciels.	Les ordinateurs peuvent changer la vie des gens en mieux.	Existences cyborgs.

Alors certes, logiciel libre ne signifie pas liberté totale. Il ne faut pas le confondre avec la licence Creative Commons ou le copyleft et les hackers sont encore ailleurs. Il reste que les valeurs queers se retrouvent dans les fondements du logiciel libre selon Debian et dans l'éthique des hackers. Il n'est pas question ici d'étudier les applications et développements du logiciel libre, mais bien de réfléchir sur sa philosophie et sur la philosophie de personnes qui gravitent autour. Il s'agit au travers de quelques exemples de tisser des liens entre ces pratiques. Ces correspondances ne sont donc pas à prendre comme des résonances parfaites, mais comme une philosophie commune à des pratiques très différentes. En somme, les trois partagent l'idée que libre diffusion et libre accès à l'information en permettent son amélioration et son application à des fins d'opposition aux systèmes dominants. Cette diffusion démocratique des connaissances remet en cause les autorités et normes en place, ce qui n'est pas sans une dimension politique. Il s'agit d'une production alternative des connaissances et de leurs exploitations. Plus simplement, les genres et les logiciels doivent pouvoir être accessibles, chacun-e doit avoir conscience de sa capacité à agir sur leurs normes, à se réapproprier les genres ou les logiciels pour composer avec

eux de façon plus personnelle. Ce sont les mêmes valeurs de partage, de circulation et de résistance qui animent les défenseurs du logiciel libre et les militant·es queers.

Si on relève des correspondances, on constate aussi des divergences. La pratique de Diego Genderhacker possède par exemple une forte composante de fluidité et de transitionnel. Il se présente comme un hacker du genre et envisage les normes de genre à l'instar d'un code informatique qu'il faut percer et se réapproprier. Diego Genderhacker, c'est :

« Un état d'éternelle transition et de négation de l'extrême binarisme par lequel le corps indécis doit transiter de l'une à l'autre des deux identités permises et jamais rester entre les deux¹⁵¹⁵ ».

En tant que hacker transféministe, il vient transformer et ouvrir les règles des genres. Ce refus des normes de genre pour rester dans la fluidité des possibles vient également en effacer les frontières. La délimitation homme/femme perd sa logique et sa réalité. L'idée de flux est très importante au sein de la théorie queer, ce que Diego Genderhacker met particulièrement en avant y compris dans ses pratiques numériques. C'est en revanche une notion absente des logiciels, qui continuent de se définir par des contraires : libre/propriétaire, copyleft/copyright étant les plus fortes de ces oppositions. Internet a pourtant amené cette idée de flux sur le devant de l'écran. Les possibilités ouvertes par le logiciel libre, théoriquement en constante transformation, contiennent cette idée de logiciel *in progress*. À l'inverse, les logiciels libres ouvrent des possibles que les activistes queers n'exploitent quasi jamais pour la simple raison que la plupart n'ont aucune compétence particulière en informatique. C'est à peine si les collectifs peuvent mettre à jour leur site internet, quand ils en ont un. C'est une lacune problématique, car le militantisme queer est aujourd'hui actif et largement diffusé sur internet. Autrement dit, les activistes queers (comme la plupart des personnes) militent avec des outils qu'ils savent à peine utiliser (ce qui est commun à d'autres militantismes). Nous sommes bien loin des sites cyberféministes (äda 'web ou VNS Matrix en tête) qui avaient ouvert la voie à ce militantisme 2.0. C'est ici que des rencontres entre hackers et militant·es queers pourraient être utiles. Évidemment, des exceptions confirment la règle. Par exemple, nous avons parlé des rencontres transhackféministes de Ca la Fou¹⁵¹⁶. Le transhackféminisme développe ainsi les notions de gender hacking ou gender copyleft (par opposition au copyright), semblant s'inscrire dans la continuité du programme de VNS Matrix. Le transhackféminisme se définit alors ainsi :

« le transhackféminisme. C'est-à-dire un transféminisme qui opère en hackant tout ce qui l'entoure¹⁵¹⁷ ».

¹⁵¹⁵ *Gender Hacker soy propiamente yo. No somos un colectivo, sino que dentro del activismo transfeminista y de las manifestaciones artísticas de ese ámbito, establecemos colaboraciones con algunos colectivos, entre sí y, a la vez, yo con estos colectivos [...] Un estado de eterna transición y negación del binarismo extremo por el que el cuerpo indeciso debe transitar de una de las dos identidades permitidas a la otra y nunca quedarse en medio.* Adrian Pino et Diego Genderhacker, « *Sobre estados de eterna transición* » [article en ligne, 2012, consulté le 15/02/2017], *Hangar* [site internet, 1998], URL : <http://hangar.org/es/blocs/bloc-hangar/sobre-dubtes-existencials/>.

¹⁵¹⁶ Voir II/1/c) et II/3/c).

¹⁵¹⁷ *El transhackféminisme. Es decir un transfeminismo que opera hackeando todo a su alrededor.* Klau Kinki, in Miriam Solá et Elena Urko, *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos*, op. cit. p. 306.

Cette définition semble également s'inscrire dans la continuité de Donna Haraway et cette dernière écrivait :

« contre la communication parfaite, contre le code unique qui traduit parfaitement chaque sens, dogme du phallocratisme¹⁵¹⁸ ».

Pour finir, nous traduisons ici une partie de l'entretien réalisé avec Diego Genderhacker. Ce long passage développe un propos complexe, qui met clairement en évidence les points de convergence des activistes queer et hacker :

« tout le thème du code ouvert fait partie d'un projet. J'ai lu Haraway et ça m'a donné beaucoup de matière à cogiter. C'est-à-dire que oui, nous ne sommes ni machine ni organisme et en même temps les deux. Oui, les machines ont influencé notre façon de comprendre le monde. Pour moi ce fut très utile, j'ai commencé par ces lectures, ensuite j'ai rencontré tout cet univers lié au post-porn, dans lequel il y avait la thématique du technologique. Dans *Generatech* il y avait Lucía Egaña Rojas, Klau Kinki, on a fait quelques *jams* de hackers. C'étaient des rencontres au sein desquelles, dans le transfémisme, tout cela a commencé à se mélanger. Des liens s'établissaient entre le féminisme et la cybernétique. Toujours avec cette idée que, si ce qui existe ne te plaît pas, fais-le toi-même. Je crois que ce fut très important. Je crois que la métaphore du cyborg est très utile pour expliquer à d'autres. Car si tu comprends le genre comme un ensemble de codes sociaux, la métaphore est celle du cyborg et du logiciel/software auquel on peut ajouter le hardware comme module avec la notion de fonctionnel/non fonctionnel. Tout ça est une métaphore magnifique. C'est utile et c'est une métaphore excellente qui pour moi a été très facile à comprendre. Bien sûr si tu veux aussi connecter un peu cette idée de performance, c'est un outil très intéressant pour démontrer et connecter à d'autres ces informations, puisqu'en réalité il y a ce que tu veux raconter et le cyborg donne ensuite une métaphore intéressante en plus d'être une image puissante. Avec *Generatech*, ce sont ces deux dimensions qui se sont fondues. Comme pour le projet qui s'appelait *Uki* qu'on a réalisé en 2009. La réalisatrice avait fait le premier film cyberpunk post-porn qui s'appelait *L.K.U* et du coup on a fait *Uki*, comme la seconde partie et une proposition différente. On a fait une sorte de cinéma en direct avec une espèce de performance qu'on a enregistré, ensuite on a terminé avec des jeux vidéos et *Uki* a même été exposé au Reina Sofía. Pour moi c'est une des choses les plus chouettes qui se soient faites, en plus collective, sur ce lien entre le cyborg et la thématique trans*/queer. *Generatech* de Klau Kinki, le travail de Quimera Rosa et de Post-Op... Tous sont liés à la technologie et moi je me suis senti plus à l'aise avec la partie internet, avec l'archive. Je voulais faire un fonds d'archives et il m'a semblé qu'internet pouvait être la plateforme la plus intéressante pour cela. Parce que les archives présentent toujours un petit problème d'accessibilité et de transparence. Je voulais subvertir un peu tout ça, je voulais que toutes mes recherches portent sur du matériel qui soit public, libre. Je crois que l'histoire que nous vivons, l'histoire qu'ont vécue les générations antérieures, sur la dissidence sexuelle, la

¹⁵¹⁸ Ariel Kyrrou, « Nous sommes tous des cyborgs », *op. cit.*, p. 185.

dissidence de genre, n'était pas gardée, ou que peu de gens le faisaient. Sachant comment fonctionnent les archives et l'institution, on courrait le risque de tout perdre¹⁵¹⁹ ».

Ce qui apparaît au travers de cet extrait d'entretien, ce sont donc les liens entre praxis queer, technologies, hackers et logiciels libres. Ces liens incluent l'utilisation des technologies dans un but d'archivage et de mise en mémoire¹⁵²⁰. Travailler avec du matériel libre de droits est important pour Genderhacker. Il s'inscrit dans l'état d'esprit du logiciel copyleft, ce qui permet de filer la métaphore transhackféministe pour en comprendre toutes les implications, avant d'en arriver à la figure du cyborg au quotidien.

Liberté je cris ton code • Pratiques gendercopyleft : la métaphore du genre comme logiciel libre

Le libre, cela signifie libre de certains des droits d'exploitations de la propriété intellectuelle. C'est la liberté de reproduire, de diffuser, de se réapproprier et de partager. Ce n'est pas le sacre du copier-coller, c'est celui de la libre circulation des œuvres de l'esprit, sans les restrictions du marché. C'est le logiciel libre, la création libre, le discours libre. Ce n'est pas (ou pas forcément) l'anonymat ou la gratuité. Il reste que lorsque l'on parle de copyleft, on parle du droit à la copie. Du droit à l'étude, à la modification, à la diffusion d'une œuvre. Les licences publiques GNU ou certaines Creative Commons participent au copyleft et proposent des alternatives au régime de la propriété intellectuelle. Le copyleft est ainsi avant tout une attitude conçue en opposition au copyright. Le copyleft ouvre sur des enjeux politiques. Au-delà du hacking, le militantisme queer possède également des affinités avec cette attitude copyleft.

L'attitude copyleft, c'est une mise à distance avec les marchés du capitalisme, en premier lieu le marché de la propriété intellectuelle, comme tout marché empêchant la circulation d'informations ou de productions dans un but lucratif :

« Les raisons idéologiques de cette mise à distance reposent sur une volonté d'introduire les notions d'échange et de gratuité dans l'art et de mettre à l'œuvre dans la pratique artistique la libre diffusion et la libre reproduction¹⁵²¹. »

Pour Preciado, qui prit son propre corps comme cobaye-de-bataille, « hacker » son corps revenait à explorer les effets de la testostérone sur les différents domaines de sa vie (sexuel, corporel, sentiments et sensations...). Il écrit ainsi :

« ils [ceux qui prennent illégalement des hormones] ne s'identifient pas comme "dysphoriques de genre", et se proclament "pirates du genre", *gender hackers*. J'appartiens à ce groupe d'utilisateurs de la testostérone. Nous sommes des utilisateurs *copyleft* : nous considérons les

¹⁵¹⁹ Entretien réalisé avec Diego Genderhacker, Barcelone, 13 janvier 2016. Volume II, annexe V.

¹⁵²⁰ Cf. I/4/b) et l'*Archivo-T* de Diego Genderhacker.

¹⁵²¹ Agnès Lontrade, « Copyleft attitude par Antonio Gallego et Roberto Martinez », *Mouvements*, 2001, p. 21.

hormones sexuelles comme des biocodes libres et ouverts, dont l'usage ne doit être ni réglementé par l'État, ni confisqué par les compagnies pharmaceutiques¹⁵²² ».

Il s'agit donc de voir le corps et ses modifications comme un terrain d'encodage, de répétitions de codes qui peuvent échapper d'un côté à la norme, de l'autre au capitalisme, notamment lorsque le capitalisme prend la forme de biopouvoir ou, pour continuer avec Paul B. Preciado, de pharmacopornopouvoir. Le *gendercopyleft* amène à la fluidité queer, issue de la déconstruction des normes de genre, une fluidité devenue outil de pensée. Le corps logiciel libre, c'est le début d'une hybridation cyborg, c'est :

« l'idée qu'une cellule est tout entière son propre programme, qui se construit donc au fur et à mesure que la machine fonctionne, à la façon d'un ordinateur qui se construirait lui-même¹⁵²³ ».

L'analogie avec les principes du logiciel libre apparaît donc comme assez évidente : défendre la prise d'hormones libre en tant que composante biologique hétéronormalement associée au genre pour en subvertir le système, cela revient à revendiquer le libre accès au code source, le libre accès à un biocode, pour que chacun·e puisse le modifier à son gré. Le raisonnement est valable pour toute réappropriation des technologies du genre, hormonales ou non. Tout comme les libristes défendent l'utilisation du logiciel libre, il ne devrait pas selon Preciado y avoir de contrôle des biocodes. Derrière cette conception du corps logiciel libre, Paul B. Preciado se place dans l'illégalité (puisque'il est interdit de s'administrer des hormones sans un protocole médical très strict) pour défendre le droit de chacun·e à disposer librement de son corps. Ce sont là les débats sur les transidentités, l'avortement, la contraception, le BDSM et bien d'autres choses. Paul B. Preciado parle de sa prise de testostérone comme d'une intoxication volontaire, qui l'amène à une critique du pouvoir que le capitalisme et la pharmaceutique exercent avec violence sur les corps et les genres. C'est un peu comme le mouvement hacker ou le Parti Pirate qui se forment en réaction à la privatisation des logiciels. Sa critique se développe autour de cette idée de hacker du genre et Preciado pousse l'analogisme en parlant donc d'usagers *copyleft*.

En passant par le logiciel libre et ses valeurs associées, Paul B. Preciado développe une façon cyborg de penser le corps. Si Preciado passe par les hormones pour hacker son genre, ORLAN passe quant à elle par des modifications anatomiques qui l'approchent également d'un devenir cyborg. ORLAN, qui s'implante notamment des prothèses sous les arcades, est aussi celle qui cultive des cellules de son corps pour les exposer : elle conçoit son corps comme un logiciel libre, ce qu'elle explique dans des conférences intitulées « Ceci est mon corps, ceci est mon logiciel¹⁵²⁴ ».

¹⁵²² Paul B. Preciado, *Testo junkie*, *op. cit.*, pp. 53-54.

¹⁵²³ Sophie Mendelsohn, « Cyborg : l'aventure d'une utopie », *op. cit.*, p. 105.

¹⁵²⁴ Conférence filmée et en ligne : ORLAN, *Ceci est mon corps, ceci est mon logiciel*, université Paul Valéry, Montpellier, 2 avril 2013. In « Ceci est mon corps, ceci est mon logiciel – conférence d'ORLAN » [vidéo en ligne, 05/05/2013, consultée le 22/02/2017], *Web TV université Paul Valéry* [site internet, 2013], URL : <http://videotheque.univ-montp3.fr/video/Ceci-est-mon-corps%252C-ceci-est-mon-logiciel--conference-ORLAN-%252801-02%2529/bd7b32910f24c6b2a44f8ea1ae91a325>. Ce titre est également celui d'un ouvrage : ORLAN, *Ceci est mon corps... ceci est mon logiciel*, Marseille, Al Dante Eds, 2011.

Ici, c'est plus directement la bioéthique qui est questionnée par l'approche du corps comme logiciel libre. Cette conférence fait également un écho parfait au slogan transféministe « Des corps libres et des technologies libres¹⁵²⁵ ». Le copyleft est une attitude, applicable à d'autres créations que les logiciels¹⁵²⁶. Cette attitude est alors aussi celle simple et partagée par le militantisme queer d'opposition à la norme : logiciel libre et copyleft remettent en cause le monopole du code de la propriété intellectuelle, le militantisme queer remet en cause le monopole hétérocisnormatif. Lorsqu'on regarde *Une contre-histoire des internets*¹⁵²⁷, il est flagrant que l'arrivée des notions de logiciel libre et copyleft a modifié les pratiques de chacun.e. Le rapport aux lois, la soudaine illégalité de certaines pratiques comme le téléchargement, a transformé la vie des personnes. Non pas tant par interdit du téléchargement, mais par leur prise d'engagement en matière de hacking et de logiciel libre. Mais lorsqu'il s'agit d'amendes lourdes ou de peines de prison, c'est la violence du système dans sa gestion des pratiques et de l'accès à l'information qui est mis en exergue. Il est ainsi apparu que certaines valeurs ne coulaient pas de source et devaient être défendues. C'est en ce sens que l'on peut parler d'attitudes de vie copyleft et, tout comme l'art peut participer d'une esthétique de l'existence, d'esthétique copyleft de l'existence. ORLAN, Quimera Rosa, Paul B. Preciado, Genderhacker, modifient leurs corps et leurs genres vers une subversion des valeurs, portant et vivant leurs corps au quotidien. Ces modifications s'accompagnent de valeurs de partage, de diffusion et de réappropriations qui sont aussi des pratiques anticapitalistes. Ces corps sont un ensemble de codes, dont la puissance d'agir est explorée aussi bien d'un point de vue artistique qu'identitaire et micropolitique. C'est en ce sens que l'on peut parler d'une esthétique de l'existence et, *a posteriori*, tout cela mis bout à bout, d'une esthétique gendercopyleft de l'existence. De nouveau, soulignons qu'il ne s'agit pas de projeter de l'art dans les pratiques : les hackers font partie des activistes sans pour autant se considérer ell-eux-mêmes comme artistes. Il s'agit bien plutôt au travers de l'analyse artistique de proposer une lecture de ces pratiques à la fois politique et quotidienne, de souligner un ensemble de codes quotidiens déviant de l'ordinaire sans être toujours spectaculaires.

Il est un autre constat inéquivoque, c'est celui du sexisme ambiant du monde des logiciels libres. En 2006, le réseau Ada (femmes et NTIC) constatait que les femmes représentaient moins d'un pour cent des développeurs de logiciels libres. C'est une réalité de faits plus générale au monde de l'informatique, à travers laquelle on retrouve la vieille séparation du monde public, cérébral et technologique à l'homme, et le monde privé, sentimental et manuel à la femme. C'est donc de nouveau la figure du cyborg qui, à tout le moins au niveau de la réappropriation de son propre corps, permet d'aller au-delà de ces clivages. Le cyborg est aussi une technologie copyleft

¹⁵²⁵ ¡Cuerpos libres y tecnología libres! Ana Burgos & Yendéh R. Martínez, in Miriam Solá et Elena Urko, *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos*, op. cit. p. 292.

¹⁵²⁶ Cf. Antoine Moreau, *Le copyleft appliqué à la création hors logiciel. Une reformulation des données culturelles ?*, Thèse de doctorat, sous la direction de Monsieur Norbert Hillaire, Sciences de l'information et de la communication, université de Nice Sophia Antipolis, 16 mai 2011.

¹⁵²⁷ Sylvain Bergere. *Une contre-histoire des internets*. Paris, Premières Lignes Télévision, 86:00, 2013.

et possède une dimension fortement politique. Paul B. Preciado formule alors une attitude politique *gendercopyleft* :

« une forme D.I.Y de bioterrorisme de genre, modeste et auto-expérimental, que nous pourrions appeler, en pensant aux politiques de gestion du *software* libre, *gender-copyleft*, une micropolitique des cellules qui, au-delà des politiques de représentation, cherche des points de fuite face au contrôle étatique des flux (hormones, sperme, sang, organes, etc.) et des codes (images, noms, etc.)¹⁵²⁸ ».

Logiciel, code informatique ou cyborgs forment un même univers. Ce sont des grilles de lectures qui se juxtaposent à la performativité Butlérienne pour s'attacher aux modifications anatomiques, au *body hacking*. Cet univers permet des déclarations d'intentions, des modes de pensées :

« Une technologie transféministe échappera à l'obsolescence du corps pour programmer l'obsolescence du genre, et ainsi jouera de la musique sur des machines, réutilisera des composants, saura ouvrir un ordinateur portable ou connaître les plaisirs de l'anus¹⁵²⁹. »

Ce qui permet également une mise en pratique de ces principes et une praxis cyborg :

« Reste la stratégie du *copyleft* : capter les savoirs (y compris les plus pointus en matière de sciences biomédicales contemporaines), devenir les experts alternatifs de nos propres corps, généraliser la contrebande chimique, technologique, ouvrir des espaces de production clandestins, créer des identités en utilisation libre, élaborer, partager d'autres modalités de matérialisation, d'incorporation et lutter pour elles, ensemble¹⁵³⁰. »

b) Réalisé sans trucage • Saisir l'impact des réalités virtuelles sur les corps et les relations

Obsolescence programmée • Dépasser le corps : les pratiques queers du *bodybacking* et de l'art biotech

Le genre logiciel libre, les queers hackers et les identités dématérialisées amènent à déclarer que :

« le corps est obsolète¹⁵³¹ ».

Le corps semble être un matériel trop usé et devenu inadapté aux technologies qui l'entourent. Une telle réflexion a peut-être surtout à voir avec notre façon de concevoir le corps. Il n'est plus

¹⁵²⁸ Paul B. Preciado, *Testo junkie*, *op. cit.*, pp. 348-349.

¹⁵²⁹ *Una tecnología transfeminista burlara la obsolescencia del cuerpo para programar la obsolescencia del género, y así mismo tocara maquinas, reutilizara componentes, sabra como abrir el portatil o conocer los placeres del ano.* Lucía Egaña Rojas, in Miriam Solá et Elena Urko, *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos*, *op. cit.* p. 322.

¹⁵³⁰ Elsa Dorlin, « Homme/femme© Des technologies de genre à la géopolitique des corps », *Critique*, n° 764-765, 2011, p. 24. Soulignons que « devenir les experts alternatifs de nos propres corps » est une des lignes directrices de Quimera Rosa pour le projet *TransPlant*, comme de Klau Kinki et des entreprises de gynécologie alternative.

¹⁵³¹ *The body is obsolete.* Marina Maestrutti, « *Cyborg Identity and Contemporary Techno-utopias: Adaptations and Transformation of the Body in the Age of Nanotechnology* », *op. cit.*, p. 77.

une donnée naturelle, il est à construire et créer. Il vient enrichir l'esthétique de l'existence dont parle Foucault et ses possibles modifications amènent à nouveau à désessentialiser non plus seulement l'identité, mais également le corps :

« Le corps peut être conçu, construit, modifié et établi comme un projet personnel autant que collectif¹⁵³². »

Déclarer l'obsolescence du corps, c'est refuser son immuabilité pour lui opposer un corps-projet, un corps *in progress*. En cela, il s'approche de la figure du cyborg, de son imaginaire, et remet en cause les frontières entre le naturel et l'artificiel, mais aussi entre l'art et la vie, ou encore entre les corps valides et invalides. Les modifications corporelles vont du tatouage artistique à la prothèse médicale, aux opérations de changement de sexe, comme toute autre forme de biotechnologies. Si les activistes queers ont su voir des ponts entre hacking, copleft et normes de genre, la figure du cyborg permet plus particulièrement de relier cela au corps dans sa matérialité, plutôt qu'au genre en tant qu'effet de la performativité. À côté de ces recoupements théoriques autour de la notion de *gender hacker*, il existe donc certaines mises en pratique très concrètes, qui modifient les données du corps. On parle alors de *body hacking*, comme nous l'avons déjà vu avec entre autres ORLAN et Quimera Rosa, mais aussi avec les inscriptions corporelles de Catherine Opie¹⁵³³. Par *body hacking*, il s'agit de désigner les interventions permettant de modifier les données du corps. Comme des lunettes permettant d'améliorer la vision, le *body hacking* cherche à augmenter les possibles du corps. Le *body hacking* en appelle donc aux biotechnologies. Celles-ci peuvent être bioéthiques, comme la prise d'hormones dans le cadre d'un parcours de réassignation sexuel officiel par exemple, qui respecte la normativité d'une société homme/femme excluant tout entre-deux¹⁵³⁴. Une utilisation pirate des biotechnologies se rapproche plus du *body hacking*, comme pour Paul B. Preciado et sa prise de testostérone sauvage qui l'amène à dire :

« pourquoi résister alors que nous pouvons muter !¹⁵³⁵ ».

Dans cette démarche, Paul B. Preciado met en avant les hybridations et mutations corporelles possibles. Cyril Fievet, dans son ouvrage *Body hacking : pirater son corps et redéfinir l'humain*¹⁵³⁶, expose quelques-uns de ces piratages corporels. Entre avancées technologiques et science pas si fictive, les piratages corporels sont parfois artistiques, parfois pratiques, mais relèvent toujours de dimensions personnelles et quotidiennes.

Preciado par sa prise de testostérone cherchait aussi à pirater son corps, à le faire muter, pour étudier le biopouvoir à l'œuvre sur celui-ci. C'est un acte de résistance, qui modifie son corps et

¹⁵³² *Bodies can be conceived, built, modified and laid out like a personal project as well as a collective one. Ibid.*, p. 73.

¹⁵³³ Cf. volume II, figures 93 et 114.

¹⁵³⁴ Ce qui ne veut pas dire que toute personne suivant un parcours officiel adopte une attitude normative ou des positionnements normatifs.

¹⁵³⁵ Paul B. Preciado, « Savoirs_vampires@war », *op. cit.*, p. 155.

¹⁵³⁶ Cyril Fievet. *Body hacking : pirater son corps et redéfinir l'humain*, Limoges, Fyp Éditions, 2012.

dont témoigne le récit autobiographique *Testo Yonqui*. Ce processus est une performance, autant qu'un récit de la résistance et :

« si l'ère du numérique et du virtuel-visuel produit de la dématérialisation, l'art biotech en revanche se caractérise par la *re-matérialisation* et le *de-imaging* (dés-imagination)¹⁵³⁷ ».

Art biotech et *body hacking*, même combat ? Difficile de dire la différence, les termes étant encore flottants. Il semblerait tout de même que l'art biotech recoupe des pratiques artistiques utilisant les biotechnologies dans un sens plus proche du high-tech, du numérique, des micro/nanotechnologies et autres composants électroniques. L'art biotech vise l'amplification des possibilités du corps. Le *body hacking*, de son côté, semble plus proche de l'utilisation des technologies au sens large, dans un but de piratage, de résistance et de confrontation à un ordre donné, en l'occurrence corporel. Par exemple, quand dans *Sexus 3 aka La Violinista* les Quimera Rosa amplifient leurs corps de sons et de prothèses pour remettre en cause la sexualité genrée et hétéronormative, cela les rapproche plus du *body hacking* que de l'art biotech. Leur dernier projet, *TransPlant*, qui cherche quant à lui à cultiver des bactéries et à hybrider les corps, est à la fois une pratique artistique biotechnologique et un exemple de *body hacking*. En outre, l'art biotech ne se résume pas à l'humain et concerne toutes les technologies appliquées au vivant. Le *body hacking*, comme son nom l'indique, concerne le corps avant tout.

Art biotech ou *body hacking*, les deux permettent en tout cas des résistances au biopouvoir. Nous avons vu à quel point le biopouvoir régit le quotidien et comment c'est dans le quotidien que s'organise la résistance au biopouvoir en tant qu'oppression des corps :

« Que les biotechnologies soient un biopouvoir, chacun l'accordera ; encore faut-il comprendre ce que l'on gagne dans l'utilisation d'un tel concept. Par biotechnologies on entend un ensemble de procédures mettant en œuvre un savoir biologique pour une transformation du corps vivant : thérapie génique, clonage, modification génétique des organismes¹⁵³⁸... »

C'est à l'intersection des possibles ouverts par les biotechnologies et des technologies du corps en général (genre, tatouages, chirurgie, canons de beauté, font partie des technologies du corps), que le corps peut devenir un projet en résistance au biopouvoir. Cette résistance peut être une résistance aux normes de beauté comme pour ORLAN, résistances aux normes de genre pour les personnes genderfluid ou pour les pratiques genderfuck, normes capacitistes pour des projets comme *Pornopedia* et *Yes, We Fuck !*, ou encore normes culturelles et colonialistes pour *La Pocha Nostra*, de Guillermo Gómez-Peña. On retrouve l'idée de corps-projet au travers de la figure du cyborg, comme le relève Marina Maestrutti dans son article sur les cyborgs et l'utopie technologique :

¹⁵³⁷ Jeannette Zwingerberger, « Les corps mutants des artistes bio-art », *op. cit.*, p. 117.

¹⁵³⁸ Frédéric Keck, « Des biotechnologies au biopouvoir, de la bioéthique aux biopolitiques », *Multitudes*, 2003, p. 182.

« cette définition du corps en tant que projet est en accord avec la vision du corps posthumaniste suggérée par Kurzweil et les mouvements transhumanistes, ainsi qu'avec les débats sur les convergences technologiques. La technologie a été intériorisée et fait partie intégrante de la construction des identités, refusant toutes frontières matérielles ou corporelles et toute limite humaine ou codifiée. Elle vit à travers le genre, les formes humaines et animales, de ce qui est considéré comme normal ou pathologique, dans les domaines du naturel comme de l'artificiel¹⁵³⁹ ».

Posthumanisme et transhumanisme cherchent à modifier le corps en profitant de l'apport des biotechnologies. Au travers de ces modifications corporelles apparaissent une amplification et une diversification des corps, ainsi qu'une remise en cause de notre rapport au naturel et donc à l'essentialisation des identités sur laquelle continuent de reposer les oppressions de genre. Les auteur·es soulignent néanmoins les ambivalences de tels apports et expriment une méfiance empêchant de tomber dans une croyance naïve dans un « progrès » scientifique :

« ce qui apparaît comme angoissant dans les biotechnologies, c'est qu'elles introduisent un pouvoir qui ne considère pas les corps comme des sujets et qui n'est pas contrôlé par l'instance tierce du juridique, mais qui agit au niveau même de son objet en en modifiant les agencements¹⁵⁴⁰ ».

Par ailleurs, en continuant d'être liées à la bioéthique et au biopouvoir, ces biotechnologies qui ne relèvent donc pas toutes, loin de là, du *body hacking* sont aussi l'occasion de réaffirmer la normalisation des corps, tout comme la chirurgie esthétique réaffirme les canons de beauté et un système de genre binaire et normatif :

« Il y a donc toute une normativité dans le champ des biotechnologies, produite par le rapport qu'elles entretiennent avec des corps malades mais bien vivants. En produisant des discours et des pratiques en rapport avec ces corps malades, la bioéthique participe à cette normativité ; mais elle le fait souvent sur le mode de la normalisation. Elle s'adresse à la vie davantage comme quelque chose qu'il faut protéger avec angoisse que comme ce qui peut inventer de nouvelles formes à travers la précarité¹⁵⁴¹. »

On comprend mieux, en écho, l'importance à penser la faille, le genderhacking, l'erreur, la mutation, l'hybridation, le chaos en tant qu'espace de liberté, le BDSM et ses prothèses en tant qu'exploration des limites, frontières et jeu avec les systèmes d'oppression/soumission. Si ces points semblent éloignés de la figure du cyborg, ils possèdent pourtant les mêmes implications de modifications du corps et des pratiques corporelles, modifications aux répercussions politiques :

¹⁵³⁹ *This definition of the body as project agrees with the posthuman vision of the body suggested by Kurzweil and transhumanist movements, and with the discussion on converging technologies. Technology has been interiorized and is an integral part of identity construction, refusing any material or bodily boundaries and human or codified limits. It lives through gender, animal and human forms, what is considered normal or pathological, in both natural and artificial realms.* Marina Maestrutti, « *Cyborg Identity and Contemporary Techno-utopias: Adaptations and Transformation of the Body in the Age of Nanotechnology* », *op. cit.*, p. 87.

¹⁵⁴⁰ Frédéric Keck, « Des biotechnologies au biopouvoir, de la bioéthique aux biopolitiques », *op. cit.*, p. 182.

¹⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 186.

« Le travail de Stelarc, comme celui de tant d'autres artistes contemporains, ouvre en effet sur une condition d'existence possible, caractéristique de l'ère posthumaine, dont les répercussions restent encore à explorer. La subjectivité de l'individu interfacé se trouve en effet redistribuée entre des actants humains et non humains pour constituer un agencement collectif, entraînant de fait une reconfiguration des territoires de l'intime et du politique¹⁵⁴². »

Si Stelarc n'a pas grand-chose à voir avec le genre, la théorie queer, ou le féminisme, d'autres artistes comme ORLAN et ses cultures de cellules ou les écrits de Haraway montrent bien les liens et alliances entre pratiques queers, cybernétiques, biotechnologies, science-fiction et art. Ainsi :

« d'après Haraway, les femmes seraient capables de combattre les oppressions en transcendant le déterminisme biologique et en faisant de nouvelles alliances avec les données technologiques¹⁵⁴³. »

Entre parenthèses, on peut trouver ironique la formulation de Deleuze et Guattari d'un Corps sans Organes, alors que le corps queer évolue vers de plus en plus d'organes. Nous sommes face à des corps augmentés, comme autant de réalités augmentées, cyborgiennes. La reformulation par Sam Bourcier du CsO pourrait d'ailleurs tout à fait s'appliquer aux corps pirates, aux corps augmentés de biotechnologies :

« le corps sans organes est produit comme un tout, mais à sa place, dans le processus de production, à côté des parties qu'il n'unifie et ne totalise pas. Et quand il s'applique à elles, se rabat sur elles, il induit des communications transversales, des somatisations transfinies, des inscriptions polyvoques et transcurives, sur sa propre surface¹⁵⁴⁴. »

Le CsO fait écho à la fragmentation du corps. L'usage détourné des biotechnologies par les bodyhackers se rapproche d'une déterritorialisation du corps¹⁵⁴⁵. Il reste que, bel et bien :

« avec le bio art, la métamorphose se joue dans l'espace biologique. Le corps relève d'une construction de soi¹⁵⁴⁶. »

Les corps amplifiés, surajoutés, déterritorialisés, qui poussent au-delà du donné, semblent se dessiner comme une incarnation cyborgienne, qui se construit à l'instar d'un collage. Le collage est la métaphore d'une reconstruction corporelle et personnelle jouant avec des normes préexistantes.

¹⁵⁴² Stelarc est un artiste *biotech* connu pour des œuvres comme *Ear On Arm* (1997) pour laquelle il se fait pousser une oreille dans le bras. Arnaud Regnauld, in Florence Baillet & Arnaud Regnauld dir. *L'intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains*, *op. cit.*, p. 323.

¹⁵⁴³ *According to Haraway, women would be able to fight oppression by transcending biological determinism and making new alliances with technological data.* Katrien Jacobs et al., *C'lick me : A netporn studies reader*, *op. cit.*, p. 228.

¹⁵⁴⁴ Sam Bourcier, *Queer Zones, politique des identités sexuelles et des savoirs*, *op. cit.*, p. 181.

¹⁵⁴⁵ Cf. I/2/a).

¹⁵⁴⁶ Jeannette Zwingenberger, « Les corps mutants des artistes bio-art », *op. cit.*, p. 117.

Hybridons-nous les un-es les autres • Les formes d'existences et de citoyennetés cyborgs

L'utopie cyborg. Cette utopie politique de Donna Haraway. Penser le corps au-delà des frontières. Effacer en les mêlant, en les pensant autrement, le réel et l'imaginaire. Le naturel et l'artificiel. L'humain et la mécanique. La machine et l'organique. Le masculin et le féminin. Le cyborg d'Haraway est un être hybride. Il est bien moins question d'androïde, de robot à forme humaine, que d'une identité au-delà des binarismes. Si les corps scientifiquement modifiés et augmentés font partie de ces devenirs cyborgs, d'autres sont beaucoup plus axés sur des hybridations diverses n'ayant rien à voir avec la science. Le cyborg peut être, plutôt, vu comme un principe d'action ou une esthétique de l'existence, qui repense les normes et les binarités à la fois au niveau corporel et quotidien. Pour Quimera Rosa les enjeux du cyborg, mis en application dans leur pratique artistique, sont les suivants :

« tout d'abord, il ne faut pas avoir du cyborg une lecture trop high-tech, parce que ce n'est pas ça, ensuite la prothèse, oui nous l'utilisons parce qu'il y a eu des rencontres de hackers, qu'ils appliquent les mêmes codes de liberté culturelle et nous appliquons un peu ces codes au corps. Aussi en tant que hacker nous-mêmes, pour hacker le corps. Donc ça vient de là, l'idée de travailler avec le son bien que la performance soit très visuelle. On travaille aussi avec des organes sexuels "nouveaux" et des techniques du SM¹⁵⁴⁷ ».

À tous ces éléments nous pouvons ajouter que le cyborg fait écho à la technique du collage en ce qu'il réemploie des éléments existants pour en faire des prothèses, pour les coller au corps et en dépasser les limites, pour hacker ses normes. Les collages organisent un devenir cyborg répondant à des existences, à des quotidiens. Comme le fait remarquer Paul B. Preciado, il s'agit au travers de l'idée du cyborg d'étudier des corporalités nouvelles qui ne répondent pas aux taxonomies habituelles¹⁵⁴⁸. Il reste à souligner que ces modifications peuvent renforcer la normativité de corps (pilule, implants mammaires, pornographie *mainstream*) comme les subvertir (prise d'hormone sauvage, drags, post-porn). Entre les dispositifs capitalistes de régulation corporelle d'un côté et les bodyhackers de l'autre, le cyborg permet d'envisager une utopie au-delà de ces dualismes, une résistance par le corps cyborg. Haraway ajoute que le cyborg est du côté de l'intimité¹⁵⁴⁹ et elle plaide pour que le cyborg soit une fiction biopolitique :

« La biopolitique de Michel Foucault n'est qu'une pâle prémonition de la politique du cyborg¹⁵⁵⁰. »

Là où Foucault entend repenser les rapports sociaux par une esthétique de l'existence, Haraway répond que :

« parce qu'il n'est plus structuré par la polarité du public et du privé, le cyborg définit une cité technologique en partie basée sur une révolution des relations sociales¹⁵⁵¹ ».

¹⁵⁴⁷ Entretien réalisé avec Quimera Rosa, Nantes, 15 octobre 2014. Volume II, annexe IV.

¹⁵⁴⁸ Cf. Paul B. Preciado, *Testo junkie*, *op. cit.*, p. 172.

¹⁵⁴⁹ Donna Haraway, « Manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XXe siècle », *op. cit.*, p. 17.

¹⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 16.

¹⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 17.

Le cyborg se situe au point d'intersection de luttes diverses : micropolitiques queers, esthétique du quotidien, écoféminisme, artivisme, hacktivism¹⁵⁵². Plus technologiques, plus politiques, les transformations cyborg touchent non seulement le corps, mais vont au-delà pour proposer un mode d'existence. C'est notamment là une proposition de Chris Hables Gray qui publie dans le n° 25 d'*Art Press 2* un article sur la citoyenneté cyborg. Pour lui, les artistes comme ORLAN ou Stelarc :

« préfigurent une citoyenneté cyborg responsable, parce que ces créateurs se sont appropriés les pratiques technoscientifiques (médicales et médiatiques) sur lesquelles ils portent les mêmes appréciations quant à la manière dont elles conceptualisent le pouvoir politique contemporain. Ces artistes militent également pour reconfigurer ce pouvoir, pour modifier sa structure pyramidale en faveur de systèmes plus démocratiques, centrés sur des individus agissants¹⁵⁵³ ».

Le cyborg en somme, lui aussi, se dessine comme une praxis : il est à la fois le corps et les pratiques, la résistance au biopouvoir et leur au-delà, une fiction et une politique. Il est un outil de pensée autant qu'une mise en pratique de ses principes. Parce qu'il touche au corps directement et non plus seulement aux effets extérieurs du biopouvoir, le cyborg est une incarnation. Il ajoute à la performativité, qui reste un effet des normes, un effet sur les corps, la densité d'un corps rendu hybride, augmenté ou artialisé. On peut donc parler de pratiques artistiques cyborgiennes, d'une pratique artistique et politique de la citoyenneté, ou encore d'une esthétique militante de l'existence¹⁵⁵⁴.

Tétris • L'imbrication des mondes réels et virtuels : un nouvel ordre de la représentation qui questionne le réel et la vérité

Le cyborg remet en cause deux aspects au moins de notre quotidien et de nos pratiques quotidiennes : ce qui est appelé « le réel » et notre rapport aux autres.

Les existences cyborgs, en tant que fictions politiques, amènent à penser une nouvelle citoyenneté cyborg. Dans *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Donna Haraway développe cette idée d'une citoyenneté qui consisterait en un « faire avec », une citoyenneté qui composerait avec d'autres individus et d'autres régimes du vivant (arbres, bactéries, animaux, la terre en tant qu'entité dans la lignée des mythes comme celui de Gaïa)¹⁵⁵⁵. Ce sont ces alliances interespèces que Haraway nomme Chthulucene.

¹⁵⁵² Nous soulignons cette remarque : « le cyborg est très occidental ». Entretien réalisé avec le collectif Idea Destroying Muros, Valence, 15 février 2016. Volume II, annexe VI.

¹⁵⁵³ Chris Hables Gray, « Citoyenneté cyborg », *Art Press 2 – Cyborg*, n° 25, 2012, p. 43.

¹⁵⁵⁴ C'est en tout cas une relecture possible du texte d'Haraway, influencée par Preciado et la scène post-porn barcelonaise qui souligne les potentiels subversifs de la prothèse cyborg et développe des pratiques parallèles à la philosophie hacker (bodyhacking, gendercopyleft) sans pour autant être dans une hypertechnologie des corps. C'est aussi en se détachant de l'idée du cyborg comme corps « high-tech » et android que l'on peut penser les incidences politiques et corporelles concrètes du cyborg.

¹⁵⁵⁵ Cf. Donna Haraway, « *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene : Making Kin* », *Environmental Humanities*, vol. 6, 2015, pp. 159-165.

Cette volonté de changement d'ère planétaire se situe là encore à mi-chemin de la politique et de la fiction et questionne les frontières de la réalité. Se situant aux limites de l'anticipation, Haraway nous donne des outils d'actions politiques, des outils de pensée pour mettre en œuvre une praxis cyborg. Les enjeux qu'elle développe dans cet ouvrage, entre écoféminisme, antisécisme et révolution des relations¹⁵⁵⁶, peuvent être mis en parallèle avec les enjeux que développe Guattari dans *Les trois écologies*¹⁵⁵⁷. Celui-ci ne parle pas du Chthulucene mais d'écosophie et désigne par-là les écologies environnementales, sociales et psychiques qui conjuguées ensemble remettent en cause tant l'anthropocentrisme que les relations interspèces et les relations humaines :

« L'écosophie sociale consistera donc à développer des pratiques spécifiques tendant à modifier et à réinventer des façons d'être au sein du couple, au sein de la famille, du contexte urbain, du travail, etc. [...] Il s'agira de reconstruire ensemble des modalités de l'être-en-groupe¹⁵⁵⁸. »

Au « faire-avec » d'Haraway¹⁵⁵⁹ font écho les termes de Guattari :

« les individus doivent devenir à la fois solidaires et de plus en plus différents¹⁵⁶⁰. »

Ces déclarations se placent dans l'anticipation et aux limites de la science-fiction, pour qu'à l'avenir les rapports de pouvoir et les oppressions actuelles soient subverties. En jouant avec ces limites, ce sont donc également celles du réel qui sont questionnées : où commence la fiction, où s'arrête la réalité ? Surtout, dans quelle mesure la frontière est-elle poreuse et comment définir le réel lorsque celui-ci n'est plus fonction de ce qui est matériel et tangible ? Nous ne ferons pas ici une tentative de définition du réel. Nous évoquerons plutôt certains dispositifs et certaines réflexions qui, parce qu'utilisant le virtuel, viennent questionner les limites du réel et sont, simultanément, des dispositifs de construction et de représentation de l'identité permettant de subvertir les normes corporelles.

Nous assistons à une nouvelle révolution : nous ne sommes plus dans un système de représentation et de perspective, mais dans un système de projection. Le réel est projeté et non plus représenté¹⁵⁶¹, il est recomposé sur un code nouveau. Il n'est plus question du « ça a été » permis par la photographie argentique, qui procède par empreinte du réel. Il est question de 0, de 1 et des pixels du numérique qui réinventent la réalité. Amelia Jones fait ce parallèle entre régime

¹⁵⁵⁶ Le titre *Making Kin* se réfère au fait de former des affinités, de former un groupe de personnes proches, mais non nécessairement parentes. Pouvant se traduire par « parent », « proche » ou « membre de la même espèce », *kin* est un terme qui fait écho à la notion de famille choisie autant qu'à la transformation de l'exercice de la parenté et sa définition.

¹⁵⁵⁷ Félix Guattari, *Les trois écologies*, *op. cit.*

¹⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 22. Cela renvoie également à l'analyse queer des relations sentimentales, *cf.* III/1/c).

¹⁵⁵⁹ Les termes exacts en anglais sont : *sym-poietic*, *sym-poetical*, *make-with-become-with*. *Cf.* Donna Haraway, « *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene : Making Kin* », *op. cit.*, p. 161.

¹⁵⁶⁰ Félix Guattari, *Les trois écologies*, *op. cit.*, p. 72.

¹⁵⁶¹ C'est là une idée développée par Jean-Louis Déotte, « La crypte numérique », *op. cit.*, p. 36.

de représentation et réalité fantasmée, celle-ci pouvant permettre de construire de nouvelles mémoires¹⁵⁶² :

« En tant que représentation du réel, l'image est toujours, partiellement, fantasmatique¹⁵⁶³. »

La lecture que fait Amelia Jones de Judith Butler dans ce contexte est alors intéressante pour comprendre en quoi il est important de considérer le fictionnel comme une part de la construction réelle de l'identité¹⁵⁶⁴. Le virtuel ne remplace pas le réel, ils s'imbriquent et proposent d'autres formes d'interactions. Il s'agit du :

« chevauchement permanent du réel et du virtuel comme dans la confusion de nos mondes intérieurs et extérieurs¹⁵⁶⁵ ».

Parmi ces mondes intérieurs, il a le virtuel, l'intimité politique, ou encore les fantasmes. L'idée s'applique au cycle *Cremaster*¹⁵⁶⁶ de Matthew Barney, un exemple particulièrement illustratif. Giovanna Zapperi fait remarquer, à propos de ce cycle de films, que :

« le plan de la réalité du corps se mêle constamment à celui de la métaphore¹⁵⁶⁷ ».

Réalité et métaphore mêlées ramènent au cyborg. Questionner le réel est une façon de contester l'ordre établi et ses systèmes d'oppression. Il peut s'agir de questionnements très concrets et très pratiques, comme c'est le cas avec la dimension DIY du punk :

« ce processus autodidacte [le DIY], en prise directe avec la réalité, va favoriser la possibilité d'agir. Et cette possibilité d'agir sur le réel est d'autant plus déterminante qu'elle transforme à la fois le réel et celui qui agit sur lui¹⁵⁶⁸ ».

Nous nous retrouvons alors au plus près du cyborg, qu'Ariel Kyrrou désigne comme :

« la subjectivité d'une poésie politique qui s'assume comme fiction pour mieux décoder puis changer notre rapport au monde et la société qui en est le fruit¹⁵⁶⁹ ».

¹⁵⁶² C'est par ailleurs une des stratégies du site Queer code, qui en appelle autant à des témoignages et archives de la mémoire lesbienne qu'à des récits fictionnels permettant de combler les lacunes et les blancs créés par l'écriture de l'histoire. Cf. II/4/a).

¹⁵⁶³ *As a representation of the real, the image is always, partially, phantasmatic.* Judith Butler, in Amelia Jones, *The Feminism and Visual Culture Reader*, op. cit., p. 106.

¹⁵⁶⁴ Cela renvoie également aux photographies performatives et à la façon dont les artistes se servent du portrait et de l'autoportrait, pour dans un même temps s'énoncer et se représenter. L'image, dans une analyse qui sépare le réel et la vérité (analyse en lien avec le « ça a été » et la reproductibilité technique de l'image), permet de concrétiser de nouvelles configurations identitaires. Cf. I/4/c).

¹⁵⁶⁵ Ariel Kyrrou, « Nous sommes tous des cyborgs », op. cit., p. 179.

¹⁵⁶⁶ *Cremaster*, de Matthew Barney, est un cycle de 5 films réalisés entre 1994 et 2002. Le titre fait référence au muscle crémaster, qui se situe dans les testicules. L'ensemble de l'œuvre est composée de personnages oniriques, fantastiques et multiplie les allusions aux fantasmes et à l'identité sexuelle.

¹⁵⁶⁷ Giovanna Zapperi, « Pygmalion révisé », op. cit., p. 115.

¹⁵⁶⁸ Fabien Hein, « Le DIY comme dynamique contre-culturelle ? L'exemple de la scène punk rock », op. cit., p. 108.

¹⁵⁶⁹ Ariel Kyrrou, « Nous sommes tous des cyborgs », op. cit., p. 180.

Comme pour la citoyenneté cyborg ou l'écosophie, nous sommes face à des identités faisant des allers-retours entre le plan personnel et politique, via le corps et les relations sociales. Repenser le réel, c'est également cesser de confondre le réel et le naturel. C'est notamment ce à quoi s'emploie Haraway en multipliant les références à l'hybridité interspèce et à l'écologie. C'est en arrêtant d'essentialiser les identités, en arrêtant de résumer la réalité du corps à la « nature », que d'autres plans de la réalité des corps et des identités peuvent apparaître. Le réel est un dispositif de mémoire et de représentation, un « ça a été » que le numérique questionne et dénature. Les traces de performances, la notion de copie et d'original et le rapport à la véracité de l'archive¹⁵⁷⁰ montrent à quel point le réel est un dispositif.

Après ces quelques remarques sur le réel, nous pouvons nous pencher sur l'exemple des réalités virtuelles afin d'observer des pratiques de subversion des normes de l'identité, qui permettent de se réinventer :

« Le lieu où l'équilibre entre le réel et l'irréel est le plus marquant est le royaume des expériences en réalité virtuelle. En regardant les datacorps pour les comprendre dans un contexte plus vaste, nous devons examiner comment ils se construisent¹⁵⁷¹. »

c) Aux portes de la science-fiction • Les dispositifs de virtualité et la réinvention de soi hors des systèmes normatifs

Ciel, mes pixels ! • Les énonciations numériques du sujet queer et sa continuité hors virtualité

Data-corps, performativité 2.0, réalités virtuelles ou encore existences cyborgs : internet et le numérique font aujourd'hui partie des pratiques de construction de soi et des politiques queers et de l'identité. Mêlant l'imaginaire et le réel, ce sont des outils que l'on peut utiliser à des fins de subversion. Lorsqu'il est question de pixels, les normes de l'identité ne sont plus les mêmes et se rejouent.

Le cyborg n'est alors pas uniquement une fiction politique, une écosophie, ou un devenir du corps au-delà des binarités. Il recoupe aussi des pratiques de construction et de représentation de soi concrètes. Dans la confusion du réel et du virtuel, il s'agit de se construire et se représenter :

« Le réel et le virtuel entretiennent des relations ambiguës [...]. Le phénomène social de la représentation de soi dans le jeu et la communication touche les nouvelles générations à une période intense¹⁵⁷². »

¹⁵⁷⁰ Cf. I/4/ b) et c).

¹⁵⁷¹ *El lugar donde el equilibrio entre lo real y lo irreal es más llamativo es en el reino de las experiencias en la realidad virtual. Mirar a los datacuerpos para comprenderlos dentro de un contexto más amplio, debemos examinar cómo están contruidos.* Mary Flanagan, in Remedios Zafra (dir), *X0y1 #ensayos sobre género y ciberespacio*, op. cit., p. 34.

¹⁵⁷² Fanny Georges, « Représentation de soi et identité numérique, une approche sémiotique et quantitative de l'emprise culturelle du web 2.0 », op. cit., p. 167.

Les réalités virtuelles et les réseaux sur internet permettent de s'énoncer et de se réinventer, d'ouvrir cette chambre à soi¹⁵⁷³. Cela donne lieu à d'autres références, d'autres possibilités. Les réalités virtuelles légitiment d'autres imaginaires et d'autres pratiques. Les artistes féministes ont donné du corps et de la voix à leurs identités en se représentant, notamment par la photographie et la performance. Il s'agit, à chaque fois et pour chacune, de prendre corps et de questionner les normes. Les artistes queers continuent cette visibilité des identités et des pratiques et le numérique permet de les enrichir. Fanny Georges, à propos de la représentation de soi et de l'identité numérique, déclare des différents profils web et des représentations de soi via un profil numérique (écrit ou visuel) qu'il s'agit de :

« se représenter pour exister¹⁵⁷⁴. »

Elle défend l'idée que la représentation de soi est un des dispositifs principaux de la construction de l'identité (numérique). La représentation de soi, des corps, touche à la visibilité des identités. Celle-ci se politise, notamment dans l'espace public. Le numérique pose la question différemment. Premièrement parce que toute personne possédant un profil internet se représente, mais que cette identité n'est pas forcément réfléchie politiquement ni consciente de ce qu'elle véhicule en termes de privilèges ou d'oppressions. Secondement parce que la représentation numérique, en faisant abstraction du corps, permet une invention de soi beaucoup plus facile. Cette représentation de soi peut être n'importe laquelle et l'écran d'ordinateur garantit l'anonymat. Les représentations corporelles numériques peuvent très bien être à l'opposé des marqueurs sociaux du corps agissant derrière l'ordinateur. Cette thèse pose précisément la question de l'incarnation des pratiques et de la matérialité des corps. Qu'en est-il lorsque le numérique propose l'abstraction du corps ? Qu'en est-il de ces représentations corporelles réelles mais dématérialisées, qui soustraient le corps physique ?

On peut parler d'une continuité entre le corps physique, tangible et matériel, et le corps imagé, projeté et représenté dans le monde digital ou numérique. Comme l'explique le cyborg, il n'y a pas d'un côté le corps physique de chair et de sang et de l'autre le pixel évanescent. L'identité et la représentation de soi établissent des jeux d'influences entre les différents plans de la réalité du corps, réalité physique et tangible ou réalité virtuelle et numérique. Remedios Zafra relève très justement :

« la complexité de la scène web, où les identités fluent, volatiles dans la multiplicité post-corporelle, autant qu'elles se renforcent de leurs statuts 2.0 – les blogs ou réseaux sociaux peuvent être représentatifs du triomphe du moi physique et réel dans le monde virtuel¹⁵⁷⁵ ».

¹⁵⁷³ Cf. III/1/b) pour la perception d'internet en tant que fenêtre intime d'une chambre à soi ouverte sur le monde.

¹⁵⁷⁴ Fanny Georges, « Représentation de soi et identité numérique, une approche sémiotique et quantitative de l'emprise culturelle du web 2.0 », *op. cit.*, p. 170.

¹⁵⁷⁵ *La complejidad del escenario web, donde las identidades tanto fluyen volátiles en la multiplicidad post-corporea, como se refuerzan en su estatus 2.0 – blog o redes sociales pueden ser ilustrativos del triunfo del yo físico y real en el mundo virtual.* Remedios Zafra (dir), *XOy1 #ensayos sobre género y ciberespacio*, *op. cit.*, p. 225.

Internet se dessine comme une hétérotopie qui permet un devenir, qui permet de s'énoncer performativement. C'est en ce sens que l'on peut parler de performativité 2.0, lorsque les identités adviennent par l'énonciation numérique. Le virtuel devient un autre pan de la réalité, une virtualité dans laquelle les identités se construisent via la représentation et viennent s'incarner de part et d'autre de l'écran, dans l'énonciation performative de soi du côté digital et dans le corps quotidien en permettant l'affirmation de soi¹⁵⁷⁶. C'est en ce sens qu'il faut comprendre Remedios Zafra disant que les identités sont renforcées par leur statut 2.0. Les réalités virtuelles, blogs, réseaux sociaux ou programme de jeux, qui demandent des descriptions de profils, des photographies, des avatars, sont une consécration de la représentation de soi. Un culte du « moi » où construction et représentation se confondent, comme pour la photographie performative¹⁵⁷⁷.

Cette performativité qui permet la construction de soi se retrouve dans les pratiques numériques et en ligne. La performativité s'inscrit dans la codification et la répétition, elle se base sur la réitération d'une norme infiniment copiée dans un cadre conventionnel donné. Cela rappelle que la performativité peut se loger dans le quotidien, autant que dans des pratiques artistiques et identitaires, dans des normes oppressives autant que dans la subversion de ces normes. La performativité 2.0 est devenue partie prenante du quotidien, de l'identité et du politique. Les identités qui quotidiennement se représentent dans le monde virtuel et numérique ont la possibilité de se détacher des injonctions normatives pour recomposer les normes corporelles et de genre, de la même façon que les drags. Que l'on se place sur le plan de la réalité virtuelle ou de la réalité tangible, le corps reste présent. Il est possible de raccrocher aux stratégies drags et à leurs interprétations des normes entre performance et performativité ces propos de Dominique Baqué sur la cybersexualité¹⁵⁷⁸ (l'auteure se référant alors à des pratiques nécessitant un profil web ou un avatar) :

« plus encore que toute démarche plastique, la cyber-sexualité offre au sujet l'inouïe possibilité de s'affranchir du destin de l'anatomie en se construisant via l'écran comme

¹⁵⁷⁶ Il faut tout de même nuancer ces propos : les possibles ouverts par le net et le numérique sont énormes. Ils peuvent devenir des outils de construction identitaire et de subversion des normes, néanmoins ce n'est pas un processus systématique. Internet reproduit également les normes oppressives et les mondes virtuels sont à double tranchant : s'ils permettent de se libérer des normes, ils sont aussi la source de comportements normatifs, sans même parler de cyberharcèlement. Il ne s'agit donc pas ici de tenir un discours aveuglement positiviste ni de présenter ces technologies comme un « progrès bénéfique ». Il s'agit de relever la façon dont ces outils peuvent en effet devenir tant des outils de pensée critique que des outils de construction d'identités alternatives et des outils militantes.

¹⁵⁷⁷ Cf. I/4/c).

¹⁵⁷⁸ Nous ne ferons qu'évoquer ici la question des pratiques cybersexuelles, déjà évoquées en II/3/C). Celles-ci sont très riches et mériteraient une place à part lorsque nous nous concentrons ici non pas sur les pratiques sexuelles, mais sur l'incarnation de ces pratiques et les liens au corps et à l'identité au travers de dispositifs dématérialisés (avatar, réalité virtuelle, réseaux sociaux). À propos de cybersexualité (non normative), on peut relever quelques ouvrages comme celui de Katrien Jacobs *et al.*, *C'lick me : A netporn studies reader, op. cit.* ; ou encore le premier numéro de la revue *Miroir/Miroirs* intitulé « Grindr, mon amour ? » (Jérémy Patinier dir., n° 1, 2013). On relèvera également l'article de l'artiste et militant Yann Minh, dont une large partie des pratiques (artistiques, militantes et BDSM) sont localisées en réalité virtuelle : Yann Minh, « Petite histoire du cybersexe » [article en ligne, 2014, consulté le 22/02/2017], *Yann Minh* [site d'artiste, 1996], URL : <http://www.yannminh.org/french/TxtCybersexe-010.html>.

homme, femme, androgyne, transsexuel, dans un jeu toujours mouvant et toujours ouvert de masques et de substitutions¹⁵⁷⁹ ».

Cette construction via l'écran ne concerne alors pas uniquement la sexualité et englobe l'identité sous toutes ses formes. De nouveau, des liens apparaissent entre construction de soi et politisation de l'identité :

« Nous sommes en train de voir que les idées se font précieuses, productives, quand elles incorporent quelque chose de la vie, quelque chose de sensible et existentiel. C'est ce qui se passe avec les blogs [qui unissent ce qui est pensé et ce qui est vivant]¹⁵⁸⁰. »

Plus que la pensée et le vivant, c'est le quotidien et le politique qui s'unissent au travers de la construction de l'identité en ligne. Les blogs, précisément, peuvent se situer entre le journal intime et le journal politique, entre écriture de soi et écriture militante. Un très bon exemple en est donné par le blog des *Chroniques d'un Nègre inverti*¹⁵⁸¹, devenu *Le blog de João*¹⁵⁸² : les articles sont publiés par une personne qui depuis son quotidien et son vécu de trans* racisé en France écrit sur les articulations classe/race/genre et la critique des privilèges. C'est aussi là que nous pouvons renouveler l'idée d'une « chambre à soi » redéfinissant l'intime et le public, le personnel et le politique :

« La sensation qui opère comme hypothèse, c'est que cet espace à soi connecté à internet annonce une nouvelle époque dans la production créative de la connaissance et dans la redéfinition des sphères productives – qui sont aussi des sphères de valeurs – qui étaient auparavant séparées et désignées en fonction des activités qui leur étaient propres et du genre de qui les développaient. Il s'agirait, en conséquence, de spéculer sur les “qui” et “que” pouvons-nous construire créativement dans une chambre à soi et de “comment” nous le sémantisons socialement et politiquement¹⁵⁸³. »

¹⁵⁷⁹ Dominique Baqué, *Mauvais genre(S)*, *op. cit.*, p. 181.

¹⁵⁸⁰ *Estamos viendo que las ideas se hacen valiosas, productivas, cuando incorporan algo de la vida, algo sensible y existencial. Eso es lo que pasa en los blogs [que unen lo pensado y lo vivido]*. Margarita Padilla, in Remedios Zafra (dir), *X0y1 #ensayos sobre género y ciberespacio*, *op. cit.*, p. 76.

¹⁵⁸¹ João Gabriell, *Chroniques d'un Nègre Inverti* [blog internet], 2010 [consulté le 28/07/2017], URL : <http://noir-et-trans.over-blog.com/>.

¹⁵⁸² João Gabriell, *Le blog de João* [site internet], 2015 consulté le 28/07/2017], URL : <https://joagabriell.com/>. On peut également citer sa page Facebook : João Gabriell, *Le blog de João* [page Facebook], 2015 [consultée le 28/07/2017], URL : https://www.Facebook.com/pg/blogjoagabriell/posts/?ref=page_internal.

¹⁵⁸³ *La sensación que opera como premisa, es que este espacio propio conectado a Internet anuncia una nueva época en la producción creativa de conocimiento y en la redefinición de las esferas productivas -también esferas de valor- antes separadas y significadas en función de las actividades que le eran propias y del género de quienes las desarrollaban. Se trataría, por tanto, de especular sobre “quiénes” y “qué” podemos construir creativamente en el cuarto propio y de “cómo” lo semantizamos social y políticamente. Ibid.*, p. 83.

Les derniers avatars de la modernité • Du corps 2.0 à la matérialité des corps : l'avatar, une technique d'incarnation et de représentation de soi

« L'identité ne peut résider dans le nom que vous pouvez prononcer ou le corps que vous pouvez voir – Le vôtre ou celui de votre mère. L'identité émerge dans l'échec du corps à exprimer pleinement l'être et l'échec du signifiant à s'exprimer précisément¹⁵⁸⁴. »

L'identité semble à la fois inclure et dépasser le corps. Ne retombons pas dans la vieille dichotomie corps/esprit. Continuons de nous placer sous l'égide du cyborg pour dépasser ce binarisme et s'intéresser à la façon dont le virtuel permet de prendre corps. Corps 2.0 ou corps physique, numérisé ou tangible, les interactions se poursuivent entre les deux cotés de l'écran, pour former de nouvelles identités et de nouveaux corps, cyborgs eux aussi. Le cyborg permet précisément de faire le lien entre les différents pans de l'identité et notamment de penser la prolongation entre corps physique et numérique :

« Le cyborg n'est pas un système fermé mathématique ou mécanique mais un système ouvert, biologique et communicant. Le cyborg n'est pas un ordinateur mais un être vivant branché à des réseaux visuels et hypertextuels qui passent par l'ordinateur de telle manière que l'être vivant connecté devient sa prothèse pensante¹⁵⁸⁵. »

Il s'agit donc d'observer, parmi toutes les incarnations de pratiques queers, de nouvelles façons de prendre corps, de nouvelles stratégies d'incarnation qui permettent de se réinventer, en résistant aux normes. C'est une reprise de pouvoir sur soi-même.

À parler de corps numérisés, on ne peut écarter le monde de *Second Life*¹⁵⁸⁶. Il s'agit d'un univers virtuel en trois dimensions, créé en 2003 par la société Linden Lab. C'est un programme informatique où les utilisateur·ices peuvent construire le ou les entités qui vont les représenter, qui sont donc leurs avatars. Ce programme permet également de construire le monde virtuel environnant. *Second Life* est un modélisateur 3D performant, offrant une plateforme propice aux jeux de rôle et à l'expérimentation de l'avatar. C'est un système de réseau social qui permet de construire des univers et qui possède sa propre économie. Le logiciel a connu une forte médiatisation au milieu des années 2000 et a notamment été investi et utilisé tant par de grandes marques pour de la publicité que par des partis politiques lors de campagnes électorales. *Seconde*

¹⁵⁸⁴ *Identity cannot reside in the name you can say or the body you can see – your own or your mother's. Identity emerges in the failure of the body to express being fully and the failure of the signifier to convey meaning exactly.* Peggy Phelan, in Amelia Jones, *The Feminism and Visual Culture Reader*, op. cit., p. 112.

¹⁵⁸⁵ Paul B. Preciado, *Manifeste contra-sexuel*, op. cit., p. 121.

¹⁵⁸⁶ Les réflexions qui suivent, qui portent sur Second Life, sont en grande partie basées sur un entretien réalisé avec Biosynapse, à Montpellier, le 11 novembre 2016, volume II, annexe VII. Biosynapse, de son nom d'avatar, est militante sur Second Life auprès des mouvements écologistes. Elle fait également partie du collectif MartinE. Les réflexions issues de son expérience sont croisées aux savoirs et pratiques cyberféministes et cyberqueers, dont des écrits et travaux scientifiques concernant les pratiques identitaires sur Second Life, en particulier : Donald Jones, *Queered Virtuality: The Claiming and Making of Queer Spaces and Bodies in the User-Constructed Synthetic World of Second Life*, mémoire de master en art de la communication, culture et technologie, Georgetown University, Washington, 2007. Le témoignage de Biosynapse ne doit pas être pris comme une généralisation du lien à l'avatar, mais bien comme un exemple possible de construction queer et alternative de l'identité.

Life est également pour certain·es utilisateur·ices un univers d'expression d'identités alternatives et un espace de militantisme. C'est aussi un lieu de rencontres, sexuelles ou non, ou encore un support particulièrement adéquat au Net Art et à la diffusion en ligne d'œuvres d'art¹⁵⁸⁷. *Second Life* est un ensemble de lieux virtuels, de plateformes constructibles et modulables à l'infini. Ces lieux se dessinent en hétérotopies, des espaces absolument déterritorialisés¹⁵⁸⁸.

Cette déterritorialisation n'est pas seulement celle du passage du tangible au numérique et au virtuel. C'est aussi la déterritorialisation des normes et de la marge. Certes, l'anonymat facilite cela. Parce que sur *Second Life* il n'y a pas de place publique comme la rue pour y être jugé, les normes peuvent plus facilement tomber. Pour Biosynapse, la marginalité est quasiment absente de *Second Life* :

« C'était nous la marge avec l'écologie militante et les œuvres numériques sur *Second Life*. Le reste, c'était des pubs. Il y avait beaucoup de lieux commerciaux. Beaucoup de lieux de sexualité explicite, beaucoup de beaux lieux créés par des artistes. Après, si le BDSM est une marge en Real Life¹⁵⁸⁹, sur *Second Life* c'est l'inverse. Derrière leurs ordinateurs, les gens continuent à juger. Mais il n'y a pas d'endroit public comme la rue. Alors des meufs avec des jupes ras-la-touffe, il y en a tellement que les gens ne jugent plus. Une fois sur deux, ce sont des mecs derrière. Toi-même tu explores autre chose. Donc le jugement, il disparaît assez vite. Nous on s'est fait emmerder parce qu'on faisait de la politique, pour l'écologie¹⁵⁹⁰. »

On note que la marge reste liée à des pratiques militantes. Donald Jones de son côté, également utilisateur de *Second Life* et dont les recherches portent sur les espaces et les corps queers sur *Second Life*, ne parle pas non plus de marges. Pour désigner les corps queers en ligne, il parle plutôt de suraffirmation des identités :

« Au final, les corps queers virtuels, s'ils sont explicitement présentés comme tels, manifestent souvent une sensibilité queer particulière, qu'elle soit hyper-sexualisée, différemment genrée, radicalement réaliste ou hautement idéalisée¹⁵⁹¹. »

Si ces identités-là ne sont pas forcément politisées, il reste qu'elles peuvent s'idéaliser et s'affirmer beaucoup plus ouvertement qu'en vie réelle. L'étude de Donald Jones montre que de

¹⁵⁸⁷ Certains univers et environnements conçus comme des œuvres d'art font partie du net art puisqu'ils sont pensés pour internet. À côté de cela, des galeries virtuelles permettent de reproduire en ligne et de numériser des œuvres réalisées en dehors d'internet.

¹⁵⁸⁸ Cf. II/1/c).

¹⁵⁸⁹ *Real Life* (RL) est le terme employé par les utilisateur·ices, en opposition à leurs activités sur *Second Life* (SL). Il ne s'agit en aucun cas d'une distinction entre ce qui est de l'ordre du réel et ce qui ne l'est pas. Pour réaffirmer la dimension réelle de ce qui n'est pas tangible, on retiendra ces propos de Biosynapse : « *Second Life*, c'est un monde virtuel dans le sens où il n'y a pas de dimension matérielle physique, mais pour moi ça a été beaucoup plus réel que l'autre vie. C'est de la réalité. De la réalité virtuelle si on veut, mais les gens qui me disaient "ce n'est pas réel" j'avais envie de leur répondre que c'était beaucoup plus impliquant que le moment qu'on partageait. ». Entretien réalisé avec Biosynapse, Montpellier, 11 novembre 2016. Volume II, annexe XII.

¹⁵⁹⁰ *Ibid.*

¹⁵⁹¹ Finally, queer virtual bodies, if they are explicitly being presented as such, often manifest a particular queer sensibility, whether it is hypersexualized, differently gendered, radically realistic or highly idealized. Donald Jones, *Queered Virtuality: The Claiming and Making of Queer Spaces and Bodies in the User-Constructed Synthetic World of Second Life*, op. cit., p. 59.

nombreuses personnes se servent de *Second Life* pour affirmer ou expérimenter ce qui n'est pas possible pour elles en vie réelle (notamment pour des personnes n'ayant pas fait leur coming out). Si les marges ne disparaissent pas totalement sur *Second Life*, il reste que la notion de minorité semble suffisamment mince pour y atténuer grandement la force des systèmes d'oppression. Ana Burgos et Yendéh R. Martinez résumant bien les enjeux liés à ces identités et corps virtuels :

« nous produisons des subjectivités altérées, des identités divergentes, réalités confuses et inappropriables. L'anonymat, le pseudonyme ou les bios ne sont pas seulement le visage que nous montrons à la communauté virtuelle, ils sont des dispositifs de création dans la communauté virtuelle, ce sont des dispositifs de création de fictions, de production de sujets désincarnés et virtuels dont l'intermédiaire est la machine, processus qui facilite l'exploration de l'identité et sa subversion¹⁵⁹² ».

Outil de déplacement des normes, de constructions d'un sujet démultiplié qui peut, en plus de son corps physique, avoir plusieurs identités au-delà de l'écran, *Second Life* est également un producteur de subjectivités. L'avatar est un producteur de signes, un processus qui permet simultanément la construction et la représentation de soi, à la façon d'une prothèse¹⁵⁹³. De tous les aspects de *Second Life*, nous allons donc principalement nous concentrer sur le lien à l'avatar, puisque nous observons essentiellement les rapports aux représentations, incarnations et pratiques queers.

La dématérialisation du corps ne signifie pas la disparition du lien au corps : si l'ordinateur est un intermédiaire, une interface, le lien au corps physique est maintenu. Biosynapse souligne particulièrement ce lien :

« c'est aussi une forme de mise en scène de ton corps puisque tu finis par t'attacher à ton avatar et quand on se retrouvait cul nu sur *Second Life* parce que notre pantalon n'avait pas chargé, on était hyper mal à l'aise, même si on s'en fout et on a tous le même cul. Il y a un engagement du corps au travers des corps virtuels¹⁵⁹⁴ ».

L'avatar est nécessairement une projection de soi mais n'est pas toujours réaliste ou vraisemblable, bien au contraire. Les liens du corps physique à son avatar, entre l'identité en vie réelle et sur *Second Life*, peuvent pourtant devenir très étroits et très intimes, voire se confondre. C'est ce qui ressort de l'entretien avec Biosynapse :

« j'étais en vraie prolongation avec Biosynapse. Mon avatar c'était moi, c'était plus moi que mon corps lui-même¹⁵⁹⁵ ».

¹⁵⁹² *Estamos produciendo subjetividades alteradas, identidades divergentes, realidades confusas e inapropiadas. El anonimato, el pseudónimo, el avatar o las bios no son solo la cara que mostramos en la comunidad virtual, son dispositivos de creación en la comunidad virtual, son dispositivos de creación de ficciones, de producción de sujetos desencarnados y virtuales cuya intermediaria es la máquina, proceso que facilita la exploración de la identidad y su subversión.* Ana Burgos et Yendéh R. Martinez, in Miriam Solá et Elena Urko, *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos*, op. cit. pp. 303-304.

¹⁵⁹³ Cf. I/2/c).

¹⁵⁹⁴ Entretien réalisé avec Biosynapse, Montpellier, 11 novembre 2016. Volume II, annexe XII.

¹⁵⁹⁵ *Ibid.*

L'avatar peut être rattaché aux pratiques de l'autoreprésentation : écriture ou représentation de soi, l'avatar permet de se représenter en se construisant. Il s'agit d'une représentation performative de soi, en 3D et numérique. La part d'invention et d'interprétation au travers de l'avatar peut être très grande. L'avatar possède une part autobiographique et consacre la fragmentation du sujet, il est un moyen de vivre de multiples identités. Par exemple, la façon dont Claude Cahun a écrit les *Aveux non avendus* se rapproche assez de la construction de l'avatar. Cette autobiographie fictive décrit une identité de la métamorphose et de l'hybridation, que François Leperlier désigne comme un récit :

« qui lie l'intime à la fiction, l'identité à la métamorphose. [...] Vont se déployer, comme une arborescence, les thématiques électives : individualisme et altérité, dandysme et esthétisme, identité plurielle et dépassement des genres, volonté libertaire et immoralisme, autodérision et amour de soi, travestissement et jeux de miroir, imaginaire et théâtralité. Nous sommes loin, dans le sens habituel, d'une "autobiographie". Ou bien, devrait-on parler d'une "autobiographie rêvée" ou encore d'une "autofiction" qui, en multipliant les "durées", rend indiscernables l'observation et l'invention de soi¹⁵⁹⁶. »

L'avatar ouvre les mêmes possibles que, chez Claude Cahun, l'écriture de soi. Ce lien fort à l'avatar s'explique notamment par son caractère indispensable. Sur le web, en particulier sur *Second Life*, il est le seul moyen pour se présenter et interagir :

« Dans le "réel", la présence du corps est un indice absolu d'existence. Dans le monde "virtuel", consulter un site web ne suffit pas à donner à l'utilisateur une existence observable pour un pair "distant". L'utilisateur doit prendre existence pour communiquer : s'il ne crée pas un profil personnel, il n'existe pas pour la communauté, car il n'est pas visible par elle¹⁵⁹⁷. »

Biosynapse insiste également sur le fait que l'avatar est d'abord un moyen d'interagir, un moyen pour communiquer avec des groupes, de créer des cercles d'actions par affinité. La volonté d'interaction précède le lien à l'avatar, ce dernier ne se formant que petit à petit, avec l'envie de communiquer ce qui caractérise son identité :

« Le fait de pouvoir agir physiquement avec son avatar sur des lieux, c'est ce qui fait qu'on a fini par se connecter à nos avatars alors qu'au début on ne lui était pas forcément lié¹⁵⁹⁸. »

En effet pour Biosynapse, il s'agissait d'abord de se connecter à des groupes d'actions écologistes. Les évolutions de l'avatar sont ensuite propres à chacun·e, à ses évolutions en vie réelle et/ou sur *Second Life*. Biosynapse décrit ainsi son processus, à terme lié pour elle à l'affirmation de ses pratiques écologiques et féministes comme nous le verrons :

¹⁵⁹⁶ François Leperlier in Claude Cahun, *Aveux non avendus*, *op. cit.*, p. 237.

¹⁵⁹⁷ Fanny Georges, « Représentation de soi et identité numérique, une approche sémiotique et quantitative de l'emprise culturelle du web 2.0 », *op. cit.*, p. 170.

¹⁵⁹⁸ Entretien réalisé avec Biosynapse, Montpellier, 11 novembre 2016. Volume II, annexe XII.

« au départ, tu crées un personnage qui te ressemble. Ce que tu fais dans la vie, t'habiller et tout, c'est déjà créer un personnage, c'est déjà créer une identité visuelle face aux gens. La façon dont tu t'habilles, te positionne face au monde, comment tu te maquilles ou pas... Du coup quand je suis arrivée sur *Second Life*, la première chose que j'ai faite a été de créer quelque chose qui me ressemblait pour que les gens sachent qui j'étais. J'avais besoin d'être la plus réaliste possible. Mais peu de gens ont fait quelque chose de réaliste dès le début, je pense. Petit à petit, tu te rends compte que tu peux être autre chose. Au fur et à mesure j'ai rajouté une ceinture d'outils, un chapeau de pirate, une peau verte, des sortes d'écailles et de nageoires jusqu'à arriver à une sirène trash qui se déplaçait en volant uniquement¹⁵⁹⁹ ».

Donald Jones précise lui aussi que le rapport entre avatar et réalisme dépend de chacun·e :

« pour certain·es utilisateur·ices, les corps queers dans *Second Life* sont construits comme un reflet du moi. Pour d'autres, le queer est un rôle qu'ils jouent¹⁶⁰⁰ ».

Revenons à Biosynapse. À travers cette idée de personnage, à travers cette façon de jouer sur la manière d'être et de s'habiller pour produire de la subjectivité dans ce monde numérique, ce sont les règles de la performativité de genre que l'on retrouve et qui peuvent être subverties. Au-delà de l'exemple de Biosynapse, cette subversion est notamment possible parce que les avatars, mêmes générés, se retrouvent déconnectés du genre de leur propriétaire, dont on ne connaît rien. À l'instar du cyborg se situant dans un monde post-genre, les avatars peuvent abandonner les caractéristiques humaines générées pour devenir des êtres hybrides : elfes, fées, humain/animal, comme toute autre possibilité venant annuler les normes de genre. Biosynapse précise alors la nature de ce lien entre un corps imaginaire réinventé et l'identité :

« c'était un corps incohérent par rapport à la réalité, mais cohérent par rapport à qui j'étais¹⁶⁰¹ ».

Ainsi l'avatar est à mettre en parallèle avec les enjeux du cyborg au sein du militantisme queer. L'avatar est une forme cyborg qui joue avec les limites de la réalité et de la fiction. Ces propos sont aisément raccordables à ceux de Butler sur la performativité du genre et la performance drag. Butler, à aucun moment, ne parle du virtuel. Pourtant ce qu'elle décrit de la performance drag correspond parfaitement aux constructions fantasmatisques de l'avatar :

« Le fantasme est ce qui permet de s'imaginer soi-même et les autres autrement, il établit le possible en excès du réel et nous indique un ailleurs qu'il intègre lorsqu'il se fait corps.

Ceci me ramène à la question de la politique. Comment se fait-il que le *drag*, ou même, bien plus que le *drag*, le transgenre, entre dans le champ politique ? Je suggérais que le *drag* et le transgenre entrent dans ce champ non seulement en nous interrogeant sur ce qui est réel, et sur ce qui doit l'être, mais en nous montrant comment les conceptions contemporaines de la

¹⁵⁹⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰⁰ *For some users, queer bodies in Second Life are constructed as a reflection of self. For others, queer is a role that they play.* Donald Jones, *Queered Virtuality: The Claiming and Making of Queer Spaces and Bodies in the User-Constructed Synthetic World of Second Life*, *op. cit.*, p. 57.

¹⁶⁰¹ Entretien réalisé avec Biosynapse, Montpellier, 11 novembre 2016. Volume II, annexe XII.

réalité peuvent être questionnées et comment de nouveaux modes de réalité peuvent être institués. Le fantasme n'est pas un simple exercice cognitif, un film interne que nous projetons dans le cinéma intérieur de notre esprit. Le fantasme structure les relations et il entre en jeu dans la stylisation de la corporalisation¹⁶⁰². »

L'avatar peut également être rapproché de l'article d'Amelia Jones, « *The eternal return : self-portrait photography as a technology of embodiment* »¹⁶⁰³. Elle y défend l'idée qu'au travers de l'autoportrait photographique, le sujet peut dans un même temps se construire et se représenter, s'incarner par l'image. Elle envisage dans cet article :

« le corps *en tant que* représentation¹⁶⁰⁴. »

L'avatar est lui aussi la représentation du corps, même s'il répond à un autre dispositif de représentation que la photographie. Si l'avatar se fait corps, c'est également parce qu'au-delà d'une représentation, il permet un ensemble de pratiques qui influent sur l'identité et sur la vie quotidienne. C'est notamment le cas pour les pratiques sexuelles :

« De nombreuses subcultures telles que le BDSM et autres fétiches du pouvoir ont une présence signifiante dans *Second Life* et les utilisateurs peuvent expérimenter cela avec d'autres dans un environnement sûr et anonyme¹⁶⁰⁵. »

C'est également ce qui s'est passé pour Biosynapse :

« j'ai exploré sur internet le côté androgyne et mon homosexualité, sans avoir exploré ça en Real Life¹⁶⁰⁶. »

Elle insiste cependant sur la continuité du lien entre corps physique et corps de l'avatar, une continuité qui, de nouveau, est en grande partie due aux possibilités à agir avec son avatar, à créer des interactions avec d'autres personnes. Par ailleurs, ce sont ces interactions qui font que la sexualité sur *Second Life* diffère du dispositif voyeuriste que l'on retrouve en pornographie :

« Tu vois ton personnage en interaction avec l'autre et du coup il y a déjà une forme de rapprochement. On est déjà dans le lien au corps pur. Tu as une interaction, tu es acteur, beaucoup plus que quand tu regardes un film porno¹⁶⁰⁷. »

Au-delà de la sexualité et en lien avec elle pour le cas des pratiques queers, *Second Life* est aussi un lieu où développer des pratiques militantes. Celles que nous retenons ici continuent de

¹⁶⁰² Judith Butler, *Défaire le genre*, op. cit., p. 246.

¹⁶⁰³ Amelia Jones, « *The "Eternal Return": Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment* », op. cit.

¹⁶⁰⁴ *The body as representation. Ibid.*, p. 949.

¹⁶⁰⁵ *Many sexual subcultures such as BDSM and other fetishes of power have significant presences in Second Life, and users can experiment with these and others in a safe and anonymous environment.* Donald Jones, *Queered Virtuality: The Claiming and Making of Queer Spaces and Bodies in the User-Constructed Synthetic World of Second Life*, op. cit., p. 70.

¹⁶⁰⁶ Entretien réalisé avec Biosynapse, Montpellier, 11 novembre 2016. Volume II, annexe XII.

¹⁶⁰⁷ *Ibid.*

développer ce lien corporel à l'avatar. Pour Donald Jones, l'identité sociale en vie réelle et celle développée sur *Second Life* sont liées :

« Contrairement à un avatar animal anthropomorphique ou un vampire, la position de sujet queer est une catégorie constitutive de l'identité qui est articulée dans le monde actuel. Du coup, cette expression dans l'espace virtuel signifie potentiellement des implications sur la façon dont la personne articule son identité dans le monde actuel [...] Dans tous les cas, le corps queer virtuel est *choisi* comme une expression de soi, un moi potentiel, ou un fantasme de soi¹⁶⁰⁸. »

Les queers, en tant que sujets politiques constitués, ont donné lieu à des pratiques militantes en ligne, comme l'organisation de *pride* ou des groupes de travail par exemple. Donald Jones relate certains de ces espaces et actions :

« *Second Life* peut fonctionner comme un lieu de rencontre pour des personnes queers qui peuvent ensuite s'engager dans leurs communautés locales dans le monde physique. Plus encore, la nature graphique de *Second Life* permet d'organiser des événements visuels puissants qui peuvent être expérimentés par les utilisateur-ices du monde entier. Par exemple, un drap mémoriel des victimes du Sida a pu être implanté ou une *Pride* organisée. En juin 2007, par exemple, la plus grande *Pride* de *Second Life* a été organisée¹⁶⁰⁹. »

Cette construction de l'identité via l'avatar ne fait donc pas l'économie des pratiques, bien au contraire. Au-delà même de *Second Life*, de nombreuses pratiques en lignes permettent cette articulation entre corps, pratiques et identité en vie réelle et virtuelle. Parler des avatars comme des producteurs de subjectivités, c'est envisager que :

« de nouveaux producteurs symboliques et de nouveaux consommateurs de ces hypertextes développent de nouvelles façons de créer un sentiment d'appartenance et reconfigurent les identités des sujets connectés, formant une trame diverse qui ne fait que confirmer le caractère lui aussi hybride des nouvelles identités¹⁶¹⁰. »

Tout cela possède une forte incidence sur le quotidien. Parce que les pratiques comme la sexualité ou le militantisme s'inscrivent dans le quotidien, bien sûr. Mais également parce que la connectivité et la virtualité sont des éléments quotidiens chronophages. Le temps passé sur les divers réseaux sociaux (Facebook, Twitter, blogs, jeux en ligne, réalités virtuelles, discussions

¹⁶⁰⁸ *Unlike an anthropomorphic animal or a vampire, queer subject position is a constitutive category of identity that is articulated in the actual world. So, its expression within virtual space potentially has implications for how one articulates identity in the actual world [...] In any case, the virtual queer body is chosen as either an expression of self, a potential self, or a fantasy self. Donald Jones, Queered Virtuality: The Claiming and Making of Queer Spaces and Bodies in the User-Constructed Synthetic World of Second Life, op. cit., pp. 57-58.*

¹⁶⁰⁹ *Second Life can function as a meeting place for queer people who can then engage within their local communities in the physical world. Further, the graphical nature of Second Life allows for the structuring of visually powerful events that can be experienced by users around the world. For example, an AIDS Memorial Quilt project could be implemented or a Pride event arranged. In June 2007, for example, the largest Pride event in Second Life to date was organized. Ibid., p. 90.*

¹⁶¹⁰ *Nuevos productores simbólicos y nuevos consumidores de esos hipertextos plantean diferentes maneras de creación de sentido de pertenencia y reconfiguración de las identidades de los sujetos conectados, [...] formando una trama diversa que no hace sino confirmar el carácter también híbrido de las nuevas identidades. Emilia Bermudez et Gildardo Martínez, « Los estudios culturales en la era del ciberespacio », Convergencia, 2001, n° 26, p. 18.*

instantanées, Instagram, Snapchat, Periscope, Whatsapp, Skype, Grindr, Tindr et la liste est encore longue), s'il diffère selon chacune, ne se compte plus¹⁶¹¹. Cette activité chronophage nécessite un temps dédié, de connexion, de réunion, de productions de savoirs (MOOC, conférences, articles), de travail et d'actions en ligne.

Les impacts sur le quotidien, les répercussions de la construction de l'identité en ligne, se mesurent aussi en termes d'*empowerment* sur la vie réelle. Un processus que décrit très bien Biosynapse, par exemple au niveau de la réappropriation de la sexualité :

« dans le jeu de rôle, il y a une grosse part de sexualité qui est jouée à l'écrit. La discussion crée la relation sexuelle. J'avais un imaginaire développé et travaillé et c'est mon désir qui commençait à s'exprimer¹⁶¹² ».

Donald Jones parle quant à lui d'*agency*¹⁶¹³ à propos de la construction de l'avatar, qu'il met en parallèle avec les théories de Butler :

« Judith Butler argumente que quand les normes hétérosexuelles et de genre sont perturbées, "s'ouvrent des failles et des fissures, apparaissent les instabilités constitutives de telles constructions, qui échappent à, ou excèdent la norme"¹⁶¹⁴, et qui représentent une menace pour le régime sexuel actuel. Dans le virtuel, ces fissures sont assez claires, tout au moins avec les corps virtuels. D'une certaine façon, l'espace entier est "queerisé" parce que la capacité du sujet à revêtir l'apparence de quiconque et de s'exprimer quelles que soient ses envies est librement possible, d'une manière que le monde physique ne permet pas. La position identitaire, tout du moins pour l'espace virtuel, est véritablement fluide. »¹⁶¹⁵

Nous retrouvons la notion de faille *camp* par laquelle subvertir son identité¹⁶¹⁶. Nous avons commencé cette partie sur *Second Life* par une citation d'Amelia Jones, constatant qu'un simple corps et un simple nom ne suffisaient pas à présenter l'identité. Le besoin de se représenter pour se constituer qui en découle recoupe de nombreuses pratiques. L'avatar est un outil pour de possibles devenir queers, une interface cyborg pour tenter d'aller au-delà des binarités et des oppressions normatives. L'avatar permet de percevoir le « réel » en tant que dispositif qui organise ses oppressions. Ce qui est qualifié de « réel » possède des répercussions politiques

¹⁶¹¹ Il est difficile d'avoir des chiffres exacts sur le temps passé sur les réseaux sociaux. Les chiffres varient selon les pays et c'est évidemment un usage en grande majorité occidentale. Pour plus de précisions, cf. Pierre Merklé, *Sociologie des réseaux sociaux*, Paris, La Découverte, 2011 [2004], p. 79, pour l'utilisation d'internet et *ibid.* p. 80 pour les réseaux sociaux.

¹⁶¹² Entretien réalisé avec Biosynapse, Montpellier, 11 novembre 2016. Volume II, annexe XII.

¹⁶¹³ Donald Jones, *Queered Virtuality: The Claiming and Making of Queer Spaces and Bodies in the User-Constructed Synthetic World of Second Life*, *op. cit.*, p. 56.

¹⁶¹⁴ Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, *op. cit.*, p. 24, pour la traduction de sa citation.

¹⁶¹⁵ Judith Butler argues that when heterosexual and gender norms are disrupted, "gaps and fissures are opened up as the constitutive instabilities in such constructions, as that which escapes or exceeds the norm" which pose a threat to the current sexual regime. In the virtual, these fissures are quite clear, at least with virtual bodies. In some ways, the entire space is "queered" because the ability to take on the appearance of any body and to express self however one wishes is freely available in a way that the physical world does not allow. Identity position, at least in the virtual space, truly is fluid. Donald Jones, *Queered Virtuality: The Claiming and Making of Queer Spaces and Bodies in the User-Constructed Synthetic World of Second Life*, *op. cit.*, pp. 56-57.

¹⁶¹⁶ Cf. I/1/c).

concrètes. Donald Jones insiste également sur l'impact de l'avatar sur tous les pans de la vie « réelle » :

« L'interface visuelle ouvre de nouvelles opportunités pour construire des incarnations du désir et de l'identité [...] Et, pour un grand nombre d'utilisateurs, cette extension dans cet espace peut aussi avoir un impact dans le monde réel, en particulier pour ceux qui sont en questionnement identitaire ou en transition¹⁶¹⁷. »

Cette citation correspond aux expériences de Donald Jones et Biosynapse. Ces expériences restent des exemples à nuancer, puisqu'une large part de *Second Life* se résume à des systèmes (publicitaires, politiques, sexuels, financiers) tout aussi normatifs qu'en vie réelle. L'impact de l'avatar sur les identités, les pratiques quotidiennes et les corps des personnes queers reste très net. Nous pouvons finir avec la fin du témoignage de Biosynapse. La façon dont *Second Life* a pu modifier socialement ses pratiques ou son identité y est perceptible et recoupe totalement les politiques féministes et queers :

« Je me suis rendu compte que ma vie sociale “réelle” était fautive, que ceux qui me connaissaient vraiment étaient mes contacts *Second Life*. Les contacts “réels” ne savaient pas qui j'étais parce que je ne le reflétais pas dans les échanges. Aujourd'hui je ne reflète toujours pas qui je suis physiquement, mais je m'en fous. Aujourd'hui je n'ai plus rien à prouver. Je pense que *Second Life* m'a permis de sortir au monde qui j'étais. C'est-à-dire qu'en arrivant sur *Second Life* j'avais ce personnage qui me ressemblait. Qui a évolué pour devenir ce personnage complètement hybride. Quand je suis sortie de *Second Life*, ce n'est pas le physique qui a été adapté. Je n'ai jamais eu la peau verte ni ma queue de serpent, je n'ai pas cherché à le recréer physiquement. Quand je dis que je n'étais pas la personne que je renvoyais au monde, ce n'était pas tellement physique. Les gens ne me connaissaient pas parce que j'étais cette sirène trash à l'intérieur et il fallait que je l'aborde dans mes choix de vies et pas dans mon physique. C'est là où je suis sortie de *Second Life* en disant “je suis écologiste et je t'emmerde”, là où j'ai dit je suis lesbienne “allo maman, assieds-toi j'ai quelque chose à te dire”. Aujourd'hui, avec l'exploration de l'avatar, je suis plus “moi” dans le sens où j'affirme plus facilement qui je suis. Là où ça a changé, c'est que j'ai ouvert ma gueule. Ça m'a fait sortir l'affirmation de moi, de dire “je suis cette personne. Je fonctionne comme ça et si ça ne te plaît pas, c'est à toi que ça pose un problème”. L'avatar m'a permis de dire que je ne suis pas obligée de faire ce que je ne veux pas¹⁶¹⁸. »

¹⁶¹⁷ *The visual interface provides new opportunities for constructions of embodiments of desire and identity [...] And, for many users, this extension into this space can have real-world impact, particularly for those who are in identity questioning and transition.* Donald Jones, *Queered Virtuality: The Claiming and Making of Queer Spaces and Bodies in the User-Constructed Synthetic World of Second Life*, op. cit., p. 86.

¹⁶¹⁸ Entretien réalisé avec Biosynapse, Montpellier, 11 novembre 2016. Volume II, annexe XII.

N'avoir l'air de rien • De la photo de profil à l'autoportrait : le geste ordinaire du selfie comme technique de construction et de mise en mémoire du sujet

Les réalités augmentées, du blog au Facebook en passant par l'avatar et toutes les formes de communication 2.0, peuvent donc être vues comme faisant partie intégrante du cyborg. Pour garder en fil rouge cette simultanéité de construction/représentation de soi, nous pouvons à nouveau nous référer à Amelia Jones qui fait remarquer que :

« le sujet incarné est exposé comme étant un masque ou un écran, un site de projection et d'identification. C'est donc à travers la pose, à travers l'écran, que le sujet s'ouvre à la performativité et devient animé¹⁶¹⁹ ».

Cette citation, qui fait un bon écho à l'avatar, s'applique aussi à de nombreux autres moyens de représentation par l'image, comme les photographies de profils. Ce sont là des mécanismes qui laissent à l'individu une grande marge de manœuvre dans la façon de se représenter, dans la façon de faire ressortir certains traits de l'identité. Des pratiques comme les *selfies* marquent une prise en main, pas toujours consciente, de la représentation de son identité. De l'autoportrait au selfie, il n'y a alors qu'un pas. Dans la continuité de la politique de visibilisation des identités, les photographies de profils et autres avatars apparaissent comme les nouveaux outils d'un militantisme queer qui cherche à déconstruire la normalisation des identités.

Se réapproprier son image comme on se réapproprie son corps ou que l'on tente de résister au biopouvoir, cela peut prendre de multiples formes. La représentation de soi la plus impersonnelle et la plus désincarnée qui soit est peut-être la carte d'identité. Les données dites objectives participent en effet à un contrôle des corps. Les activistes trans* militent pour que soit retirée la mention du sexe sur l'état civil : la mention homme ou femme et le « bon » genre correspondant continuent de définir fondamentalement les identités aux yeux de l'état. En écho, plusieurs artistes et militant·es queers ont travaillé la thématique de la photographie d'identité¹⁶²⁰. Diego Genderhacker, par exemple, a créé une série de cartes d'identité (DNI), où il représente ses différents kings. Il s'agit de subvertir la façon dont l'état enregistre et fige l'identité, notamment en termes de sexe, de genre et de nationalité. L'œuvre s'intitule *DNI*¹⁶²¹, non plus pour Document National d'Identité, mais pour *Dragking Non Identifié*. Sur le site, l'œuvre est expliquée par une citation qui se réfère à *Altération du DNI*¹⁶²², l'action du GTQ qui subvertissait pour les mêmes

¹⁶¹⁹ *The embodied subject is exposed as being a mask or screen, a site of projection and identification. It is thus through the pose, via the screen, that the subject opens into performativity and becomes animated.* Amelia Jones, « *The «Eternal Return»: Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment* », *op. cit.*, p. 959.

¹⁶²⁰ Nous avons déjà étudié certaines de ces représentations subversives de documents officiels, l'analyse de ces représentations permettait d'analyser le privilège cissexuel. Cf. II/2/a). Nous analysons ici ces productions, ainsi que d'autres, sous l'angle de la représentation de soi et du lien entre portrait photographique officiel, autoportrait performatif et autoportrait numérique.

¹⁶²¹ Diego Genderhacker, *D.N.I.*, 2014. In « D.N.I » [page internet, 2014, consultée le 15/02/2017], *Genderhacker.net* [site internet, 2009], URL : <http://genderhacker.net/?portfolio=d-n-i>. Volume II, figures 117a et 117b.

¹⁶²² Volume II, figure 90. L'œuvre est également représentée sur le site de Diego Genderhacker, avec un titre légèrement différent : « *Aberración del D.N.I.* » [page internet, 2013, consultée le 15 février 2017], *Archivo-T* [Site internet, 2013], URL : <http://archivo-t.net/portfolio/2004-%C2%B7-aberracion-del-dni/>.

raisons un document national d'identité. Nous pouvons rappeler une partie du manifeste qui accompagne *Altération du DNI* :

« Nous gérons et disloquons le DNI : Dragking Non Identifié. Nous résistons à la marque du genre et du sexe : notre sexe est S/M. Nous travaillons notre cul. Nous résistons à la filiation, au père et à la mère, au couple universel. Mariage ? À trois ! Nous résistons à un pouvoir assassin, qui condamne les migrant-es à une mort civile : la mort civile est une forme d'assassinat. Nous résistons à un système d'assignation de l'identité qui ne permet pas la gestion autonome du genre ni du sexe. Changement de sexe gratuit, tout de suite. Nous résistons parce qu'il y a des corps et des politiques trans¹⁶²³. »

En publiant le « Manifeste DNI » du GTQ pour expliciter son œuvre, Diego Genderhacker s'ancre dans une démarche clairement militante. Au-delà de ce militantisme, la série *D.N.I* de Diego Genderhacker est une occasion de s'inventer et d'aller au-delà des limites permises par un document d'identification national. En reprenant cette iconographie officielle, Diego Genderhacker rejoue et rend légitimes ses autres identités tout en critiquant les normes véhiculées par ces documents officiels. La photographie d'identité demeure un moyen de matérialiser ses multiples identités.

Giuseppe Campuzano, artiste à l'initiative du Musée Travesti du Pérou, a également travaillé sa carte d'identité pour y faire apparaître son identité non pas étatique mais trans*, comme l'indique le sexe sur la carte modifiée. Cette œuvre utilise l'imagerie lenticulaire, pour passer d'une carte d'identité « officielle » à une carte d'identité travestie lorsqu'on l'incline. La photographie change, le sexe aussi (de « M » à « T »). L'œuvre s'intitule elle aussi *DNI*, pour « De Natura Incertus¹⁶²⁴ ». Là encore, comme pour Diego Genderhacker, la photographie d'identité et ses modifications numériques lui permettent une affirmation de soi plus proche de son existence que des attentes officielles, tout en critiquant ces attentes officielles.

Dans le même ordre d'idée, pour une œuvre intitulée *Mis Padres*¹⁶²⁵ David Trullo a modifié son livret de famille de façon à y faire apparaître un deuxième père à la place de sa mère. Il réinvente ainsi son histoire et fait figurer ce qui pourrait devenir une archive de l'homoparentalité. Ce faux document d'identité évoque une histoire personnelle et fictionnelle. Mais c'est un document qui aurait pu être vrai, dans une société légalisant l'homoparentalité. L'œuvre préfigure sa série

¹⁶²³ *Gestionamos y desmontamos el DNI: Dragking No Identificado. Resistimos a la marca de género y sexo: nuestro sexo es S/M. Trabajamos nuestro culo. Resistimos a la filiación, al padre y a la madre, a la pareja universal. ¿Matrimonio? ¡Trimonio! Resistimos a un poder asesino, que condena a l@s migrantes a una muerte civil: la muerte civil es una forma de asesinato. Resistimos a un sistema de asignación de identidad que no permite la gestión autónoma del género ni del sexo. Cambio de sexo gratis ya. Resistimos porque hay cuerpos y políticas trans.* Grupo de Trabajo Queer, *El eje del mal es heterosexual : Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*, op. cit., p. 40.

¹⁶²⁴ Giuseppe Campuzano, *Sans titre* [vidéo en ligne], Facebook, 0:10, 25/12/2011 [consultée le 22/02/2017], URL : <https://www.Facebook.com/giucamp/videos/vb.657124746/10150554502714747/?type=2&theater>. Voir également : volume II, figure 91.

¹⁶²⁵ En espagnol, *padres* désigne généralement les parents d'une personne. Il peut également signifier « pères ». Le fait que « parents » et « pères » soient en espagnol des homographes est par ailleurs un exemple de domination masculine et patriarcale du langage. Ici, l'artiste en joue pour détourner le sens commun de « parents » en « pères » pour figurer une famille homoparentale. Volume II, figure 118.

*Alterhistory*¹⁶²⁶. Cette œuvre en évoquant une homoparentalité fictionnelle recoupe également les enjeux de la politisation de l'intime, d'un personnel devenant politique.

Les documents d'identités, modifiés et détournés comme autant de citations impropres de normes performatives de l'identité, sont donc une des façons possibles de se réappropriier son image, pour résister au biopouvoir au travers de représentations déviantes et constitutives de l'identité. D'autres stratégies similaires sont mises en place, notamment avec Facebook et les photographies de profils :

« Facebook est donc un terrain particulièrement favorable à l'étude de la représentation de soi, puisque ce logiciel propose en somme de fédérer toutes les activités en ligne et les facettes de la vie quotidienne¹⁶²⁷. »

Ces activités en ligne sont peut-être l'exemple le plus représentatif de ce qu'est l'intime militant, lorsque Facebook peut servir tout autant de journal intime rendu public (et à ce titre Facebook remplace les blogs) que de média alternatif rendant possible une communication à grande échelle. De nombreux groupes Facebook sont des outils d'organisation et espace de travail pour les militant·es. Dans le même temps, il est une fenêtre au travers de laquelle se représenter : les « like » fonctionnent comme un réseau d'affinités venant affirmer des traits identitaires : tout simplement, une personne qui « like » *Le Figaro* ou la Manif pour tous affirme des opinions politiques et sociales différentes d'une personne « likant » Yagg et le mouvement des Indigènes de la République. Tout cela se mêle à des photographies plus personnelles, des dates d'anniversaire, des repartages d'articles, des événements anodins, quotidiens, ou plus exceptionnels, le tout formant une trame de microrécits qui font partie d'une certaine représentation de soi. C'est donc en ce sens que Facebook participe d'une représentation-construction de soi sur internet. Si de nombreuses personnes ne conscientisent pas la possibilité offerte par les réseaux sociaux de se représenter et s'inventer, de résister aux normes sociales, d'autres savent en jouer. Vera Icon, au-delà de ses actuations physiques, trouve sa densité et son impact sur internet, en lien avec une myriade d'autres références, d'autres œuvres et d'autres combats desquels elle n'aurait pu se rapprocher par une simple action dans l'espace tangible. En effet, David Trullo est une personne différente au quotidien de Vera Icon, quand bien même celle-ci fasse partie de lui. Le mur Facebook de Vera Icon, au travers de ses postes et statuts, donne au personnage une illusion de continuité, cette illusion si chère à la performativité de genre, qui crée le personnage autant que ses apparitions concrètes en dehors du virtuel. Vera Icon, jouant par ailleurs sur le personnage de star du monde de l'art contemporain qui base sa notoriété sur la simple performance continue de son identité, est un exemple exacerbé du fait que la représentation nous constitue en tant que nouveaux corps sujets. De son côté, Amélie

¹⁶²⁶ Cf. David Trullo, « *Una historia verdadera – Alterhistory* » [page internet, 2010, consultée le 23/02/2017], *David Trullo Artworks* [site internet, 2005], URL : <http://www.davidtrullo.com/alterhistory.htm>. Cf. I/4/b) et volume II, figures 79a et 79b.

¹⁶²⁷ Fanny Georges, « Représentation de soi et identité numérique, une approche sémiotique et quantitative de l'emprise culturelle du web 2.0 », *op. cit.*, p. 183.

Poirier, membre du collectif XXY, conçoit en 2016 la pièce de théâtre *Que ferez-vous de mon profil Facebook quand je serai morte ?*¹⁶²⁸. Le collectif décrit ainsi la pièce :

« dans “Que ferez-vous de mon profil Facebook quand je serai morte?”, elle [Amélie Poirier] explore internet comme un espace spirituel nous permettant d’accéder à l’immatérialité et à l’immortalité de nos corps physiques. Et cela passe par des bouts de nous-mêmes, par ces identités multiples qu’Amélie dit endosser – Facebook addict, membre du forum de Doctissimo, joueuse sur des plateformes de jeux en réseaux, travailleuse du sexe à travers un site de show cam ou encore inconditionnelle de Candy Crush... Ces identités qu’elle (se) crée pour mieux semer des traces quand sera venu le temps de se débarrasser de son corps physique. Ce sera alors aux vivants de recréer le puzzle de cette identité multiple et fragmentée¹⁶²⁹ ».

Sur scène, les avatars incarnés par les comédien·nes se balancent légèrement sur eux-mêmes, reproduisant le mouvement appliqué aux avatars pour montrer qu’ils sont en activité même en position immobile. Ce mouvement opère un déplacement entre réalité virtuelle et concrète, entre le corps dématérialisé de l’avatar à l’équilibre factice et le corps pesant et concret ne nécessitant aucun mouvement de balancier pour tenir debout. Amélie Poirier inverse ou plutôt fait se confondre les deux régimes de représentations, le réel tangible et le réel virtuel. Les réseaux sur internet permettent de créer des identités. Le numérique est une pratique quotidienne et une des technologies des corps. En se demandant ce que deviendra son profil une fois qu’elle sera morte, Amélie Poirier questionne ce qui de l’identité, virtuelle ou non mais exprimée en virtualité, passera à la postérité. Quelles images du corps, quels discours seront retenus ou disparaîtront. Au-delà d’un rapport à l’archive numérique, Amélie Poirier joue avec la tradition de l’autoportrait, dont l’un des enjeux majeurs reste de représenter l’identité de l’artiste au travers de son image :

« Historiquement, l’autoportrait (spécialement l’autoportrait peint) a été compris comme une représentation des émotions, une expression extérieure des sentiments intérieurs, une auto-analyse et une auto-contemplation perspicace de soi qui devrait conférer une sorte d’immortalité à l’artiste¹⁶³⁰. »

La photographie de profil Facebook est alors un autoportrait démocratisé, vulgarisé, mais pas toujours artialisé. C’est également un autoportrait sur lequel on peut apposer son soutien à telle ou telle cause au moyen de cadres ou des pins adaptés au format Facebook¹⁶³¹. Il s’agit bien, au travers de l’image, de véhiculer des valeurs ou des militantismes, des univers et des imaginaires, d’autant que les photographies de profil ne sont pas toujours des visages. Le profil Facebook et

¹⁶²⁸ Cf. Collectif XXY, « Que ferez-vous de mon profil Facebook quand je serai morte » [page internet, 2016, consultée le 22/02/2017], *Collectif XXY* [site internet, 2012], URL : <http://collectifxyy.fr/cellules/spectacles/que%20ferez-vous%20de%20mon%20profil%20Facebook.html>.

¹⁶²⁹ *Ibid.*

¹⁶³⁰ *Historically the self-portrait (specifically the painted self-portrait) has been understood as a representation of emotions, an outward expression of inner feelings, penetrating self-analysis and self-contemplation that might bestow an immortality of sorts upon the artist. Susan Bright, Autofocus, the self-portrait in contemporary photography.* New York, The Monacelli Press, 2010, p. 8.

¹⁶³¹ En ce moment même, les photographies de profil de mon réseau sont envahies d’un cadre *I support trans rights*, à l’occasion du *Trans Awareness Month* – novembre 2016. Ces profils Facebook sont un des outils du militantisme queer.

sa photographie restent une expression d'une identité. L'identité a beau être projetée, idéalisée, fardée, elle n'en est pas moins réelle et permet au sujet d'advenir¹⁶³². Nos profils numériques sont révélateurs d'une caractéristique au moins :

« cette nécessité de prendre existence en laissant des traces est un changement radical du paradigme de l'identité [...] le sujet décide lui-même comment il se présente¹⁶³³ ».

Plus encore que le profil Facebook, c'est la pratique du selfie qui caractérise ce rapport à la représentation de soi mêlant le virtuel et la réalité. Le *selfie*, diminutif de *self-portrait*, c'est donc cette pratique qui consiste à se prendre en photographie en tenant l'appareil, généralement un téléphone portable, au bout de son bras. La longueur du bras oblige à centrer l'image sur une partie seulement du corps, en y incluant le visage. En 2013, le selfie entre dans l'Oxford English Dictionary, ce qui témoigne de l'importance de cette pratique, elle aussi entrée dans nos quotidiens. Que l'on participe à cette pratique ou non, les selfies ont envahi les réseaux sociaux et nos environnements. Le débat sur la dimension artistique du selfie revient régulièrement et les artistes savent en tout cas l'exploiter. 2013, c'est aussi l'année d'une exposition intitulée *National #Selfie Portrait Gallery*. L'exposition s'est tenue à Londres, du 17 au 20 octobre 2013, lors de la *Moving Image Contemporary Video Art Fair*¹⁶³⁴. Dans des vidéos de 30 secondes, les artistes exposaient leur autoportrait version selfie. Entre pratique égocentrique, consécration postmoderne de soi et exploration (politique) de son identité, la balance hésite entre effet de mode ou pratique artistique. En 2016, une vidéo intitulée *The Art Assignment*¹⁶³⁵ poursuit le débat. Retraçant l'histoire de l'autoportrait photographique, cette vidéo explique que le selfie n'a pas attendu les réseaux sociaux pour exister et qu'il n'y a pas de différence fondamentale entre un selfie artistique ou non :

« Je ne dis pas que tous les selfies sont de l'art, seigneur non, je dis juste qu'il n'y a pas de réelle différence de nature entre un autoportrait photographique réalisé par un artiste et un selfie lambda¹⁶³⁶. »

En effet, les téléphones portables démocratisent toujours plus la pratique photographique¹⁶³⁷, même si toute pratique créative n'est pas forcément artistique. Il reste que le selfie joue un rôle

¹⁶³² Voir notamment : Dominique Cardon, « Le design de la visibilité. Un essai de cartographie du web 2.0 », *Réseaux*, n° 152, 2008, pp. 93-137. Dominique Cardon est un des auteur-es qui analysent, en terme sociologique, le fonctionnement de l'identité sur les réseaux sociaux, dans son tissage complexe avec la projection de soi et le rapport aux autres.

¹⁶³³ Fanny Georges, « Représentation de soi et identité numérique, une approche sémiotique et quantitative de l'emprise culturelle du web 2.0 », *op. cit.*, p. 190

¹⁶³⁴ Il reste notamment de l'exposition un Tumblr où les œuvres sont partiellement visibles : National Gallery, *National #Selfie Portrait Gallery* [page publique], Tumblr, 2013 [consultée le 22/02/2017], URL : <http://nationalselfieportraitgallery.tumblr.com/>.

¹⁶³⁵ Sarah Urist Green, *The Art Assignment* [vidéo en ligne], PBS Digital Studio, Youtube, 8:00, 2016 [consultée le 22/02/2017], URL : <https://youtu.be/jfoPjnVrBNM>.

¹⁶³⁶ *I am not saying that all selfies are art, dear god no, but I am saying that there is not really a difference in nature between a photographic self-portrait made by an artist and your own average selfie. Ibid.*, 6:39.

¹⁶³⁷ Une démocratisation relative à nos positions occidentales, relatives aussi à une société de consommation et de communication liée au capitalisme.

non négligeable dans la construction des identités. Il suffit de taper, sur Tumblr, la recherche « queer selfie » pour être impressionné des centaines de photographies portant le hashtag #queer selfie¹⁶³⁸. Cette recherche montre au passage la diversité des personnes s'identifiant en tant que queer. Au travers de ces représentations, nous retrouvons l'idée que les pratiques queers établissent « un rapport hypercritique à l'identité¹⁶³⁹ ». Ce regard posé sur soi, cette capacité à se nommer et se représenter, apparaît comme un lointain héritage des autoportraits féministes. Ces derniers s'inscrivent, rappelons-le, dans une idée d'*empowerment*, de dés-objectification et de retournement du regard. C'est cette proximité entre identité, représentation de soi, performance et photographie qui fera dire à Amelia Jones :

« je perçois l'art corporel comme une extension complexe du portrait en général¹⁶⁴⁰ ».

Le selfie apparaît dès lors comme une pratique numérique pas si éloignée de l'art corporel féministe, de la photographie performative et de la réappropriation des nouveaux médias. André Gunthert, dans un article sur « La consécration du selfie¹⁶⁴¹ », voit dans celui-ci une pratique artistique à part entière et une esthétique de la subjectivité. Il relève le fait que, dans un selfie, la personne représentée est aussi celle qui réalise l'action. La personne n'est plus seulement représentée, elle participe activement. Cela n'est pas propre au selfie et s'applique à l'autoportrait en général. Cette place active du sujet dans sa représentation renvoie dans tous les cas à la question de l'image performative, celle qui permet de se réaliser et de s'incarner par la représentation. Les propos qui suivent, qui concernent la culture numérique et la façon dont les utilisateur·ices se créent de nouveaux imaginaires, pourraient alors tout aussi bien s'appliquer à l'avatar qu'au selfie :

« chacun de nous construit sa propre mythologie à parti de bribes d'informations extraites du flux médiatique, se transformant en véritables ressources à travers lesquelles nous donnons du sens à nos vies quotidiennes¹⁶⁴² ».

Cette mythologie renvoie à l'avatar comme au selfie, c'est-à-dire deux manières performatives de se réinventer par la représentation numérique et virtuelle. Ce sont des pratiques qui mêlent aux représentations des dimensions intimes et quotidiennes, tout en étant capables de jouer stratégiquement avec le flux médiatique. Ces pratiques permettent une certaine *agency*¹⁶⁴³. En lien à cette capacité d'agir, le selfie peut revêtir une dimension politique, notamment lorsqu'il s'agit de revendiquer certaines identités marginales. Nous pouvons relever le projet artiste *Queer Filipino*

¹⁶³⁸ Recherche Tumblr effectuée le 22/02/2017 : <https://www.tumblr.com/search/queer+selfie>.

¹⁶³⁹ Cf. Sam Bourcier, « Queer move/ments », *op. cit.*, p. 37. Déjà citée en I/1/3.

¹⁶⁴⁰ *I see body art as a complex extension of portraiture in general*. Amelia Jones, *Body Art, Performing the Subject*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁶⁴¹ André Gunthert, « La consécration du selfie » [article en ligne, 2015, extrait du n° 32. Mise en ligne 16/07/2015, consulté le 22/02/2017], *Études photographiques* [revue en ligne, 2002], URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/3529>.

¹⁶⁴² Henri Jenkins, in Laurence Monnoyer-Smith, « La participation en ligne, révélateur d'une évolution des pratiques politiques ? », *op. cit.*, p. 166.

¹⁶⁴³ Dans le sens où l'avatar permet de faire des actions en ligne et que le selfie est une représentation active (selon André Gunthert). Avatar et selfie représentent donc une certaine capacité d'agir, entre *empowerment* et pratique de la performance.

*Selfies*¹⁶⁴⁴ : celui-ci associe un compte Tumblr et des images Pinterest, au travers des mêmes mots clefs Queer – Filipino – Selfie. Le projet, lancé en novembre 2014 par le Center for Art And Thought (Los Angeles), invite les LGBTQI de nationalité philippine, où l'homosexualité est simplement tolérée sans aucune loi de protection, à envoyer un selfie accompagné d'une courte présentation. C'est là un exemple de réappropriation stratégique et politique des réseaux sociaux par les queers. La pratique de l'autoportrait semble toujours aussi importante pour nommer et dénombrer de nouvelles identités :

« C'est au début des années 1970 et 1980, avec l'ascension de la théorie de l'identité et de la théorie postmoderne, que l'autoportrait est devenu un vecteur important pour cel-leux qui commençaient à considérer leur position personnelle dans un contexte politique et créatif. Les artistes se sont de plus en plus tourné-es vers la photographie pour exprimer leurs identités en termes de race, genre et sexualité, utilisant souvent leurs propres corps¹⁶⁴⁵. »

Il s'agit, encore et toujours, de trouver les capacités à s'inventer en dehors des systèmes normatifs. Il s'agit d'opposer une résistance, par des représentations et des pratiques, à la domination masculine et à l'hétérocisnormativité. Il s'agit de nommer les choses, par l'image comme par la parole. Nous pouvons conclure comme nous avons commencé en insistant sur les liens entre énonciation, construction et représentation :

« Dans un monde où le langage et la nomination des choses sont pouvoir, le silence est oppression et violence¹⁶⁴⁶. »

¹⁶⁴⁴ Center for Art + Thought, « *Queer Filipino Selfies! Photo-sharing Project* » [billet internet. 18/11/2013, consulté le 28/07/2017], *CA + T* [site internet, 2013], URL : <http://www.centerforartandthought.org/news/queer-filipino-selfies-photo-sharing-project-launches-november-18-pinterest>. Ainsi que : Center for Art + Thought, « *Queer Filipino Selfies!* » [album photographique en ligne, 2013, consulté le 28/07/2017], *CA + T* [profil public, 2013], Pinterest, URL : <https://fr.pinterest.com/artandthought/queer-filipino-selfies/>.

¹⁶⁴⁵ *It was in the early 1970s and 1980s, with the rise of identity theory and postmodern theory, that the self-portrait became an important vehicle for those who were beginning to consider their personal position within a political and creative context. Artists increasingly turned to photography to express their identities in terms of race, gender and sexuality, often using their own bodies.* Susan Bright, *Autofocus, the self-portrait in contemporary photography*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁶⁴⁶ Cf. I/1/a). *In a world where language and naming are power, silence is oppression, is violence.* Adrienne Rich, *On Lies, Secrets and Silence. Selected Prose, 1966-1978*, *op. cit.*, p. 204.

Conclusions ?

« *Reclaim* »¹⁶⁴⁷

Peut-être vous demandez-vous comment nous en sommes arrivées là. Peut-être avez-vous oublié pourquoi vous lisez ces pages. Cependant, il n'y aura pas de conclusion.

Je propose plutôt quelques réflexions ouvertes sur des positions militantes, en ne forçant personne à y adhérer, en espérant que cela essaime et inspire d'autres réflexions, y compris contradictoires. Ce qui veut dire que je ne prétends pas avoir plus raison que quiconque, ni moins d'ailleurs. Cela veut aussi dire que toutes ces phrases pourraient commencer par « selon moi », ou par « il me semble que ». C'est la somme des savoirs acquis, des savoirs partagés et des réflexions menées pendant ces années de doctorat qui amènent à ces dernières pages. Il ne s'agit donc pas d'être d'accord ou non. Il ne s'agit pas de convaincre. Il s'agit et il s'agissait tout au long de cette thèse de proposer une perception du militantisme queer. Ma perception. Il s'agissait d'apporter une vision, une analyse, des ressentis. Il s'agissait d'articuler des savoirs, de les articuler sur une logique particulière, partielle et subjective.

Je revendique une pensée multiple. Je revendique un savoir qui prend en compte le ressenti et l'émotion. Il me semble que nous, queers, réclamons et construisons de nouvelles formes d'existence. Nos politiques queers, notre militantisme, sont ce que nous vivons et il n'y a pas de dissociation possible. Nous inventons des vies flamboyantes, nous créons des communautés où s'établissent de nouvelles façons d'être ensemble, de nouvelles connexions entre les corps et les affects. Nous transformons le quotidien. Nos corps sont personnels et politiques. Nos corps sont militants. Et nous élaborons des formes militantes insoupçonnées. Je le répète et d'autres le répèteront : « Mon corps, mes choix, mes luttes »¹⁶⁴⁸.

Je revendique une solidarité entre toutes les luttes. Si les oppressions sont différentes, le système qui opprime est le même pour tous·tes. C'est pour cela que nous sommes « fièrEs d'être la honte de la nation »¹⁶⁴⁹. C'est pour cela que j'ai cherché à connecter entre eux des savoirs différents, parfois très éloignés. D'où l'importance des citations, qui ressortent nettement du

¹⁶⁴⁷ Reprise du titre de l'ouvrage d'Emilie Hache, *Reclaim, recueil de textes écoféministes*, Paris, Cambourakis, 2016. Pour l'auteure, *reclaim* est une action qui permet de revendiquer et de se réapproprier quelque chose. Il peut s'agir de combats féministes, d'un rapport renouvelé à l'environnement, ou autre. Dans cet ouvrage, *reclaim* est une notion liée aux actions écoféministes, qui construisent de nouveaux savoirs prenant en compte le récit, les affects et de nouvelles formes de lutte. Cf. *ibid.*, pp. 22-23.

¹⁶⁴⁸ Slogan féministe, datant probablement du MLF. Ce slogan se référait alors au droit à l'avortement.

¹⁶⁴⁹ Slogan du groupe transpédégouine toulousain Riposte Radicale, vers 2015.

corps du texte afin d'en montrer la structure. Les citations sont un peu comme le squelette qui articule et structure le corps du texte. Le corps du texte, dans cette métaphore, correspond à un savoir qui m'est propre. Un savoir constitué comme de la chair, comme le corps lesbien de Monique Wittig, c'est-à-dire un mélange de sang, d'air, de fluides, de tendons, de neurones, de langage, de battements. Il s'agit d'un savoir vivant, mais surtout d'un savoir composé d'échanges, comme le corps opère des échanges entre ses différents fluides, entre ses différents organes. Connecter des savoirs éloignés, c'était par exemple faire une lecture croisée de Walter Benjamin et Roland Barthes. C'était mettre en comparaison les écrits de Judith Butler et la parole des militant-es de France et d'Espagne. C'était aussi croiser cette parole militante aux œuvres de Claude Cahun. La valorisation de la parole militante et l'analyse de cette parole sont la base d'un savoir queer, ou d'une méthodologie queer. Les entretiens avec les militant-es espagnoles m'ont fait prendre conscience d'une chose qui s'est révélée capitale dans l'écriture de cette thèse : il faut un rapport au savoir irrévérencieux. Cela ne signifie pas qu'il faut se montrer irrespectueux-se. Cela veut dire qu'il faut savoir jouer avec le savoir, le faire descendre de son piédestal, oser le comparer, se le réapproprier, et se risquer à lui faire dire ce qu'il n'a pas dit pour l'enrichir. J'apprécie cette facilité apparente avec laquelle les militant-es espagnoles réfléchissent et produisent de la théorie sans se soucier de leur légitimité, sans douter de leurs connaissances. La contamination des savoirs opère partout, partout les savoirs sont subvertis et s'expriment de façon protéiforme. Des livres comme *Transfeminismos*, ou des projets comme *El Porvenir de la revuelta* en témoignent. Partout des espaces s'ouvrent et sont craqués comme un code informatique. Les réappropriations subversives sont une méthodologie queer. L'ironie en est souvent une donnée essentielle. Comme pour Haraway, comme pour le militantisme queer, l'ironie est une arme politique.

« Transformer le silence en paroles et en actes »¹⁶⁵⁰

Il ne vous aura pas échappé que cette thèse s'ouvre et se ferme sur la même citation d'Adrienne Rich, citation qui met en exergue toute la violence du silence et de l'invisibilisation des minorités, à laquelle s'opposent des pratiques et des représentations. C'est ce qui a été montré tout au long de ces pages. Les propos d'Audre Lorde résonnent avec ceux d'Adrienne Rich. Lorsque le silence est une violence, il faut « transformer le silence en paroles et en actes ». Cette thèse est un geste militant. Elle est un acte de marginalisation pour critiquer un système, pour contester un ordre des choses jugé inapte face à la multitude des existences qui le parcourent. Elle fait partie de mon engagement militant. D'un point de vue général, les actes militants marquent l'espoir d'un changement, une volonté certes utopique de parvenir à créer des transformations dans l'ordre social. L'engagement militant crée des répercussions dans le quotidien. Ainsi, nous

¹⁶⁵⁰ Titre d'une communication d'Audre Lorde, donnée en 1977 à Chicago. Publié dans Audre Lorde, *Sister Outsider*, États-Unis, Crossing Press, 1984.

déclarons que « résistance = existence »¹⁶⁵¹. Cette formule marque l'imbrication du militantisme, de l'art et du quotidien. C'est seulement ainsi que les pratiques queers font sens dans leur ensemble. Si le trio militantisme-art-quotidien ne concerne pas que les queers, il est en revanche nécessaire d'analyser ces trois perspectives pour comprendre la logique et les formes du militantisme queer. Je prends parti pour une esthétique militante de l'existence. Pour proposer une telle analyse, il est nécessaire de croiser plusieurs disciplines.

« Si je ne peux pas danser, ce n'est pas ma révolution »¹⁶⁵²

Cette citation, devenue un slogan féministe, n'existe pas. Elle traduit en revanche l'importance de la joie, de la vie et de la liberté des formes d'expression (en particulier corporelle) au sein du militantisme. C'est une formulation inventée, une réappropriation de propos. Il faut pour la comprendre tisser ensemble plusieurs fils de réflexion : le devenir fictionnel des archives et le rôle de la mémoire au sein des luttes, l'histoire de la performance et la question des limites de l'œuvre d'art, et enfin les formes de l'engagement politique. C'est une formulation qui fait sens aujourd'hui, au regard des luttes féministes et de l'importance de la performance au sein du féminisme. Cette citation fait sens parce qu'on a vu arriver des formes de luttes affirmatives et festives. Elle fait sens parce que l'artivisme a été développé. Elle fait sens, enfin, lorsqu'on analyse la performance sous l'angle du militantisme et de la micropolitique.

Croiser les disciplines et les outils d'analyse est aussi un acte militant. Il faut entretenir des jeux d'échanges entre les disciplines et trouver de nouvelles fonctions aux outils d'analyse. C'est ce qui permet d'analyser les pratiques queers, d'analyser leur impact militant. Il faut relier l'art, la vie, et le militantisme. Il faut relire *L'Art et la vie confondus* avec les lunettes de la micropolitique. Il faut se servir des analyses artistiques de la performance pour mettre en lumière des résistances quotidiennes, des formes d'existence subversives. Il faut croiser l'histoire de la performance d'Amélia Jones, la performativité de Butler, et les pratiques militantes queers. Il faut intégrer des entretiens sur le militantisme et sur le rôle politique de l'art aux analyses de l'image. Il faut analyser la parole des militant·es comme on le ferait d'un texte ou d'une œuvre. Il faut connecter leurs savoirs au savoir universitaire. Enfin, dans ce monde de l'image et de la performance qui est le nôtre, il faut la pertinence de l'histoire des arts et de ses outils pour analyser les pratiques militantes.

¹⁶⁵¹ Slogan du Collectif MartinE. Ce slogan est un mélange entre les formulations d'Act Up, comme « ACTION = VIE », et le slogan « résistance – existence » employé en 1994 par le collectif artiste Ne Pas Plier, lors d'une manifestation revendiquant la gratuité des transports pour les chômeur·ses.

¹⁶⁵² Citation attribuée à Emma Goldman (1869-1940), anarchiste russe et féministe. Goldman n'a jamais écrit cette phrase, c'est une interprétation d'un passage de ses écrits bibliographiques, repris en slogan par les féministes. Cf. Elisabeth Baehr & Barbara Schmidt-Haberkamp, *And there'll be NO dancing: Perspectives on Policies Impacting Indigenous Australia since 2007*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2017, p. 250.

« Danser ne suffit pas. Nos luttes sont solidaires, nos fiertés sont politiques »¹⁶⁵³

Vous aurez constaté que plutôt que de m'inscrire dans la lignée des propos d'une figure paternelle ou maternelle, je préfère m'inscrire dans la lignée de ces slogans qui ont marqué le féminisme et le militantisme queer. Je revendique des généalogies inventives¹⁶⁵⁴. Ces slogans se répondent, comme le feraient les acteur·ices d'un théâtre politique. Précédemment, Audre Lorde répondait à Adrienne Rich. Avec le slogan « danser ne suffit pas. Nos luttes sont solidaires, nos fiertés sont politiques », la Pride de Nuit parisienne complète le slogan « si je ne peux pas danser, ce n'est pas ma révolution » et s'oppose aux dérives capitalistes et nationalistes des *pride*. Depuis toujours le militantisme queer pense le croisement des oppressions. Depuis toujours, le militantisme queer est lié à la lutte antiraciste. Il est intersectionnel. Depuis toujours, le militantisme queer est une lutte contre le capitalisme. « Minoritaires = Précaires »¹⁶⁵⁵, nous ne le savons que trop. Il faut replacer le militantisme queer dans un champ plus vaste, un champ de possibles au milieu duquel les différentes formes contemporaines de luttes dialoguent entre elles.

« Mon corps est un champ de bataille »¹⁶⁵⁶

Mon corps est un champ de bataille. Comme tous les corps, c'est un corps politique. C'est un corps qui a manifesté dans les rues, qui a inscrit des slogans, qui a fait des performances, qui s'est représenté et qui a été représenté. C'est un corps avec ses envies, ses peurs, ses désirs, ses pensées bien sûr, et ses pratiques quotidiennes. C'est un corps avec son odeur, sa taille, ses fluides, sa couleur. C'est un corps traversé par ses oppressions et ses privilèges. C'est un corps militant, qui appartient au collectif. C'est un corps qui a rencontré des militant·es, en France et en Espagne principalement, dans l'université comme dans la rue, dans les espaces d'exposition comme dans les squats. Mes pratiques, incarnées dans mon corps, sont mon militantisme. Ma réflexion s'est nourrie d'échanges perpétuels, dans des journées d'étude ou en réunions militantes. Elle a grandi sur des contradictions, qu'il faut cultiver, elles sont une force de la pensée. Le militantisme espagnol m'a particulièrement fait réfléchir sur mes propres pratiques. J'ai rencontré des personnes qui n'avaient pas peur du savoir. Des personnes qui avaient créé leurs propres espaces de diffusion et de création. Des personnes qui réinventaient des modes d'existence et qui n'hésitaient pas à faire de l'art un outil politique et même, un outil de lutte quotidienne. Les militant·es d'Espagne ont réussi à se créer en autonomie par rapport aux organes du pouvoir. Aussi, nous n'attendrons pas d'être artistes pour créer et nous n'attendrons pas le musée pour diffuser ce que nous aurons créé. Les pratiques artistiques peuvent devenir un outil de lutte et répondre à des enjeux militants. Nous n'attendrons pas d'être dans l'université pour créer notre

¹⁶⁵³ Mot d'ordre de la Pride de nuit du 26 juin 2015, Paris.

¹⁶⁵⁴ En écho à : Élisabeth Lebovici, « Généalogies queer », *op. cit.*

¹⁶⁵⁵ Slogan du Collectif MartinE pendant les manifestations de 2017 contre la réforme du Code du travail.

¹⁶⁵⁶ Réappropriation du titre de l'œuvre de Barbara Kruger, *Your Body Is A Battleground*, 1989.

savoir et le diffuser. Nous n'attendrons pas l'histoire pour créer nos archives. Nous n'avons pas besoin des lois pour créer des formes d'existence qui correspondent à nos désirs.

Pour finir, il manque quelques prédictions sur ce que sera l'avenir. Ma vision du militantisme queer est, forcément, dépendante de ce que j'ai pu constater pendant mon parcours militant et dépendante de mes propres choix militants. Toujours est-il que l'on voit arriver les prémises de nouveaux enjeux du militantisme queer : les affects queers et les maternités subversives¹⁶⁵⁷ qui amènent de nouvelles réflexions sur l'organisation politique de la famille ; la question des formes de l'archive queer et les réécritures de l'histoire par les minorités ; les travailleur·ses du sexe qui sont nombreux·ses à avoir en parallèle une pratique artistique et qui revendiquent des droits ; la critique du validisme et la question de l'accès à l'espace public ; les suites du devenir cyborg que les technologies rendent toujours plus proche ; l'écologie queer en lien avec l'urgence de repenser nos modes de vies, de consommation et l'économie mondiale ; les combats des queer people of color en lien avec la question des frontières et les droits des migrant·es. Pour penser ces questions, il faut pouvoir ouvrir des espaces de connexions et de partage des savoirs, des espaces d'expérimentations où connecter les savoirs et les pratiques.

Ces enjeux sont les miens et résultent de mes analyses. Mais ce sont aussi ceux de cel·leux qui au-delà de se définir queer ou non ont aussi conscience d'être artistes, acteur·ices, cyclistes, universitaires, racisé·es, geeks, écologistes, anticapitalistes, non-violent·es, antifascistes, véganes, « et pas que ». Ce seront les enjeux de tous ces corps qui sont des champs de bataille, et qui choisissent de faire front ensemble, pour revendiquer, pour être visibles, pour créer des communautés et des espaces de résistance. Ces corps auxquels on ne rend pas l'espace public accessible. Ces corps d'enfants issus de familles non patriarcales. Ces corps des zadistes, des hackers et des activistes. Ces corps qui se souviennent. Des premier·es militant·es. Des sidéen·es. Des déporté·es. De Marsha P. Johnson comme de tous·tes les trans*, queer people of color et activistes assassiné·es. Ces corps sont ceux qui résistent depuis les marges et qu'il faudra toujours et encore inventer.

Nous avons commencé l'avant-propos avec la métaphore du poil incarné. Celle-ci reste valable. Il y aura encore des résistances queers. Il y aura encore des identités, des pratiques et des alliances, pour créer d'autres formes d'existence. Il y aura encore des paillettes et du poil à gratter dans les ronronnantes machines à normaliser.

¹⁶⁵⁷ Maria Llopis, *Maternidades subversivas*, Tafalla (Espagne), Txalaparta, 2015.

Sources documentaires

Les sources documentaires sont articulées en trois catégories. La première rassemble des sources ayant en commun d'analyser ou de contester les systèmes de pouvoir. Certaines proposent des réactions et résistances, d'autres non. On y retrouve aussi bien des monographies d'artistes que des fanzines, des analyses de la performativité et des sites web de collectifs. Ces sources permettent d'analyser les pratiques queers, mais leur caractère militant est très variable et très inégal. La deuxième catégorie rassemble les ouvrages liés à l'art contemporain et qui proposent des réflexions générales sur l'œuvre d'art contemporaine, les pratiques artistiques, la performance ou encore les expositions. Ces sources ne sont pas politiques ni militantes, mais elles ont été, dans cette thèse, soit articulées à un propos militant, soit déconstruites et analysées sous l'angle de la théorie queer. Enfin, la troisième catégorie rassemble des sources diverses ayant permis d'approfondir certaines réflexions, mais qui sont d'importance secondaire.

Enfin, il n'y a pas de classement typologique. Cela correspond à une volonté de ne pas hiérarchiser les savoirs. Il s'agit donc bien de sources documentaires, non d'une bibliographie suivie d'une webographie. De cette façon, les informations disponibles sur le site d'un collectif militant possèdent la même légitimité que les ouvrages universitaires, et les nouveaux médias comptent autant que les ouvrages imprimés. Les versions numériques d'ouvrages ou d'articles, lorsqu'elles existent, sont indiquées dans un souci d'accessibilité aux savoirs et aux sources.

1/ Analyse des systèmes de pouvoirs et réactions militantes

.FLUIDES. *.FLUIDES*. [page publique], Facebook, 2016 [consultée le 01/09/2016], URL : <https://www.Facebook.com/CollectifFluides/>.

À CONTRE POIL DU SENS, *Explicit, festival d'expressions plurielles du sexuel* [site internet], 2015, [consulté le 25/02/2017], URL : <http://festival-explicit.fr/wpexplicit/>.

ABASTADO Claude, « Introduction à l'analyse des manifestes », *Littérature*, n°39, 1980, pp. 3-11, [URL : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1980_num_39_3_2128, consulté le 23/08/2018]

ACT UP, « Votre vie privée contre la notre », *Action*, Paris, n° 60, mai 1999/*Le Monde*, 26 juin 1999, [mise en ligne mai 1999, *Act Up Paris* (site internet, 1997, consulté le 21/02/2017), URL : <http://www.actupparis.org/spip.php?article485>].

ADAM Zoé, *Queer-féminisme à la carte* [carte internet], Google Maps, 2015 [consultée le 17/02/2017], URL :

<https://www.google.com/maps/d/u/0/edit?hl=fr&authuser=0&mid=zx28F1CeAemA.kkLgpnYqUaM>.

ADOLPHE Jean-Marc (dir.), « Faire politique ! », *Mouvement*, n° 64, 2012, 143 p.

AGUILA Ursula Del, « Judith Butler et Beatriz Preciado en grand entretien » [Article en ligne, 12/08/2009], *Têtu* [magazine en ligne, 1997, consulté le 16/05/2016], URL :

<http://tetu.yagg.com/2009/08/12/archives-tetu-judith-butler-et-beatriz-preciado-en-grand-entretien/>.

AGUILA Ursula Del, « Judith Butler et Beatriz Preciado en grand entretien (2) » [Article en ligne, 13/08/2009, consulté le 16/05/2016], *Têtu* [magazine en ligne, 1997], URL :

<http://tetu.yagg.com/2009/08/13/archives-tetu-judith-butler-et-beatriz-preciado-en-entretien-2/>.

AGUILA Ursula Del, « Judith Butler et Beatriz Preciado en grand entretien (3) » [article en ligne, 14/08/2009, consulté le 16/05/2016], *Têtu* [magazine en ligne, 1997], URL :

<http://tetu.yagg.com/2009/08/14/archives-tetu-judith-butler-et-beatriz-preciado-en-entretien-3/>.

ALIAGA Juan Vicente, *Bajo vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneo*, Direccio General de Promocio Cultural, Valence, Museus i Belles Arts, 1997.

ALIAGA Juan Vicente, « ¿Existe un arte queer en España? », [article numérisé], 1997, extrait du n° 3. [mise en ligne 2000, consulté le 04/08/2017], *Acción Paralela* [revue en ligne, 2000], URL : <http://www.accpa.org/numero3/queer.htm>.

ALIAGA Juan Vicente, *Arte y cuestiones de género*, San Sebastián, Nerea, 2004.

ALIAGA Juan Vicente, « *La elocuencia política del cuerpo* » [article en ligne, 05/2007, consulté le 5/08/2013], *Performancelogia* [site internet, 2006], URL :

<http://performancelogia.blogspot.fr/2007/05/la-elocuencia-politica-del-cuerpo-juan.html/>.

ALIAGA Juan Vicente, « *Entrevista a Judith Butler: Interrogando el mundo* », *Exitbook*, n° 9, 2008, pp. 54-68.

ALIAGA Juan Vicente, *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Madrid, Akal, 2010.

ALIAGA Juan Vicente et LEPELIER François (commissaires), *Claude Cabun*, Jeu de paume, Paris [du 24 mai au 25 septembre 2011], Paris, Hazan/Éditions du Jeu de Paume, 2011.

ALLISON Dorothy (dir.), *Catherine Opie American Photographer*, New York, Guggenheim Museum Publications, 2008.

ALONSO Rodrigo, « *Nuevo mapas para el cuerpo* » [article en ligne, 01/2007, consulté le 5/08/2013], *Performancelogia* [site internet], 2006, URL :

<http://performancelogia.blogspot.fr/2007/01/nuevo-mapas-para-el-cuerpo-rodrigo.htm>.

- AMAP Transpédégouine, *AMAP féministe transpédégouine, une AMAP d'un autre genre* [site internet du groupe militant], 2012 [consulté le 14/10/2016], URL : <http://www.amaptranspedegouine.org/>.
- AMBROISE Bruno, «Judith Butler et la fabrique discursive du sexe», *Raisons politiques*, n° 12, 2003, pp. 99-121 [URL : <http://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2003-4-page-99.htm>. Consulté le 08/02/2018]
- ANDERSON Mark, *All the power: Revolution Without Illusion*, New York, Akashic Books, 2004.
- ANGEL MARTINEZ Miguel, *¿Donde están las llaves? El movimiento okupa: prácticas y contextos sociales*, Madrid, Catarata, 2004 [URL : http://www.miguelangelmartinez.net/IMG/pdf/2004_Donde_estan las llaves_Catarata.pdf consulté le 08/02/2018].
- ANONYME, *Squatting Europe Kollektive* [carte en ligne], n. d. [consultée le 20/02/2017], URL : <http://maps.squat.net/en/cities>.
- ANONYME, *Zine Wiki* [site internet - Media Wiki default page creator], 2006 [consulté le 11/07/2017], URL : http://zinewiki.com/Main_Page.
- ANONYME, «*Squatting: map*» [page internet], 2010 [consultée le 20/02/2017], *The Full Wiki* [site internet], 2010, URL : <http://maps.thefullwiki.org/Squatting>.
- ANONYME, *Ecoclash* [blog internet], 2015 [consulté le 20/02/2017], URL : <http://ecoclash.over-blog.org/page-667382.html>.
- ANONYME, *Club lectura manifesto Chthuluceno* [groupe internet], Facebook, 2016 [consulté le 22/02/2017], URL : <https://www.Facebook.com/chthuluceno/>.
- ANZALDÚA Gloria, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1987.
- ARCL, *Archives de la Recherche et de la Culture Lesbienne* [site internet], 2009 [consulté le 29/05/2012], URL : <http://arcl.free.fr/>.
- ASOCIACION CULTURAL VISIBLE, *Colección Visible* [site internet], 2006 [consulté le 29/05/2012], URL : <http://www.festivalgayvisible.com/coleccionVisible.html/>.
- AUBRON Hervé, «L'œuvre d'art à l'ère de sa pornographie», *Rue Descartes*, n° 79, 2013, pp. 114-123. [URL : <http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-3-page-114.htm>. Consulté le 08/02/2018]
- AVANZA Martina et LAFERTE Gilles, «Dépasser la “construction des identités”? Identification, image sociale, appartenance», *Genèse*, n° 61, 2005, pp. 134-152. [URL : <http://www.cairn.info/revue-geneses-2005-4-page-134.htm>. Consulté le 08/02/2018]
- BAILLET Florence et REGNAULD Arnaud (dir.), *L'intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2011.

- BANDITS-MAGES, *Bandits-Mages* [site internet], 2015 [consulté le 29/06/2017], URL : <http://bandits-mages.com/site2015/>.
- BANDITS-MAGES, *Les rencontres Bandits-Mages 2016* [site internet], 2016 [consulté le 22/02/2017], URL : <http://www.bandits-mages.com/rencontres2016/events/its-time-for-chthulucene-manifesto/>.
- BAQUE Dominique, *Mauvais genre(S). Érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2002.
- BARBAT Léa, « Pour qui sonne le poil » [article en ligne, 31/08/2011, consulté le 18/02/2015], *Slate* [revue en ligne], 2008, URL : <http://www.slate.fr/story/43007/pour-qui-sonne-le-poil>.
- BARBI(E)TURIX, *Barbi(e)turix !! Furieusement Filles* [magazine en ligne], 2008 [consulté le 09/02/2017], URL : <http://www.barbieturix.com/>.
- BARBI(E)TURIX, *Lesbiennes dans tous leurs états*, Paris, Des ailes sur un tracteur, 2013.
- BARET Julie, « Et si les drags dirigeaient la France ? » [article en ligne, 3/05/2017, consulté le 26/05/2017], *Têtu* [revue en ligne, 1997], URL : <https://tetu.com/2017/05/03/video-quest-ca-donnerait-drags-dirigeaient-france/>.
- BAROQUE Fray et EANELLI Tegan, « *Queer Ultra Violence* », traduction d'extraits par Lip Stitchiz, Snappy Bitch et Tranny Doggy/La Bande à Cris-Tea, [fichier pdf en ligne], 2012 [consulté le 22/02/2017], *Infokiosques* [site internet, 2003], URL : <http://www.infokiosques.net/IMG/pdf/QueerUltraViolence-cahier.pdf>.
- BAROQUE Fray et EANELLI Tegan, *Vers la plus queer des insurrections [Queer Ultra Violence: Bash Back! Anthology]*, trad. fr. de Diabolo Nigmon et Decibel Espanto, Libertalia, Paris, 2016 [2011].
- BERGERE Sylvain, *Une contre-histoire des internets*, Arte France et Premières lignes télévision, France, 2013, 86:00, [vidéo mise en ligne : *Une contre-histoire des internets*, Youtube, 14/01/2014 (consulté le 9/10/2016), URL : <https://www.youtube.com/watch?v=MUTABXD8f24>].
- BILOT Mylène, « Monstruosités esthétiques et esthétique de la monstruosité chez Gina Pane et Orlan : féminin mutilé, altérité transgressée ? », *Amerika* [en ligne], n° 11, 2014 [consulté le 25/01/2018]. URL : <http://amerika.revues.org/5226>.
- BIRO Matthew, « Le cyborg Dada », *Art press* 2, n° 25, 2012, pp. 27-32.
- BLESSING Jennifer (commissaire), *Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography*, Solomon R. Guggenheim Museum de New York [du 17 janvier au 27 avril 1997], New York, Guggenheim Museum Publications, 1997.
- BLONDEAU Olivier, *Devenir média. L'activisme sur internet entre défection et expérimentation*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.
- BLUME Anna, « *Zoe Leonard interviewed by Anna Blume* », in *Secession: Zoe Leonard, 23.7-14.9.1997*, Wiener Secession, Vienne, 1997, pp. 8-23.

- BONNET Jacques, *Femmes au bain. Du voyeurisme dans la peinture occidentale*, Paris, Hazan, 2006.
- BORGHI Rachele, « De l'espace genré à l'espace "queerisé". Quelques réflexions sur le concept de performance et sur son usage en géographie », *Espaces et sociétés*, n° 33, juin 2012, pp. 109-116. [URL : http://eso.cnrs.fr/_attachments/n-33-juin-2012-travaux-et-documents/Borghgi2.pdf. Consulté le 08/02/2018]
- BORGHI Rachele, « Post-porn », *Rue Descartes*, n° 79, 2013, pp. 29-41. [URL : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-3-page-29.htm>. Consulté le 08/02/2018]
- BORGHI Rachele, « L'espace à l'époque du queer : contaminations queer dans la géographie française » [article en ligne, 2014, consulté le 28/06/2017], *PolitiQueer* [revue en ligne, 2014], n° 0, URL : <http://politiqueer.info/numeros/rpqfrancofolles/espace-queer/>.
- BORTHWICK John, WEIL Benjamin, *et al.*, « äda » web [site internet], septembre 1994 [consulté le 20/02/2017], URL : <http://www.adaweb.com>.
- BOUCHER Patrick, « Le cri de la hyène : trans, cybermedia et post-pornographie », *Rue Descartes*, n° 79, 2013, pp. 16-28. [URL : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-3-p-16.htm>. Consulté le 28/06/2017]
- BOURCIER Sam (Marie-Hélène Bourcier), « Queer Move/ments », *Mouvements*, n° 20, 2002, pp. 37-43. [URL : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2002-2-page-37.htm>. Consulté le 28/06/2017]
- BOURCIER Sam (Marie-Hélène Bourcier), « La fin de la domination (masculine) », *Multitudes*, n° 12, 2003, pp. 69-80. [URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2003-2-p-69.htm>. Consulté le 28/06/2017]
- BOURCIER Sam (Marie-Hélène Bourcier), *Sexopolitiques. Queer Zones 2*, Paris, La Fabrique éditions, 2005.
- BOURCIER Sam (Marie-Hélène Bourcier), « L'homosexus normaticus : entre mariage unidimensionnel et droits universels », *Mouvements*, n° 49, 2007, pp. 8-15. [URL : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2007-1-page-8.htm>. Consulté le 28/06/2017]
- BOURCIER Sam (Marie-Hélène Bourcier), *Queer Zones 1. Politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Éditions Amsterdam, 2011 [2001].
- BOURCIER Sam (Marie-Hélène Bourcier), *Queer zones 3. Identités, cultures, politiques*, Paris, Éditions Amsterdam, 2011.
- BOURCIER Sam (Marie-Hélène Bourcier), « Bildungs-Post-Porn : notes sur la provenance du post-porn, un des futurs du féminisme de la désobéissance sexuelle », *Rue Descartes*, n° 79, 2013, pp. 42-60. [URL : <http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-3-page-42.htm>. Consulté le 28/06/2017]

BOURCIER Sam, «Le dictionnaire des 52 nuances de genre de Facebook» [article en ligne, 17/02/2014, consulté le 18/02/2015], *Slate* [revue en ligne, 2008], URL : <http://www.slate.fr/culture/83605/52-genre-Facebook-definition>.

BOURCIER Sam, «Il n'y a pas de fist fucking à l'expo Mapplethorpe au Grand Palais à Paris et c'est bien dommage» [article en ligne, 07/06/2014, consulté le 28/07/2017], *Slate* [revue en ligne, 2008], URL : <http://www.slate.fr/story/88035/aucun-fist-fucking-expo-mapplethorpe-grand-palais-paris-dommage>.

BROUDE Norma et GARRARD D. Mary (dir.), *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, New York, Harry N. Abrams incorporated, 1994.

BRUJAS FEMINISTAS, *Las Brujas Feministas* [page publique], Facebook, janvier 2015 [consultée le 14/10/2016], URL : <https://www.Facebook.com/Brujas-Feministas-625481867557872/>.

BULLOCK River, CASID Jill, COOLEY Jessica et LANCASTER Lex, *Wet Archive* [site internet], 2015 [consulté le 13/09/2018], URL : <https://wetarchive.wordpress.com/28-2/nonce-taxonomies/>.

BRUNETTE Édith, «Le discours micropolitique : les nouveaux atours de l'art politique» [article en ligne, 09/2010, consulté le 5/08/2013], *[T]ex[t]o* [site internet, 2010], URL : http://espace-texto.blogspot.fr/p/micropolitique_12.html/.

BURCH Noël, *De la beauté des latrines. Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*, Paris, L'Harmattan, 2007.

BURGOS Ana et MARTINEZ Yendéh, « *Luchas emergentes en red: feminismos 2.0* » [article en ligne, 28/05/2013, consulté le 03/06/2016], *Pikara magazine* [revue en ligne, 2010], URL : <http://www.pikaramagazine.com/2013/05/luchas-emergentes-en-red-feminismos-2-0/>.

BUTLER Cornelia *et al.*, *Wack! Art and The Feminist Revolution*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles [4 mars au 16 juillet 2007], Los Angeles, MOCA & MIT Press, 2007.

BUTLER Judith, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »* [*Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "sex"*], trad. fr. de Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2009 [1993].

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* [*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*], trad. fr. de Cynthia Kraus, Préface de Eric Fassin, Paris, La Découverte, coll. « Poche/Sciences humaines », 2010 [1990].

BUTLER Judith, *Défaire le genre* [*Undoing Gender*], trad. fr. de Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2012 [2005].

BUTON François, «Sida et politique : saisir les formes de la lutte», *Revue française de science politique*, n° 55, 2005, pp. 787-810, [URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-science-politique-2005-5-p-787.htm>. Consulté le 08/02/2018].

- CA LA FOU, *THF !* [site internet], 2014 [consulté le 07/07/2017], URL : <https://transhackfeminist.noblogs.org/>.
- CA LA FOU et THF!, « *Documentation about the THF 2014* » [page internet], 2015 [consultée le 07/07/2017], *Anarchaserver* [site internet], 2014, URL : http://anarchaserver.org/mediawiki/index.php/Documentation_about_the_THF_2014.
- CABELLO Helena et CARCELLER Ana, « *Tras el genero. De las sexualidades a las políticas* », *Exitbook*, n° 9, 2008, pp. 39-44.
- CAHUN Claude, *Héroïnes*, Paris, Fayard/Mille et une nuits, 2006 [1925].
- CAHUN Claude, *Aveux non avendus*, Paris, Fayard/Mille et une nuits, 2011 [1930].
- CAMPUZANO Giuseppe, *sans titre* [vidéo en ligne, 25/12/2011, consultée le 22/02/2017], *Giuseppe Campuzano* [profil semi-public, 2011], Facebook, 00:10, URL : <https://www.Facebook.com/giucamp/videos/vb.657124746/10150554502714747/?type=2&theater>.
- CANO Guillermo *et al.* (commissaires), *Fugas subversivas, reflexiones híbridas sobre las identidades*, Sala Thesaurus, Université de Valence, Valence (Espagne) [du 26 avril au 18 septembre 2005], Valence, Éditions de l'Université de Valence, 2005.
- CARDON Dominique, « Le design de la visibilité. Un essai de cartographie du web 2.0 », *Réseaux*, n° 152, 2008, pp. 93-137. [URL : <https://www.cairn.info/revue-reseaux1-2008-6-p-93.htm>. Consulté le 08/02/2018]
- CARDON Patrick, « Post-Queer : pour une “approche transgenre” ou le transgenre comme catégorie d’analyse », *Diogène*, n° 225, 2009, pp. 172-188. [URL : <https://www.cairn.info/revue-diogene-2009-1-page-172.htm>. Consulté le 08/02/2018]
- CARLIER Isabelle, « J’ai passé un mois à San Francisco pour explorer l’écosexualité » [article en ligne, 4/08/2015, consulté le 22/02/2017], *Markery* [site internet, 2014], URL : <http://www.makery.info/2015/08/04/jai-passe-un-mois-a-san-francisco-pour-explorer-lecosexualite/>.
- CAUTER Lieven de (dir.), *Art and Activism in the Age of Globalization, Reflect #8*, Rotterdam, NAI Publisher, 2011.
- CENTENO Antonio et MORENA Raul de la, *Yes, We Fuck !*, autoproduit, 2015, 59:00.
- CENTER FOR ART + THOUGHT, « *Queer Filipino Selfies! Photo-sharing Project* » [billet internet], 18/11/2013 [consulté le 28/07/2017], *CA + T* [site internet, 2013], URL : <http://www.centerforartandthought.org/news/queer-filipino-selfies-photo-sharing-project-launches-november-18-pinterest>.
- CENTER FOR ART + THOUGHT, « *Queer Filipino Selfies!* » [album photographique en ligne], 2013 [consulté le 28/07/2017], *CA + T* [profil public, 2013], Pinterest, URL : <https://fr.pinterest.com/artandthought/queer-filipino-selfies/>.

- CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien II. Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2003 [1994].
- CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2004 [1990].
- CERVILLE Maxime et REES-ROBERTS Nick, *Homo Exoticus : race, classe et critique queer*, Paris, Armand Colin/INA éditions, 2010.
- CICLOBOLLOS, *Ciclobollos* [page publique], Facebook, 2007 [consultée le 26/07/2017], URL : https://www.Facebook.com/pg/Ciclobollos-101042330585449/photos/?_tn=%2As-R.
- CLETO Fabio (dir.), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: a Reader*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002 [1999].
- COLLECTIF, *We Are Everywhere. The Irresistible Rise of Global Anti-Capitalism*, Londres, Verso, 2004. [URL : http://library.uniteddiversity.coop/More_Books_and_Reports/WeAreEverywhere.pdf. Consulté le 08/02/2017]
- CORDOBA GARCIA David, « *Identidad sexual y performatividad* », *Athena Digital*, n° 4, 2003, pp. 87-96, [<http://atheneadigital.net/article/view/n4-cordoba/87-pdf-es>, consulté le 22/02/2017].
- CORDOBA David, SÁEZ Javier et VIDARTE Paco (dir.), *Teoría Queer. Políticas boieras, maricas, trans, mestizas*, Madrid, Egales, 2008 [2005].
- CORTES José Miguel, « *Je suis lesbien (Pierre Molinier o el cuestionamiento de la virilidad)* », *Accion Paralela*, n° 3, 1997. [URL : <http://www.acppar.org/numero3/molinier.htm/>. Consulté le 19/09/2013]
- CORTES José Miguel, « *Espacios asépticos y transparentes, cuerpos ausentes* », *Exitbook*, n° 9, 2008, pp. 70-76.
- CRIMP Douglas et ROLSTON Adam, *AIDS Demo Graphics*, Seattle, Bay Press, 1990.
- CRITICAL ART ENSEMBLE, *La résistance électronique et autres idées impopulaires*, Paris, L'Éclat, 1997 [1994].
- CROFT Clare, *Queer Dance*, New York, Oxford University Press, 2017.
- DEBIAN, « *Le contrat social Debian* » [page internet], version 1.1 ratifiée le 26 avril 2004 [consultée le 22/02/2017] [remplace la version 1.0 ratifiée le 5 juillet 1997], *Debian the Universal Operating System* [site internet, 1997], URL : https://www.debian.org/social_contract#guidelines.
- DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992 [1967].
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2009 [1980].
- DEMETRAKAS Johanna, *Womanhouse*, autoproduit, 1974, 47:00 [extraits en ligne : *Womanhouse*, Youtube, 03:30, 29/04/2013 (consulté le 20/02/2017), URL : https://www.youtube.com/watch?v=RvxjDpv3l_o].

- DESHANE Evelyne (éd.), *#Trans. An anthology about transgender and nonbinary identity online*, Canada, Auto-édition, 2017.
- DIRTY LITTLE FREAKS, *Dirty Little Freaks : Fanzines et brochures transpédébiEgouines féministes* [site internet], 2014 [consulté le 21/01/2015], URL : <https://dirtylittlefreakslezine.wordpress.com/>.
- DJENDEUR TERRORISTAS, *Djendeur Terroristas* [site internet], 2014 [consulté le 02/06/2015], URL : <http://www.djendeurterroristas.com/>.
- DORLIN Elsa, « Homme/femme©. Des technologies de genre à la géopolitique des corps », *Critique*, n° 764-765, 2011, pp. 16-24 [URL : <https://www.cairn.info/revue-critique-2011-1-p-16.htm>. consulté le 08/02/2018]
- DOYLE J.-D., *Queer Music Heritage* [site internet], 2001 [consulté le 11/07/2017], URL : <http://queermusicheritage.com/>.
- DRUCKER Peter, *Warped: gay normality and queer anticapitalism*, Boston, Brill, 2015.
- DUMONT Fabienne et SOFIO Séverine, « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art », *Cahiers du Genre*, n° 43, 2007, pp. 17-43. [URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-17.htm>. Consulté le 08/02/2018]
- DURAN Gloria, *Dandysmo y contragénero*, Murcia, Infraleves, 2010.
- DUSTAN Guillaume, *Je sors ce soir*, Paris, P.O.L éditions, 1997.
- DUSTAN Guillaume, *Plus fort que moi*, Paris, P.O.L éditions, 1998.
- EAUBONNE Françoise D', *Le féminisme ou la mort*, Paris, P. Horay, 1974.
- ECARNOT Catherine, *L'écriture de Monique Wittig. À la couleur de Sapho*, Paris, L'harmattan, 2002.
- ECOFEMINISMO, *Ecofeminismo, decrecimiento y alternativas al desarrollo* [page publique], Facebook, mai 2007 [consulté le 14/10/2016], URL : <https://www.Facebook.com/EcofeminismoBolivia2007/>.
- EGAÑA ROJAS Lucía, *Lucy Sombra* [site internet], 2007 [consulté le 22/07/2016], URL : <http://www.lucysombra.org/>.
- EGAÑA ROJAS Lucía, *Mi sexualidad es una creación artística*, autoproduit, 2011, 46:00.
- EGAÑA ROJAS Lucía, *Silver Wedding to the Rocks (Annie Sprinkle & Beth Stephens)*, Vimeo, 2011 [consultée le 15/02/2017], 28:37, URL : <https://vimeo.com/38680700>, [republiée in Diego Genderhacker, « Ecosex Silverwedding » (page internet, 2015, consultée le 15/02/2017), *Genderhacker.net* (site internet, 2009), URL : <http://genderhacker.net/?portfolio=ecosex-silverwedding>].
- EGAÑA ROJAS Lucía, *Trincheras de carne. Una visión localizada de las prácticas postpornográficas en Barcelona*, Thèse de doctorat en Sciences de la communication, sous la direction de Joan Pujol Tarrés, Université de Barcelone, soutenue le 29 janvier 2016.

- EGAÑA ROJAS Lucía et SOLA GARCIA Miriam, *Máquinas de Guerra* [site internet], 2014 [consulté le 31/05/2016], URL : <https://politicastransfeministas.wordpress.com/>.
- ERIBON Didier, *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard, coll. « Sciences humaines », 1999.
- ESCUERDO ALIAS Maite, « *La retórica ambivalente de la performance drag king* », *Arte y políticas de identidad*, n° 1, 2009, pp. 49-64. [URL : <http://revistas.um.es/api/article/view/89401/86421>. Consulté le 08/02/2018]
- FEDERICI Silvia, *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*, New York, Autonomedia, 2004.
- FERNANDEZ June et MORMOITTO Andrea (coord.), *Pikara Magazine* [revue en ligne], 2010 [consulté le 17/06/2016], URL : <http://www.pikaramagazine.com/>.
- FERRER Esther, « *Utopia y performance* » [article en ligne, 01/2007, consulté le 5/08/2013], *Performancelogia* [site internet, 2006], URL : <http://performancelogia.blogspot.fr/2007/01/utopay-performance-esther-ferrer.html>.
- FERRER Esther, « *Install-accion* » [article en ligne, 09/2007, consulté le 21/01/2015], *Performancelogia* [site internet, 2006], URL : <http://performancelogia.blogspot.fr/2007/09/install-accin-esther-ferrer.html>.
- FIEVET Cyril, *Body Hacking : pirater son corps et redéfinir l'humain*, Roubaix, Fyp, coll. « Présence », 2012.
- FLOYD Kevin, *La réification du désir. Vers un marxisme queer*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013.
- FLOZIF, CHARGOIS Marianne, GRISEL Amaury en coproduction avec le Cirque Électrique, *What The Fuck ? Fest***!* [site internet], 2016 [consulté le 30/06/2017], URL : <http://whatthefuckfestparis.fr/>.
- FOLEFFET, *Foleffet.com* [blog internet], 2012 [consulté le 29/05/012], URL : <http://foleffet.com>.
- FORMIS Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, PUF, coll. « Lignes d'art », 2010.
- FORTIN Jacques, *L'homosexualité est-elle soluble dans le conformisme ?*, Paris, Textuel, coll. « Petite Encyclopédie Critique », 2010.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité 1, la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 2009 [1976].
- FOUCAULT Michel, *Dits et écrits, 1954-1988. Tome II. 1970-1975*, Paris, Gallimard, NRF, 1994.
- FOUCAULT Michel, *Dits et écrits, 1954-1988. Tome IV. 1980-1988*, Paris, Gallimard, NRF, 1994.
- FOUCHER Matthieu, PREEL Leslie et MATATA Gaëlle, *Moi président(e)* [série de vidéos], Friction Magazine prod., Youtube, 5 épisodes entre 01:30 et 03:00, 2017 [consultés le 26/05/2017], URL : http://www.youtube.com/playlist?list=PLdP_Q4Xg4o7o4j22OiYnr21bWfdEbO4tK.

- FOURMENTRAUX Jean-Paul, « L'internet militant. Retour sur une décennie d'actions artistique, 1995-2005 », *Mouvements*, n° 49, 2007, pp. 137-143. [URL : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2007-1-page-137.html>. Consulté le 21/01/2015]
- FRANCE David, *The Death and Life of Marsha P. Johnson*. 2017, David France prod., 2017, 45:00.
- GAARD Greta, « *Toward a Queer Écofeminism* », *Hypathia*, n° 12, 1997, pp. 114-137.
- GABRIELL João, *Le blog de João* [site internet], 2015 [consulté le 28/07/2017], URL : <https://joaogabriell.com/>.
- GABRIELL João, *Le blog de João* [page publique], Facebook, 2015 [consultée le 28/07/2017], URL : https://www.Facebook.com/pg/blogjoaogabriell/posts/?ref=page_internal.
- GABRIELL João, *Chroniques d'un Nègre Inverti* [blog internet], 2010 [consulté le 28/07/2017], URL : <http://noir-et-trans.over-blog.com/>.
- GAILLARD Édith, *Habiter autrement : des squats féministes en France et en Allemagne. Une remise en question de l'ordre social*, Thèse de doctorat en Sociologie, sous la direction de Sylvette Deneffe, Université François Rabelais de Tours, soutenue le 11 février 2013.
- GALLOT Clémentine, « Interview. Steven Cohen : “Je faisais de l'art, les policiers ont créé un scandale” » [article en ligne, 11/03/2015, consulté le 14 avril 2016], *Next Libération* [revue en ligne, 2007], URL : http://next.liberation.fr/arts/2015/03/11/je-faisais-de-l-art-les-policiers-ont-cree-un-scandale_1218805.
- GANDON Anne-Line, « L'écoféminisme : une pensée féministe de la nature et de la société », *Recherches féministes*, vol. 22, n° 1, 2009, pp. 5-25. [URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/rf/2009-v22-n1-rf3334/037793ar.pdf>. Consulté le 08/02/2018]
- GANDY Matthew, « *Queer ecology: nature, sexuality, and heterotopic alliances* », *Environment and Planning D: Society and Space*, n° 30, 2012, pp. 727-747, [« Écologie queer : nature, sexualité et hétérotopies », trad. fr. de Olivier Piona, Paris, Eterotopia France/Rhizome, 2015].
- GARDEY Delphine, « Donna Haraway : poétique et politique du vivant », *Cahiers du genre*, n° 55, 2013, pp. 171-194. [URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2013-2-page-171.htm>. Consulté le 08/02/2018]
- GAY Amandine, *Ouvrir la voix*, Bras de Fer Production, 2017, 122:00.
- GENDERHACKER Diego, *Genderhacker.net* [site internet], 2009 [consulté le 08/03/2017], URL : <http://genderhacker.net>.
- GENDERHACKER Diego, *Archivo-T* [site internet], 2013 [consulté le 15 février 2017], URL : <http://www.tiki-toki.com/timeline/entry/3049/Archivo-T>.

GENDERHACKER Diego, *Genderhacker presenta Archivo T/FAC Feminismos*, Vimeo, 20/11/2013 [consultée le 15/02/2017], 02:50, URL : <https://vimeo.com/79885713>.

GENDERHACKER Diego (Ana Marchante Hueso), *Transbutch. Luchas fronterizas de género entre el arte y la política*, Tesis doctoral en Estudios avanzados en producciones artísticas – diseño e imagen, sous la direction de Maria Lopez Ruido, Université de Barcelone, soutenue le 5 février 2016.

GINECOSOFIA, *Ginecologia Natural - ginécosofia* [page publique], Facebook, septembre 2005 [consultée le 14/10/2016], URL : <https://www.Facebook.com/ginecologiaconplantas/>.

GIOVANNA Maina et GONI Marian Nur, « *Grotesque Empowerment Belladonna's Strapped Dykes entre mainstream et queer* », *Rue Descartes*, n° 79, 2013 [consulté le 08/02/2018], pp. 91-104, URL : <http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-3-page-91.htm>.

GIUNTA Andrea, « *Género y feminismo. Perspectivas desde America Latina* », *Exitbook*, n° 9, 2008, pp. 90-94.

GOFFMAN Erving, *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Éditions de Minuit, 1975 [1963].

GOLDIN Nan, *La ballade de la dépendance sexuelle [Ballad of sexual dependency]*, Paris, La Martinière, 2013 [1985].

GOODLEY Dan, HUGHES Bill et DAVIS Lennard, *Disability and social theory*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.

GOURBE Géraldine et PREVOT Charlotte, « *La figure du pirate ou la désobéissance civile : féminisme et art contemporain, vers des perméabilités réciproques* », *Multitudes*, n° 31, 2007, pp. 201-210. [URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2007-4-page-201.htm>. Consulté le 08/02/2018]

GOURBE Géraldine, « *Allan Kaprow, or a certain angry feminism?* » [conférence filmée], 77:21, 24/05/2014, dans le cadre de l'exposition *Allan Kaprow, altres maneres*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelone, du 6 mars au 30 mai 2014, [mise en ligne : Fundació Tàpies, « *Géraldine Gourbe: Allan Kaprow or a certain angry feminism?* », *Allan Kaprow. Other Ways: Seminar*, Youtube, 28/05/2014 (consultée le 01/12/2017), URL : <https://www.youtube.com/watch?v=srCc9jINj9U>].

GREGOIRE Ménie, *L'homosexualité, ce douloureux problème* [émission radio filmée], RTL, 3/10/1971, [mise en ligne : *L'homosexualité, ce douloureux problème*, Youtube, 26/08/2016 (consultée le 17/02/2017), 09:23, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=SGHRtoi3en0>].

GRUPO DE TRABAJO QUEER, *El eje del mal es heterosexual: Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2005. [URL : https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/El_eje_del_mal-TdS.pdf. Consulté le 08/02/2018]

GUATTARI Félix et ROLNIK Suely, *Micropolitiques*, Paris, Les Empêcheurs de penser en Rond, 2007.

- GUATTARI Félix, «Du postmoderne au postmédia», *Multitudes*, n° 34, 2008, pp. 128-133. [URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2008-3-page-128.htm>. Consulté le 08/02/2018]
- GUATTARI Félix, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, coll. « L'espace critique », 2015 [1989].
- GUERRILLA GIRLS Inc., *Guerrilla Girls: Fighting discrimination with facts, humor and fake fur* [site internet], 2011 [consulté le 6/10/2012], URL : <http://www.guerrillagirls.com/>.
- GYNEPUNK, *Glandula de Anarquía – the power of naming* [site internet], 2013 [consulté le 14/02/2017], URL : <https://anarchagland.hotglue.me/>.
- GYNEPUNK, *Anarcha GLAND* [page publique], Tumblr, juillet 2013 [consultée le 14/02/2017], URL : <http://anarchagland.tumblr.com/post/129700058065/the-anarcha-lucy-betsey-squirting-tour-25-26>.
- GYNEPUNK, *Anarcha Gland – the power of naming*, Tumblr, 23 septembre 2015 [consulté le 14/02/2017], URL : <http://anarchagland.tumblr.com/>.
- HABLES GRAY Chris, « Citoyenneté cyborg », *Artpress 2/ Cyborg*, n° 25, 2012, pp. 43-49.
- HACHE Emilie, *Reclaim, recueil de textes écoféministes*, Paris, Cambourakis, 2016.
- HALBERSTAM Jack (Judith Halberstam), *Female Masculinity*, Durham, Duke University Press, 2006 [1998] ;
- *Masculinidad femenina [Female Masculinity]*, trad. es. de Javier Saèz, nouvelle introduction de Jack Halberstam, Editorial Egales, Madrid, 2008.
- HALBERSTAM Jack (Judith Halberstam), *In a Queer Time & Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York/Londres, New York University Press, 2005.
- HALBERSTAM Jack (Judith Halberstam), « Violence imaginée/violence queer. Représentation, rage, résistance », *Tumultes*, n° 27, 2006, pp. 89-107. [URL : <http://www.cairn.info/revue-tumultes-2006-2-page-89.htm>. Consulté le 08/02/2018]
- HALBERSTAM Jack (Judith Halberstam), *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press, 2011.
- HALPERIN David, *Saint Foucault*, Paris, EPEL, 2000.
- HARAWAY Donna, « *A Manifesto for cyborgs: science, technology, and socialist feminism in the 1980s* », *Socialist Review*, n° 80, 1985, pp. 65-108 ;
- Republié in : HARAWAY Donna, *Simians, Cyborgs, and Women, the Reinvention of Nature*. Routledge, NY, 1991 ;
- Publié en français in *Connexion, art réseaux, média*, par Annick Bureau et Nathalie Magnan, Paris, Édition de l'ENSB-A, coll. « Guide de l'étudiant en art », 2002 ;
- Republication en français in HARAWAY Donna, « Manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XXe siècle », *Mouvements*, n° 45-46, 2006, pp. 15-21. [URL : <http://www.cairn.info/revue-mouvements-2006-3-page-15.htm>. Consulté le 08/02/2018]

HARAWAY Donna, « *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin* », *Environmental Humanities*, vol. 6, 2015, pp. 159-165. [URL : <http://environmentalhumanities.org/arch/vol6/6.7.pdf>. Consulté le 08/02/2018]

HARAWAY Donna J., *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016.

HÉ ! HO ! ZINES !, *Hé ! Ho ! Zines!* [site internet], 2003 [consulté le 23/06/2016], URL : <https://hehozines.wordpress.com/>.

HEIN Fabien, « Le DIY comme dynamique contre-culturelle ? L'exemple de la scène punk-rock », *Volume !*, n° 9, 2012, pp. 105-126. [URL : <http://volume.revues.org/3055>, 2014. Consulté le 08/02/2018]

HEMUS Ruth, *Dada's Women*, New Heaven, Yale University Press, 2009.

HEREDIA Paula et FUSCO Coco, *The couple in the cage*, Daisy Wright (prod.), 1993, 34:07.

HERNANDEZ Ione et PEINADO Pablo, *Arte gay busca casa*, El Torreón de Sol, 2012, 50:25.

HERRERA GÓMEZ Coral, *Bodas diversas y amores queer*, Espagne, Auto-édition, 2013.

HERRERA GÓMEZ Coral, « *Manifeste des amours queers* » [billet internet], 18/09/2010 [consulté le 05/08/2017], *Haikita* [blog internet, 2010], URL : <http://haikita.blogspot.fr/2010/09/manifiesto-del-amor-queer.html> ;

– trad. française par Rachele Borghi [article en ligne], *PolitiQueer* [revue en ligne, 2014], n° 0, 2014 [consulté le 28/06/2017], URL : <http://politiqueer.info/numeros/rpqfrancofolles/herrera-manifeste-des-amours-queer/>.

HIGON Beatriz, MURIANA Carmen et SENTAMANS Tatiana, *O.R.G.I.A.* [blog du collectif], 2008 [consulté le 26/03/2016], URL : <http://besameelintro.blogspot.fr/>.

HOENES Josch, « Images et formations de corps d'hommes trans », *Cahiers du Genre*, n° 45, 2008, pp. 43-57. [URL : <http://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2008-2-page-43.htm>. Consulté le 08/02/2018]

HOLMES Brian, « La géopolitique *do-it-yourself* ou la carte du monde à l'envers », *Multitudes*, n° 31, 2007, pp. 31-41. [URL : www.cairn.info/revue-multitudes-2007-4-page-31.htm. Consulté le 08/02/2018]

HOLZER Jenny, « *Please Change Belief* » [œuvre net art en ligne], avril 1995 [consultée le 07/07/2017], in John Borthwick, *et al.äda 'web* [site internet, 1995], URL : <http://www.adaweb.com/project/holzer/cgi/pcb.cgi>.

HOOKS Bell, *Ne suis-je pas une femme ? Femmes noires et féminisme*, Paris, Cambourakis, 2015 [1982].

IDEA DESTROYING MUROS, *Idea destroying muros* [site internet], 2007 consulté le 27/05/2016], URL : <http://www.ideadestroyingmuros.info/>.

INFO KIOSQUES, *Info kiosques* [site internet], 2003 consulté le 23/06/2016], URL : <https://www.infokiosques.net>.

JACOBS Katrien, JANSSEN Marije et PASQUINELLI Matteo (dir.), *C'lick Me: A Netporn Studies Reader*, Amsterdam, Institute of Network Cultures, 2007 [consulté le 08/02/2018], URL : http://www.networkcultures.org/_uploads/24.pdf.

JARRASSÉ Dominique, « Trois gouttes d'art nègre. Gobinisme et métissage en histoire de l'art », Actes du colloque international *Histoire de l'art et anthropologie* [en ligne], INHA/Musée du Quai Branly (coéd.), juillet 2009 [consulté le 17/02/2017], URL : <http://actesbranly.revues.org/96>.

JOCSON Eisa, *Eisa Jocson* [site internet], 2013 [consulté le 29/05/2015], URL : <https://eisajocson.wordpress.com/>.

JOHNSON Anna, « Coco Fusco and Guillermo Gómez-Peña », *BOMB magazine* [magazine en ligne, 2010], 1993 [mise en ligne 2014, consulté le 03/08/2017], n° 42, pp. 36-39, URL : <http://bombmagazine.org/article/1599/coco-fusco-and-guillermo-gomez-pe-a>.

JONES Donald, *Queered Virtuality: the Claiming and Making of Queer Spaces and Bodies in the User-constructed Synthetic World of Second Life*, Mémoire de master en Art de la communication, culture et technologie, Georgetown University, 2007.

JONES Amelia, *Body Art. Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.

JONES Amelia, « The "Eternal Return": Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment », *Signs*, n° 27, 2002, pp. 947-978. [URL : <http://faculty.winthrop.edu/stockk/SELF%20PORTRAIT/jones%20photo%20sp.pdf>. Consulté le 08/02/2018]

JONES Amelia (dir.), *The Feminism and Visual Culture: a Reader*, London/New York, Routledge, 2008 [2003].

JONES Amelia, « ¿Cerrando el círculo? 1970-2008. El regreso del arte feminista », *Exitbook*, n° 9, 2008, pp. 8-15.

JONES Amelia, *Seeing differently. A History and Theory of Identification and the Visual Arts*, London/New York, Routledge, 2012.

JORDAN John et FREMEAUX Isabelle, *The laboratory of insurrectionary imagination* [site internet], 2004 [consulté le 26/11/2016], URL : <http://www.labofii.net/>.

JOUVET Émilie, « Clito guérilla » [album de photographies public], *Émilie Jovet* [profil semi-public], Facebook, 8 avril 2015 [consulté le 14/02/2017], URL : https://www.Facebook.com/emilie.jovet.9/media_set?set=a.10206568364636164&type=3.

JUNQING Yi, « À propos de la philosophie micropolitique », *Diogène*, n° 221, 2008, pp. 58-72. [URL : <http://www.cairn.info/revue-diogene-2008-1-page-58.htm>. Consulté le 08/02/2018]

- KECK Frédéric, « Des biotechnologies au biopouvoir, de la bioéthique aux biopolitiques », *Multitudes*, n° 12, 2003, pp. 179-187. [URL : <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2003-2-page-179.htm>. Consulté le 08/02/2018]
- KOSOFSKY SEDGWICK Eve, *Épistémologie du placard* [*Epistemology of the closet*], trad. fr. de Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2008 [1990].
- KRISTEVA Julia, « De l'étrangeté du phallus », [article en ligne], 2011 [consulté le 14/01/2015], *Kristeva* [site internet, 2006], URL : <http://www.kristeva.fr/etrangete-du-phallus.html>.
- KYROU Ariel, « Nous sommes tous des cyborgs », *Multitudes*, n° 44, 2011, pp. 179-187. [URL : <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2011-1-page-179.htm>. Consulté le 08/02/2018]
- LA FANZINOTHEQUE, *La fanzinothèque* [site internet], 2007 [consulté le 23/06/2016], URL : <http://www.fanzino.org/>.
- LA POCHA NOSTRA, *La pocha nostra* [site internet], 2001 [consulté le 09/10/2015], URL : <http://www.pochanostra.com>.
- LA POCHA NOSTRA, *La Pocha Nostra, live art lab* [site internet], 2008 [consulté le 14/02/2017], URL : <http://sites.google.com/site/lpnprojectmaterials/troupe-bios>.
- LA RAGE, *La Rage, affiches féministes du monde entier, livres de droits !* [site internet], juin 2015 consulté le 11/03/2015, URL : <http://www.larage.org/fr/home/>.
- LABELLE Sophie, *À bas le cis-tème !*, Montréal, Éditions SGL, 2015.
- LABRY Manon, « Riot Grrrls Américaines et réseaux féministes “underground” français », *Multitudes*, n° 42, 2010, pp. 60-66. [URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2010-3-page-60.htm>. Consulté le 08/02/2018]
- LACHAUD Jean-Marc et LAHUERTA Claire, « De la dimension critique du corps en acte dans l'art contemporain », *Actuel Marx*, n° 41, 2007, pp. 84-98. [URL : <http://www.cairn.info/revue-actuel-marx-2007-1-page-84.htm>. Consulté le 08/02/2018]
- LAG Chris, *Parole de King !*, autoproduit, 96:00, 2015.
- LAGRACE VOLCANO Del et HALBERSTAM Jack (Judith Halberstam), *The Drag King Book*, Londres, Serpent's Tail, 1999.
- LAL Prerna, « *How Pinkwashing Masks the Retrograde Effects of Immigration Reform* » [article en ligne, 15/04/2016, consulté le 6/10/2016], *Huffington Post* [journal en ligne, 2005], URL : <http://m.huffpost.com/us/entry/3070788>.
- LANCEROS Patxi, « *Tecnología: cursos y discursos* », *Exitbook*, n° 9, 2008, pp. 130-131.
- LARRERE Catherine, « L'écoféminisme : féminisme écologique ou écologie féministe », *Tracés/Revue de Sciences humaines*, n° 22, 2012, pp. 105-121. [URL : <http://traces.revues.org/5454>. Consulté le 08/02/2018]

- LARUE Anne, *Histoire de l'Art d'un nouveau genre*, Max Milo, Paris, 2014.
- LAURETIS Teresa de, « *Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities: An Introduction* », *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, n° 3, 1991, pp. III-XVIII.
- LE COQ Pascal, « *Gender Surprise* », *Tina*, n° 8, 2011, pp. 108-123.
- LEBOVICI Élisabeth, « *Figuras para una iconografía lesbiana* », *Acción paralela*, n° 3, 1997 [consulté le 19/09/2013], pp. 72-78, URL : <http://www.accpa.org/numero3/lebovici.htm>.
- LEBOVICI Elisabeth et ZAPPERI Giovanna, « Découvertes excitantes. Emplois et contre-emplois du féminisme dans les expositions », *Multitudes*, n° 31, 2007, pp. 191-200. [URL : <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2007-4-page-191.htm>. Consulté le 08/02/2018]
- LEBOVICI Élisabeth, « Un projet de société », *Multitudes*, n° 35, 2008 pp. 152-155. [URL : <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2008-4-page-152.htm>. Consulté le 08/02/2018],
- LEBOVICI Élisabeth, « Généalogies queer », *Critique*, n° 759-760, 2010, pp. 669-681. [URL : <https://www.cairn.info/revue-critique-2010-8-p-669.htm>. Consulté le 08/02/2018]
- LEMOINE Stéphanie et OUARDI Samira, *Artivisme*, Paris, Alternatives, coll. « Arts urbains », 2010.
- LEONARD Zoe, *Secession: Zoe Leonard, 23.7-14.9.1997*, Vienne, Wiener Secession, 1997.
- LEPERLIER François, *Claude Cabun, l'écart et la métamorphose*, Paris, Jean Michel Place, 1992.
- LES ENRAGEUSES, *Lavomatic, lave ton linge en public* [webzine, 2009, consultée le 25/04/2016], in *Info kiosques* [site internet, 2003], URL : https://infokiosques.net/IMG/pdf/lavomatic_A4.pdf.
- LET'S DYKE, *Let's dyke* [site internet], 2014 [consulté le 25/03/2016], URL : <http://www.letsdyke.com/>.
- LEVY Steven, *The Hacker Ethic and the Spirit of the Information Age*, New York, Garden City, 1984.
- LILY Shangay, *Escuela de glamour*, Barcelone, Plaza & Janés, 2000.
- LILY Shangay, *Adios chueca, memorias del gaypitalismo: la creacion de la marca gay*, Madrid, Foca, 2016.
- LIVINGSTON Jennie, *Paris is burning*, Jennie Livingston (prod.), MIRAMAX Films distribution, 1991 [consulté le 24/09/2016], 78:00, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=hedJer7I1vI>.
- LLOPIS Maria, *Maternidades subversivas*, Tafalla (Espagne), Txalaparta, 2015.
- LONTRADE Agnès, « *Copyleft attitude par Antonio Gallego et Roberto Martinez* », *Mouvements*, n° 17, 2001, pp. 21-25. [URL : <http://www.cairn.info/revue-mouvements-2001-4-page-21.htm>. Consulté le 08/02/2018]
- LORDE Audre, *Sister Outsider*, Crossing Press, États-Unis, 1984.
- MAD PRIDE, *La Mad Pride* [site internet], 2014 [consulté le 18/05/2016], URL : <http://www.lamadpride.fr/>.

- MAESTRUTTI Marina, « *Cyborg Identities and Contemporary Techno-Utopias: Adaptations and Transformations of the Body in Age of Nanotechnology* », *Journal international de Bioéthique*, n° 22, 2011, pp. 71-88. [URL : <https://www.cairn.info/revue-journal-international-de-bioethique-2011-1-p-71.htm>. Consulté le 08/02/2018]
- MAISON CHÉRIE, *Maison Chérie* [page publique], Facebook, 2017 [consultée le 26/05/2017], URL : <https://www.Facebook.com/MaisonCherieDrag/>.
- MANUEL SPRINGER José, « *Performance e internet* » [article en ligne, 01/2007, consulté le 5/08/2013], *Performancelogia* [site internet, 2006], URL : <http://performancelogia.blogspot.fr/2007/01/performance-e-internet-jos-manuel.html>.
- MARCHAND Leïla, « Le vélo, l'invention qui émancipa les femmes » [article en ligne, 28/07/2015, consulté le 24/10/2016], *Slate* [en ligne, 2008], URL : <http://www.slate.fr/story/104509/velo-outil-emancipation-femmes>.
- MARTEL Frédéric, « Comment Sarkozy va tenter de récupérer le vote gay par la peur de l'Islam » [article en ligne, 01/02/2012, consulté le 29/09/2016], *L'express* [journal en ligne, 1999], URL : http://www.lexpress.fr/actualite/politique/comment-sarkozy-va-tenter-de-recuperer-le-vote-gay-par-la-peur-de-l-islam_1078081.html.
- MARTI MARI Silvia, « *Desbaciendo el vinculo melancolico: sufrimiento interior, dolor de genero y nuevas subjetividades en el arte contemporaneo* », *Arte y políticas de identidad*, n° 1, 2009, pp. 135-150. [URL : <http://revistas.um.es/api/article/view/89431/86461>. Consulté le 08/02/2018]
- MARTINE, *Collectif MartinE* [page publique], Facebook, 2014 [consulté le 02/06/2015], URL : <https://www.Facebook.com/pages/Collectif-MartinE/789106167852217?ref=hl>.
- MARTÍNEZ-COLLADO Ane, *Estudios online sobre arte y mujer* [site internet], 2001 [consulté le 15/02/2017], URL : <http://estudiosonline.net/>.
- MAYAYO Patricia, « *Una exposición indispensable* », *Exitbook*, n° 9, 2008, pp. 136-137.
- MAYAYO Patricia, « *Ampliar el canon* », *Exitbook*, n° 9, 2008, pp. 142-143.
- MAYAYO Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2011 [2003].
- McKEOWN Siobhan, *PUT THE FUN BETWEEN YOUR LEGS: Become the Bike Bloc*, Youtube, 02/11/2009 [consultée le 04/08/2017], 01:37, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=xZtUTk6Iz2E>.
- McRUER Robert, *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*, New York, NYU Press, 2006.
- MEDEAK, *E-Medeak* [site internet], avril 2005 [consulté le 12/06/2018], URL : <https://medeak.wordpress.com>.
- MEDIALAB PRADO, *Género y tecnología* [site internet], 2000 [consulté le 29/05/2012], URL : <http://medialab-prado.es/>.

- MENDELSON Sophie, « Cyborg : l'aventure d'une utopie », *Essaim*, n° 8, 2001, pp. 103-114. [URL : <https://www.cairn.info/revue-essaim-2001-2-page-103.htm>. Consulté le 08/02/2018]
- MIES Maria et SHIVA Vandana, *Écoféminisme*, Paris, L'Harmattan, 1999 [1993].
- MOLINIER Pascal, « Tumultueuses, furieuses, tordues, trans, teuff... Féministes aujourd'hui », *Multitudes*, n° 42, 2010, pp. 43-53. [URL : <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2010-3-page-43.htm>. Consulté le 08/02/2018]
- MONSOON Jinkx, *Coffee & Wine*, Diego Paul Sánchez (prod.), 03:32, 2014, [mise en ligne : *Coffee & Wine*, Youtube, 22/04/2014 (consulté le 09/02/2017), URL : <https://www.youtube.com/watch?v=s1sKRL0u3h4>].
- MOREAU Antoine, *Le copyleft appliqué à la création hors logiciel. Une reformulation des données culturelles ?* Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication, sous la direction de Norbert Hillaire, Université de Nice Sophia Antipolis, soutenue le 16 mai 2011.
- MULVEY Laura, « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen*, n° 16, 1975, pp. 6-18.
- MUZZARELLI Federica, *Femmes photographes. Émancipation et performance. 1850-1940*, Vanves, Hazan, 2009.
- MWASI, NYANSAPO *festival* [site internet], 2017 [consulté le 24/01/2018], URL : <https://nyansapofest.org/>.
- NAÏËL, « La Cissexualité, ce douloureux problème ». *Quand les minorités viennent nommer et questionner la norme*, Marseille, Auto-édition, 2014.
- NAVARRETE Carmen, RUIDO Maria et VILA Fefa, « Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español », in BORJA-VILLEL Manuel (dir.), *Desacuerdos/2 Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Barcelona, MACBA/Arteleku/UNIA, 2005, pp. 158-187.
- NOCHLIN Linda, « Why have there been no great women artists? », *Art News*, n° 69, 1971, pp. 22-39.
- NORTON Rictor, *The Myth of the Modern Homosexual: Queer History and the Search for Cultural Unity*, Londres, Cassell, 1997.
- NOYE Sophie, « Pour un matérialisme féministe et queer » [article en ligne], 17/04/2014, [consulté le 19/09/2018], *Contretemps* [site internet, 2008], URL : <https://www.contretemps.eu/pour-un-feminisme-materialiste-et-queer/>.
- NEGRI Antonio, *L'Anomalie sauvage : puissance et pouvoir chez Spinoza*, Paris, PUF, 1982.
- OLD BOY NETWORK, *OBM The mode is the message - the code is the collective* [site internet], 1997 [consulté le 13/10/2012], URL : <http://www.obn.org/>.
- ONO Yoko, *Cut Piece*, première performance au Yamaichi Concert Hall, Kyoto, Japon, 1964, [reperformée et filmée en 1965, visible en ligne : *Cut Piece (1965)*, Youtube, 26/03/2010 (consultée le 04/07/2017), 08:08, URL : <https://youtu.be/Zfe2qh15Ix4>].

- ORLAN, *ORLAN* [site internet], 2010 [consulté le 08/06/2017], URL : <http://www.orlan.eu/>.
- ORLAN, *Ceci est mon corps... ceci est mon logiciel*, Marseille, Al Dante Eds, 2011.
- ORLAN, *Ceci est mon corps, ceci est mon logiciel* [conférence filmée], Montpellier, Université Paul Valéry, 2 avril 2013, 45:56, [vidéo mise en ligne, « Ceci est mon corps, ceci est mon logiciel », *Web TV Université Paul Valéry*, 05/05/2013 (consulté le 22/02/2017), URL : <http://videotheque.univ-montp3.fr/video/Ceci-est-mon-corps,-ceci-est-mon-logiciel--conference-ORLAN-%2801-02%29/bd7b32910f24c6b2a44f8ea1ae91a325>].
- ORTUÑO Pedro, « *Engènia Balcells: la utopía como laboratorio* », *Arte y políticas de identidad*, n° 1, 2009, pp. 263-270. [URL : <http://revistas.um.es/api/article/viewFile/89501/86521>. Consulté le 08/02/2018]
- ORTUÑO Pedro (dir.), *Arte y políticas de identidad* [site internet], 2010 [consulté le 13/10/2016], URL : <http://www.artepoliticasydeidentidad.org/>.
- OUELLET Anne-Marie, « Micropolitique et micro-actions » [article en ligne], 2010 [consulté le 5/08/2013], [T]ex[t]o [site internet, 2010], <http://espace-texto.blogspot.fr/p/micropolitique-2.html>.
- PAILLETES, *Pailletes – QUEER SHOW* [page publique], Facebook, 2014 [consultée le 26/05/2017], URL : <https://www.Facebook.com/pailletesqueershow/>.
- PANZY, *Panzy* [page publique], Facebook, mars 2015 [consultée le 14/10/2016], URL : <https://www.facebook.com/lgbti4climat/>.
- PARKER Rozsika et POLLOCK Griselda, *Old mistresses: women, art, and ideology*, Londres, Routledge, 1981.
- PAROLE DE QUEER, *Parole de queer* [blog internet], 2003 [consulté le 22/06/2016], URL : <http://paroledequeer.blogspot.fr/>.
- PATINIER Jérémy (dir.), « Grindr, mon amour ? », *Miroir/Miroirs*, n° 1, 2013, 132 p.
- PATINIER Jérémy (dir.), « Genderfucking! », *Miroir/Miroirs*, n° 2, 2014, 175 p.
- PATINIER Jérémy (dir.), « Fluides : que reste-t-il de nos tabous ? », *Miroir/Miroirs*, n° 7, 2016, 101 p.
- PATINIER Jérémy, « Quand les drag queens arpentent le pavé contre le Sida » [article en ligne], 05/12/2016 [consulté le 26/05/2017], *Têtu* [revue en ligne, 1997], URL : <http://tetu.com/2016/12/05/drag-queens-arpentent-pave-contre-sida/>.
- PEINADO Pablo (dir.), *Cosas de casados*, Circulo de Bellas Artes de Madrid [du 16 au 30 juin 2005], Madrid, Asociación Cultural Visible, 2005.
- PEINADO Pablo (dir.), *Transretratos. Doce miradas sobre la transexualidad*, Circulo de Bellas Artes de Madrid [du 21 juin au 30 juillet 2007], Madrid, Asociación Cultural Visible, 2007.

- PENDINO Alessandra, « Post-pornographie et déterritorialisation du genre. Derrière la scène et au-delà des coulisses », *Proteus*, n° 5, 2013, pp. 34-40. [URL : <http://www.revue-proteus.com/articles/Proteus05-5.pdf>. Consulté le 08/02/2018]
- PERFORMANCELOGIA, *Performancelogia* [site internet], 2006 [consulté le 17 juin 2016], URL : <https://performancelogia.blogspot.com/>.
- PERLA TEMPESTA Giulia, *Sea You Project* [page publique], Facebook, 2016, [consulté le 18/10/2017], URL : <https://www.Facebook.com/seayouproject/>.
- PEYLAN Cathy, *Cathy Peylan* [site internet], 2007 [consulté le 23/06/2012], URL : <http://www.peylan.com/html/francais/accueil.htm/>.
- PEZON Florence, *Bande-annonce. Communes Présences*, Vimeo, 2015 [consultée le 06/07/2017], 03:41, URL : <https://vimeo.com/136388996>.
- PINK FREAK'X, *Pink Freak'X*, [site internet], 2009 [consulté le 02/06/2015], URL : <http://pinkfreakx.e-monsite.com/>.
- PINO Adrian et MARCHANTE/GENDERHACKER Diego, « *Sobre estados de eterna transición* » [article en ligne], 2012 [consulté le 09/10/2016], *Hangar* [site internet, 1998], Barcelone, URL : <http://hangar.org/es/blocs/bloc-hangar/sobre-dubtes-existencials/>.
- PLANA Muriel et SOUNAC Frédéric (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écriture », 2015.
- PLATERO Lucas (Raquel Platero) (dir.), *Lesbianas, discursos y representaciones*, Madrid, Melusina, 2008.
- POLLOCK Griselda, « Des canons et des guerres culturelles », *Les Cahiers du Genre*, n° 43, 2007, pp. 45-69. [URL : <http://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-45.htm>. Consulté le 08/02/2018]
- POST-OP, *Post-Op* [blog internet], 2013 [consulté le 14/04/2016], URL : <http://postop-postporno.tumblr.com/>.
- PRECIADO Paul B. (Beatriz Preciado), *Manifeste contra-sexuel*, Balland, coll. « Modernes », Paris, 2000.
- PRECIADO Paul B. (Beatriz Preciado), « Multitudes queer. Notes pour une politique des “anormaux” », *Multitudes*, n° 12, 2003, pp. 17-25. [URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2003-2-page-17.htm>. Consulté le 08/02/2018]
- PRECIADO Paul B. (Beatriz Preciado), « *Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans* », *Zebar*, n° 54, 2004, pp. 20-27. [URL : <http://www.hartza.com/performance.pdf>. Consulté le 08/02/2018]
- PRECIADO Paul B. (Beatriz Preciado), « *Savoirs_vampires@war* », *Multitudes*, n° 20, 2005, pp. 147-157. [URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2005-1-page-147.htm>. Consulté le 08/02/2018]

PRECIADO Paul B. (Beatriz Preciado), *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique [Testo Yonqui]*, Grasset, 2014 [2008].

PRECIADO Paul B. (Beatriz Preciado), « Une autre voix » [article en ligne, 23/10/2015, consulté le 28/10/2016], *Libération* [journal en ligne, 1996], URL : http://www.liberation.fr/debats/2015/10/23/une-autre-voix_1408432.

PRIEUR Cha, *Penser les lieux queers : entre domination, violence et bienveillance. Étude à la lumière des milieux parisiens et montréalais*, Thèse de doctorat en Géographie politique, sous la direction de Louis Dupont, Université Paris-Sorbonne, soutenue le 11 décembre 2015.

QUEER CODE, *Queer code* [site internet], 2013 [consulté le 10/06/2016], URL : <http://www.queercode.net/>.

QUEERARTLAB, *QueerArtLAB* [page publique], Facebook, 14/02/2012 [consultée le 20/09/2018].

QUIMERA ROSA, *Quimera Rosa* [site internet], 2014 [consulté le 5/04/2016], URL : <http://quimerarosa.net/>.

QUIMERA Rosa, *Quimera Rosa* [compte public], Vimeo, 2010 [consulté 24/01/2018], URL : <https://vimeo.com/quimerarosa>.

QUIROS Kantuta et IMHOFF Aliocha, « Art/Cinéma/Queer. Cartographie d'un art politique contemporain », *Multitudes*, n° 35, 2008, pp. 164-174. [URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2008-4-p-164.htm>. Consulté le 28/10/2016]

QUIROS Kantuta et IMHOFF Aliocha (coord.), *Géosthétique*, Pougues-les-Eaux/Paris, Centre d'Art contemporain du parc Saint-Léger/Éditions B42, 2014.

QZAP, *Queer zine archive project* [site internet], 2003 [consulté le 22/06/2016], URL : <https://www.qzap.org/v8/index.php/>.

REVILLARD Anne et VERDALLE Laure de, « “Faire” le genre, la race et la classe, introduction à la traduction de “Doing Difference” », *Terrains & travaux*, n° 10, 2006, pp. 91-102. [URL : <http://www.cairn.info/revue-terrains-et-travaux-2006-1-page-91.htm>. Consulté le 08/02/2018]

RICH Adrienne, *On Lies, Secrets and Silence. Selected Prose, 1966-1978*, New York, W. W. Norton & Company, 1979.

RIFF David, « Pussy Riot contre Poutine et l'Église russe », *Multitudes*, n° 50, 2012, pp. 114-116. [URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2012-3-page-114.htm>. Consulté le 08/02/2018]

ROGNON-ECARNOT Catherine, « Poétique et politique du travestissement dans les fictions de Wittig », *Clio* [en ligne], n° 10, 22 mai 2006 [consulté le 8/11/2014], URL : <http://clio.revues.org/261>.

ROSEMARIE Océan, *Non-mixité : Océanrosemarie sèche les pleurs des hommes blancs*, Arrêt sur image prod., Youtube, 7/06/2017 [consultée le 30/06/2017], 06:20, URL : <https://youtu.be/sWzDS83VJnk>.

- ROSS Élizabeth, « *No importa que sea low-tech* », *Arte y políticas de identidad*, n° 6, 2012, pp. 133-144. [URL : <http://revistas.um.es/api/article/view/162951/141871>. Consulté le 08/02/2018]
- RUBIN Gayle, « *Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad* », in *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina, Revolucion*, Madrid, 1989, pp. 113-190. [URL : http://webs.uvigo.es/xenero/profesorado/beatriz_suarez/rubin.pdf. Consulté le 12/09/2013]
- SAEZ Javier (dir.), *Hartza* [revue en ligne], 2006 [consultée le 29/05/2016], URL : <http://http://www.hartza.com/>.
- SAINT-POINT Valentine de, *Manifeste de la femme futuriste*, Paris, Mille et une nuits, 2005 [1912].
- SATURDAY NIGHT LIVE, *The Day Beyonce Turned Black*, 2016, 03:24 [video mise en ligne : *The Day Beyonce Turned Black*, Youtube, 14/02/2016 (consultée le 09/02/2018), URL : <https://youtu.be/ociMBfkDG1w>].
- SCHICHARIN Luc, *L'esthétique drag, de la performance travestie à l'art transgenre : usages et contre-usages de la théorie butlérienne*, Thèse de doctorat en Arts, sous la direction de Roland Huesca, Université de Lorraine, soutenue le 12 décembre 2015.
- SCHNEEMANN Carole, *Carole Schneemann* [site internet], 2001 [consulté le 17/02/2017], URL : <http://www.caroleeschneemann.com/>.
- SCHÖNWALD Cédric, « Claude Cahun, amour à Moore », *Art 21*, n° 31, été 2011, pp. 8-15.
- SCOTT Bonnie Kime, CAYLEFF Susan E., DONADEY Anne et LARA Irene, *Women in culture. An Intersectional Anthology for Gender and Women's Studies*, 2nd édition, Oxford, Wiley Blackwell, 2017.
- SENRA Andrés, *20 retratos de activistas queer de la Radical gai, LSD y RQTR en el Madrid de los noventa*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015, 02:08:49, [vidéo mise en ligne : *20 retratos de activistas queer de la Radical gai, LSD y RQTR en el Madrid de los noventa*, Youtube, 15/04/2015 (consulté le 24/01/2018), URL : <https://www.youtube.com/watch?v=z-JrvnRwL44>].
- SENTAMANS Tatiana et TEJERO Daniel (dir.), *Cuerpos/sexualidades heréticas y prácticas artísticas*, Espagne, Université Miguel Hernandez, 2010.
- SERANO Julia, *Whipping Girl. A transsexual woman on sexism and the scapegoating of femininity*, Berkeley (Californie, États-Unis), Seal Press, 2007 ;
 – « Le privilège cissexuel », chap. 8, trad. fr. par le Collectif Misandres Terroristes Féministes, *Infokiosques* [site internet, 2003], 2011 [consulté le 22/04/2016], URL : https://infokiosques.net/lire.php?id_article=884.
- SHERINGHAM Michael, *Traversées du quotidien, des surréalistes aux postmodernes*, Paris, PUF, coll. « Lignes d'art », 2013.
- SIMONI Simona de, « La "vie quotidienne" : une analyse féministe », *Période* [en ligne], 31 mars 2014 [consulté le 1/04/2014], URL : <http://revueperiode.net/la-vie-quotidienne-une-analyse-feministe/>.

- SMILE Kiddy, *Let a Bitch Know*, LOUVRE (dir.), 2016, 05:37, [video mise en ligne : *Let a Bitch Know*, Youtube, 11/06/2016 (consultée le 21/08/2017), 5:37, URL : https://www.youtube.com/watch?v=bIwRLWnP_p8].
- SOFIO Séverine *et al.*, « Les arts au prisme du genre : la valeur en question », *Cahiers du Genre*, n° 43, 2007, pp. 5-16. [URL : <http://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-5.htm>. Consulté le 08/02/2018]
- SOFTWARE IN THE PUBLIC INTEREST – SPI [non-profit organization], « Le contrat social Debian », *Debian, the universal operating system* [site internet], 1997 [consulté le 26/11/2016], URL : https://www.debian.org/social_contract#guidelines/.
- SOJA Edward, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Cambridge (Massachusetts), Blackwell Publishers, 1996.
- SOLÁ Miriam et URKO Elena, *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos*, Tafalla (Espagne), Txalaparta, 2013.
- SOLANAS Valérie, *SCUM manifesto*, New-York, Olympia Press, 1968.
- SONTAG Susan, « Notes on camp », *Partisan Review*, n° 31, 1964, pp. 515-530. [URL : <http://www.unz.org/Pub/PartisanRev-1964q4-00515>. Consulté le 08/02/2018]
- SPENCE Suzy et BEHRENDT Sascha, *Womanhouse.net* [site internet], 2009 [consulté le 31/03/2017], URL : <http://www.womanhouse.net>.
- SPRINKLE Annie et STEPHENS Elizabeth, *Love Art Laboratory* [en ligne], 2005 [consulté le 21/10/2016], <http://loveartlab.org/>.
- SPRINKLE Annie et STEPHENS Elizabeth, « *Ecosex manifesto* », *Sexecology* [archive du site internet], 2011 [consulté le 21/10/2017], URL : [\https://web.archive.org/web/20110518050736/http://www.sexecology.org ;
– Republié dans : *Ecosex Symposium* [site internet], 2011 [consulté le 21/10/ 2017], URL : <http://ecosexlab.org/about/whats-ecosex/>.
- SPRINKLE Annie et STEPHENS Elizabeth, *Environmental Art Research Theory Happening Laboratory* [site internet], 2015 [consulté le 23/10/2016], URL : <http://earthlab.ucsc.edu/>.
- TAITTINGER Thierry (dir.), *Sade. Attaquer le soleil*, Paris, Beaux Arts Magazine/TIM éditions, 2014.
- TARIANT Éric, « L'écologie, un courant peu artistique », *Journal des Arts*, n° 445, du 13 au 26 novembre 2015, pp. 14-16.
- TAYLOR Diana, « *El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política* » [article en ligne, 08/2007, consulté le 5/10/2013], *Performancelogia* [site internet, 2006], URL : <http://performancelogia.blogspot.fr/2007/08/el-espectaculo-de-la-memoria-trauma.html>.
- TORRES Diana, *Pornoterrorismo* [site internet], 2008 [consulté le 07/10/2015], URL : <https://pornoterrorismo.com/>.

- TORRES Diana, *Pornoterrorismo*, Tafalla (Espagne), Txalaparta, 2011.
- TORRES Diana, *Coño potens*, Tafalla (Espagne), Txalaparta, 2015.
- TORRES Helen et PRADA Aida I. (éd.), *Relatos Marranos. Antología*, Pol-len, Barcelone, 2014.
- TRAFI-PRATS, Laura. « *De la cultura feminista en la institución arte* », *Desacuerdos. Sobre arte, política y esfera pública en el Estado español*, n°7, 2012, pp. 214-245. [URL : https://www.macba.cat/uploads/publicacions/desacuerdos/textos/desacuerdos_7/Laura_Trafi_Prats.pdf. Consulté le 21/09/2018]
- TRANSHACKFEMINIST, *THF! 2014* [site internet], 2014 [consulté le 09/10/2014], URL : <http://transhackfeminist.noblogs.org/>.
- TRANSMARICABOLLO DE SOL, *Asamblea Transmaricabollo de Sol* [site internet], 2011 [consulté le 06/06/2018], URL : <http://asambleatransmaricabollodesol.blogspot.fr/>.
- TRIGGS Teal, *Fanzines. La révolution du DIY*, trad. fr. de Claire Réach, Paris, Pyramyd, 2010.
- TROUBLE Courtney et HORN Tina, *Queerporn.tv* [site internet], 2010 [consulté le 07/09/2016], URL : <http://queerporn.tv/wp/>.
- TRULLO David, *David Trullo Artworks* [site internet], 2005 [consulté le 23/02/2017], URL : <http://www.davidtrullo.com/>.
- TRULLO David, « *Pregunta a Vera Icon* » [article en ligne, 8/01/2014], *Doze Magazine* [revue en ligne, 2009, consultée le 17/07/2015], URL : <http://www.doze-mag.com/arte/pregunta-a-vera-icon.html>.
- TUDELILLA Chus, « *La red es la respuesta* », *Exitbook*, n° 9, 2008, pp. 128-129.
- TUMULTUEUSES, « *Les Tumultueuses* », *Multitudes*, n° 50, 2012, pp. 204-209. [URL : <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2012-3-page-204.htm>. Consulté le 08/02/2018]
- TURNER William B., *A genealogy of queer theory*, Philadelphia, Temple, 2000.
- UESG, *Unique En Son Genre* [blog internet], 2015 [consulté le 19/07/2017], URL : <http://uniqueensongenre eklablog.fr/orientations-c27024256>.
- UNA BUENA BARBA, *Una Buena Barba* [site du groupe militant], 2010 [consulté le 22/06/2016], URL : <http://www.unabuenabarba.com/index.html>.
- URBANPORN, *UrbanPorn online* [site internet], 2008 [consulté le 15/04/2016], URL : <http://erelevistyle.free.fr/wordpress/>.
- URKO Elena et TEP Karmen/Collectif Post-Op, *Campos de Castilla*, 05:00, 2014, [vidéo mise en ligne : *Campos de castilla*, Vimeo, 9/03/2016 (consultée le 22/02/2017), URL : <https://vimeo.com/158341165>].
- VERCAUTEREN David, *Micropolitique des groupes*, Éditions HB, 2007. [URL : http://chieusesdefeministes.free.fr/IMG/pdf/Micropolitique_des_groupes.pdf. Consulté le 15/01/2013]

VILLAESPA Mar et ALIAGA Juan Vicente, *Transgeneric@s –Representaciones y Experiencias Sobre La Sociedad, La Sexualidad y Los Géneros*, Centre culturel Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sébastian (Espagne) [du 3 décembre 1998 – 6 février 1999], Sans Sebastian, Éditions Koldo Mitxelena Kulturunea, 1998.

VILLEMUR Frédérique, « Pensée queer et mélancolie du genre », *Les Cahiers du Genre*, n° 43, 2007, pp. 153-169. [URL : <http://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-153.htm>. Consulté le 08/02/2018]

VIRNO Paolo, *Grammaire de la multitude. Pour une analyse des formes de vie contemporaine*, Paris, Revue Conjonctures/Éditions de l'Éclat, 2002.

VON MISES Ludwig, *La Mentalité anticapitaliste [The Anti-Capitalistic Mentality]*, trad. fr. de Hervé de Quengo, Paris, Institut Coppet, 2014 [1956].

WAGNER Frank (dir.), *The Eighth Square: Gender, Life and Desire in Art Since 1960*, Ludwig Museum, Cologne (Allemagne) [du 19 août au 12 novembre 2006], Cologne (Allemagne), Hatje Cantz Publishers, 2006.

WARNER Michael (dir.), *Fear of a Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2004 [1993].

WEST Candace et FENSTERMAKER Sarah, « *Doing difference* », *Gender and Society*, vol. 9, n° 1, 1995, pp. 8-37. [URL : <http://www.csun.edu/~snk1966/Doing%20Difference.pdf>. Consulté le 08/02/2018]

WITTIG Monique, *Les Guérillères*, Paris, Éditions de Minuit, 2005 [1969].

WITTIG Monique, *La Pensée straight [The Straight Mind And Other Essays]*, trad. fr. de Sam Bourcier, Paris, Éditions Amsterdam, 2013 [1992].

WITTIG Monique, *Le Corps lesbien*, Paris, Éditions de Minuit, 2013 [1973].

WOMEN ON WAVES, *Women on waves* [site internet], 2004 [consulté le 29/05/2012], URL : <http://www.womenonwaves.org/>.

XXY (collectif), *Collectif XXY* [site internet], 2012 [consulté le 15/02/2017], URL : <http://www.collectifxxy.fr/>.

YES, WE FUCK !, *Yes, We Fuck !*, Verkami, 2012 consulté le [20/02/2017], URL : <http://www.verkami.com/projects/10562-yes-we-fuck>.

ZIGA Itziar, *¡Hasta la limusina siempre!* [blog], 2008-2012 [consulté le 3/06/2016], URL : <http://hastalalimusinasiempre.blogspot.fr/>.

ZAFRA Remedios (dir.), *X0y1 #ensayos sobre género y ciberespacio*, Briseño Editores, Madrid, 2010. [URL : http://www.x0y1.net/ebook/ebook_X0y1_GC.pdf. Consulté le 08/02/2017]

ZAPPERI Giovanna, « Pygmalion révisé », *Rue Descartes*, n° 64, 2009, pp. 110-116. [URL : <http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2009-2-page-110.htm>. Consulté le 08/02/2018]

ZAPPERI Giovanna, « Micropolitiques de la visibilité : Florence Lazar », *Rue Descartes*, n° 67, 2010, pp. 118-119. [URL : <http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2010-1-page-118.htm>. Consulté le 08/02/2018]

ZARRA BONHEUR, *Zarra Bonheur* [site internet], 2013 [consulté le 20/09/2018], URL : <http://www.zarrabonheur.org/performer/fr/>.

ZEMOS 98 (collectif), *Panel de control*, Andalousie (Espagne), Zemos 98 ediciones, 2007. [URL : <http://publicaciones.zemos98.org/panel-de-control-el-libro>. Consulté le 08/02/2018]

ZERBIB David, « Le masculin et la performance de l'universel », *Cahiers du Genre*, n° 43, 2007, pp. 187-210. [URL : <http://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-187.htm>. Consulté le 08/02/2018]

ZIGA Itziar, *Devenir perra*, Santa Cruz de Tenerife (Espagne), Editorial Melusina, 2009.

2/ Arts : pratiques et théories

AIRAUD Stéphanie et BRIGNONE Patricia (dir.), *Du dire au faire*, Actes de colloque, Musée d'art contemporain du Mac Val, 3 et 4 décembre 2011, Vitry-sur-Seine, Éditions du MAC/VAL, 2012.

ALONSO Rodrigo, « *Performance, fotografía y video: la dialéctica entre el acto y el registro* », in *Arte y recepción*, Centro Argentino de Investigadores de Artes, Buenos Aires, 1997. [Rodrigo Alonso (site internet, 2007), mis en ligne 2007 (consulté le 08/02/2018), URL : http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/dialectica.php.]

ARDENNE Paul, *Art, le présent*, Paris, Éditions du Regard, 2009.

ARNOUT Jean-Marie, « Protection et mise en valeur du patrimoine des bibliothèques de France » [document en ligne], *Bibliothèque Nationale de France* [site internet, 1996], 1998 [consulté le 20/02/2017], http://www.bnf.fr/documents/recommandations_DLL.pdf.

ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2007 [1966].

BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.

BEGOC Janig, BOULOUCH Nathalie et ZABUNYAN Elvan (dir.), *La performance. Entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Art et Société », 2011.

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Plus », 2007 [1939].

BERNADAC Marie-Laure et MARCADE Bernard, *Feminin-Masculin. Le sexe de l'art*, Centre Georges Pompidou, Paris [du 26 octobre au 12 février 1996], Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1995.

BERTHET Dominique (dir.), *Les traces et l'art en question*, Paris, L'Harmattan, coll. «Les Arts d'ailleurs», 2000.

BERTRON Juliette, «Sophie Calle, douleur exquise : le récit de l'intime comme objet de la démarche artistique», *Sociétés & représentations*, n° 33, 2012, pp. 13-23. [URL : <http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2012-1-page-13.htm>. Consulté le 08/02/2018]

BERTRON Juliette, *De la parodie dans l'art des années 1960 à nos jours*, Thèse de doctorat en Histoire de l'art, sous la direction de Bertrand Tillier, Université de Bourgogne, 28 novembre 2014 [URL : <https://nuxeo.u-bourgogne.fr/nuxeo/site/esupversions/ff818487-0977-4ba9-8ef5-8dce6e51365c>. Consulté le 24/09/2018]

BIONDI Inge, *The Yin and the Yang of Robert Mapplethorpe*, New York, The Print Collector's Newsletter, 1979.

BORJA-VILLEL Manuel (dir.), *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

BOUVIER CAVORET Anne (dir.), *Masques, théâtre et modalités de la représentation*, Paris, Ophrys, 2003.

BRECHT Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 2013 [1949].

BRIGHT Susan, *Autofocus. The Self-portrait in Contemporary Photography*, New York, The Monacelli Press, 2010.

BRIO Matthew, « Le cyborg Dada », *Art press* 2, n°25, 2012, pp. 27-32.

BROCH Hermann, *Quelques remarques à propos du kitsch*, Paris, Allia, 2001.

BROCHEN Philippe, « Electro choc », *Libération*, 9 avril 2011, p. 34.

BRUNET François, «Théorie et politique des images : W. J. T. Mitchell et les études de visual culture », *Études anglaises*, n° 58, 2005, pp. 82-93. [URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2005-1-p-82.htm>. Consulté le 28/06/2017]

BURDEN Chris, *Shoot*, vidéo Super-8 16mm, 19/11/1971, 1:52 [performance filmée mise en ligne : *Shoot*, Youtube, 04/02/2008 (consultée le 23/06/2017), URL : <https://www.youtube.com/watch?v=26R9KFdt5aY>].

C2RMF, « Fiches techniques » [page internet], *C2rmf/ Centre de recherche et de restauration des musées de France* [site internet, 2003], 2014 [consultée le 20/02/2017], URL : <http://c2rmf.fr/conserver/fiches-techniques>.

CALIFORNIA COLLEGE OF THE ARTS, « Keith Boadwee » [page internet, 2009, consultée le 14/02/2017], *California College of the Arts* [site internet, 2000], URL : <https://www.cca.edu/academics/faculty/kboadwee>.

- CARRIE Jérôme, « Du jeu à la norme : l'art du travestissement », *Empan*, n° 65, janvier 2007, pp. 13-17. [URL : <https://www.cairn.info/revue-empan-2007-1-page-13.htm>. Consulté le 22/02/2017]
- CENTRE POMPIDOU et INA, *elles@centrepompidou* [site internet], 2010 [consulté le 21/02/2017], URL : <http://fresques.ina.fr/elles-centrepompidou/>.
- CENTRE POMPIDOU, *Centre Pompidou* [site internet], 2012 [consulté le 11/10/2015], URL : <https://www.centrepompidou.fr>.
- CHIRON Eliane, *L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012.
- COLARD Jean-Max, « Sophie Calle, femme d'actions », *Les Inrockuptibles*, n° 164, septembre 1998, pp. 30-35. [URL : <https://www.lesinrocks.com/1998/09/09/musique/concerts/sophie-calle-femme-dactions-11230741/>. Consulté le 22/09/2018]
- COLLIN Françoise, « Entre poïésis et praxis : les femmes et l'art », *Diogène*, n° 225, 2009, pp. 101-112. [URL : <https://www.cairn.info/revue-diogene-2009-1-page-101.htm>. Consulté le 22/02/2017]
- CUIR Raphaël, « Généalogie d'un stéréotype », *Art press 2*, n° 25, 2012, pp. 9-16.
- DAGEN Philippe et HAMON Françoise (dir.), *Époque contemporaine. XIXe et XXe siècles*, Paris, Flammarion, coll. « Histoire de l'art », 1998.
- DELRUELLE Édouard, « Faire de sa vie une œuvre d'art ? » [article en ligne, 2014, consulté le 2/03/2015], *Service de philosophie morale et politique de l'université de Liège* [en ligne, 2006], URL : http://www.philopol.ulg.ac.be/telecharger/textes/ed_faire_de_sa_vie_une_oeuvre_d_art.pdf.
- DOMECQ Jean-Philippe, *Artistes sans art ?*, Paris, Éditions Esprit, 1994.
- ECO Umberto, *Histoire de la beauté*, Paris, Flammarion, 2004.
- ECO Umberto, *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007.
- ESQUIVEL Patricia, *L'autonomie de l'art en question. L'art en tant qu'Art*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2008.
- FOURMENTRAUX Jean-Paul, « Œuvres en partage. La création collective à l'ère d'internet », *Connexions*, n° 90, 2008, pp. 179-191. [URL : <https://www.cairn.info/revue-connexions-2008-2-page-179.htm?1=1&DocId=216602&hits=14+13+12+11+9+6+5+3+1+>. Consulté le 21/01/2015]
- FRIMAT François, « Danse avec le genre », *Cités*, n° 44, 2010, pp. 77-89. [URL : <https://www.cairn.info/revue-cites-2010-4-p-77.htm>. Consulté le 21/01/2015]
- GARCIA Françoise et MIKE Yves (commissaires), *Pierre Molinier : Jeux de miroirs*, Galerie des beaux-arts de Bordeaux, Bordeaux [du 23 septembre au 20 novembre 2005], Bordeaux, Éditions MBA Bordeaux/Le Festin, 2005.
- GENIN Christophe, *Kitsch dans l'âme*, Paris, Vrin, coll. « Matière étrangère », 2010.

- GLICENSTEIN Jérôme, *L'art. Une histoire d'exposition*, Paris, PUF, coll. « Lignes d'art », 2009.
- GOERTZ Ralph, *Gender studies - Bettina Rheims*, IKS/Institute for Art Documentary and Scenography, 2012, 09:50, [video mise en ligne : *Gender studies - Bettina Rheims*, Vimeo, 10/05/2012 (consultée le 30/06/2012), URL : <http://vimeo.com/41920403>].
- GOLDBERG Roselee, *La performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, coll. « L'Univers de l'art », 2001 [1988].
- GOMBRICH Ernst, *The Story of Art*, Londres, Phaidon, 1950 ;
– trad. fr. Jacques Combe & Claude Lauriol, *Histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 1982.
- GOUMARRE Laurent, « Musique et masques », *Art press*, n° 378, mai 2011, pp. 60-63.
- GREENBERG Clément, *Modernist Painting*, Voice of America [chaîne radio], 1960 ;
– « *Modernist Painting* », *Art and Literature*, n° 4, printemps 1965 ;
– trad. fr. A.-M. Lavagne, « La peinture moderniste », *Peinture, Cahiers théoriques*, n° 8/9, 1974, [URL : <https://journals.openedition.org/appareil/2302>. Consulté le 12/09/2018].
- GRINO Claire (coord.), « Sexe à bras le corps », *Inter, art actuel*, n° 112, 2012, 101 p.
- GROUPE DE TRAVAIL DU SFIIC [Section française de l'institut international de conservation], *Préserver les objets de son patrimoine, précis de conservation préventive*, Liège, Éditions Mardaga, 2001.
- GUNTHERT André, « La consécration du selfie. Une histoire culturelle », *Études photographiques* [en ligne], n° 32, 2015 [consulté le 22/12/2016], URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/3529/>.
- HAMON Marie-Christine (éd.), *Féminité mascarade*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1994.
- HAUSER Jens (dir), « *L'Art biotech* », Le Lieu Unique, Nantes [du 14 mars au 4 mai 2003], Nantes, Le Lieu Unique/Filigranes éditions, 2003.
- HEINICH Natalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1998.
- HOLMES Brian, « Musées réfléchissants. L'art au miroir de l'économie politique », *Mouvements*, n° 17, 2001, pp. 52-60. [URL : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2001-4-page-52.htm>. Consulté le 28/06/2017]
- HOUNTOU Julia, « L'artiste corporel Gina Pane rend hommage aux femmes » [article en ligne], 09/07/2009 [consulté le 17/02/2017], *Elles@centrepompidou.fr* [blog internet, 2009], Centre Pompidou et INA, Paris, URL : <http://elles.centrepompidou.fr/blog/?p=252>.
- KAPROW Allan, *L'art et la vie confondus [Essays of the Blurring of Art and Life]*, textes réunis par Jeff Kelley, trad. fr. de Jacques Donguy, Paris, Centre Pompidou, coll. « Supplémentaires », 1996 [1993].
- KIHM Christophe, « Ce que l'art fait à l'archive », *Critique*, n° 759-760, 2010, pp. 707-718. [URL : <https://www.cairn.info/revue-critique-2010-8-p-707.htm>. Consulté le 08/02/2018]

- KRIEF Pierre, *Contacts : Nan Goldin*, ARTE France, 1999, 13:00, [mise en ligne : *Contacts : Nan Goldin*, Dailymotion, 2008 (consulté le 15/02/2017), URL : http://www.dailymotion.com/video/x417xf_contacts-photography-nan-goldin-fr_creation.
- LA GAMMA Alisa, *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller*, Paris, Musée Barbier-Mueller/Hazan, 2007.
- LAMEIGNERE Erwann, « La partition des masques », *Artpress*, n° 378, mai 2011, pp. 64-68.
- LE BRIS Marine, *Haute culture: general idea*, dossier de presse, Musée d'Art moderne de Paris, 2011 [URL : <http://www.mam.paris.fr/sites/default/files/DP%20GENERAL%20IDEA.pdf>. Consulté le 17/02/2017].
- LEBOVICI Élisabeth, *L'intime*, Paris, ENSBA, 1998.
- MAKOS Christopher, *Christopher Makos: Lady Warhol*, Madrid, La Fabrica, 2010.
- MARTÍNEZ-COLLADO Ana, « Reflexiones críticas sobre el feminismo en el escenario electrónico », *Exitbook*, n° 9, 2008, pp. 46-52.
- MASANES Fabrice, *Portrait et travestissement entre peinture et photographie de Gustave Courbet à Cindy Sherman*, Thèse de doctorat en Art et archéologie, sous la direction de José Vovelle, Université Panthéon Sorbonne, soutenue en 1999, Atelier national de reproduction des Thèses, 2000.
- MASSIN Marianne, *Expérience esthétique et art contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. *Æsthetica*, 2013.
- MEDEIROS Maria Beatriz de, « Arte de la performance en telepresencia y cuerpos informaticos » [article en ligne, 12/2006, consulté le 5/08/2013], *Performancelogia* [site internet, 2006], URL : <http://performancelogia.blogspot.fr/2006/12/arte-de-la-performance-en.html/>.
- MICHAUD Yves, *La crise de l'art contemporain*, Paris, PUF, 1997.
- MICHAUD Yves, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Editions Stock, 2003.
- MICHAUD Yves, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Paris, Hachette, 2011 [1999].
- MILLET Catherine, *L'Art contemporain, histoire et géographie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2006.
- MILLET Catherine (dir.), « L'art dans le tout numérique », *Art press 2*, n° 29, 2013, 138 p.
- MINH Yann, « Petite histoire du cybersexe » [article en ligne, 2014, consulté le 22/02/2017], *Yann Minh* [site d'artiste, 1996], URL : <http://www.yannminh.org/french/TxtCybersexe-010.html>.
- MORINEAU Camille, *Elles@centrepompidou*, Centre Georges Pompidou, Paris [de mai 2009 à mai 2010], Paris, Éditions du centre Pompidou, 2009.
- MORINEAU Camille (dir.), *Niki de Saint Phalle : 1930-2002*, Paris, Gallimard, 2014.
- MUSEE BARBIER-MUELLER, *Musée Barbier-Mueller* [site internet], 2001 [consulté le 03/08/2018], URL : <http://www.barbier-mueller.ch>.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [site internet], 2004 [consulté le 12/02/2017], URL : <http://www.museoreinasofia.es/>.

MUSEUM OF MODERN ART, « *Technology in the 1990s: the Human/Machine Interface* » [document en ligne], 1996 [mise en ligne 2010, consulté le 04/08/2017], MoMA [site internet, 1996], URL : https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/7420/releases/MOMA_1996_0015_15.pdf?2010.

NEUTRES Jérôme (commissaire), *Robert Mapplethorpe*, Grand Palais, Paris, 26 mars–13 juillet 2014.

NOISETTE Philippe, *Les ballets C de la B au théâtre national de Chaillot*, dossier de presse, Théâtre National de Chaillot, 2010 [URL : http://theatre-chaillot.fr/sites/default/files/dossiers_presse/dp_cdelab_chaillot.pdf. Consulté le 08/02/2018].

O'REILLY Sally, *Le corps dans l'art contemporain*, Paris, Thames & Hudson, coll. « L'Univers de l'art », 2010 [2009].

PERRET Catherine, « Politique de l'archive et rhétorique des images », *Critique*, n° 759/760, 2010, pp. 694-706. [URL : <https://www.cairn.info/revue-critique-2010-8-p-694.htm>. Consulté le 08/02/2018]

RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX, *Grand Palais* [site internet], 2009 [consulté le 03/08/2017], URL : <http://www.grandpalais.fr/>.

SAINT-JACQUES Camille et SUCHÈRE Éric (dir.), *Le geste à l'œuvre. Richard Tuttle & pratiques contemporaines*, Montreuil-sous-Bois, Lienart, coll. « Beautés », 2010.

SALVATORE SCHIFFER Daniel, *Le dandysme, dernier éclat d'héroïsme*, Paris, PUF, coll. « Intervention philosophique », 2010.

SAURISSE Pierre, « Allan Kaprow en 1964 : la mue du Happening », *Critique d'art* [en ligne], n° 30, 2007 [mise en ligne, 03 février 2012, consulté le 24/02/2017], URL : <http://critiquedart.revues.org/1161>.

SENCIUC Alexandru, « Des fragments sur l'art, la responsabilité et le bonheur », *Multitudes*, n° 50, 2012, pp. 107-113. [URL : <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2012-3-page-107.htm>. Consulté le 08/02/2018].

SOYEZ-PETITHOMME Caroline, « Comment montrer le collectif? », *Multitudes*, n° 45, 2011, pp. 29-32. [URL : <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2011-2-page-29.htm>. Consulté le 08/02/2018]

SUZZARELLI Bruno (commissaire), *Au bazar du genre*, Marseille, Éditions du MuCEM, 2014.

TALON-HUGON Carole, « Valeur et esthétique, valeur marchande », *Philosophique*, n° 7, 2004, pp. 63-77. [URL : <http://journals.openedition.org/philosophique/84>. Consulté le 08/02/2018]

TATE GALLERY, *Tate Gallery* [site internet], 1998 [consulté le 17/02/2017], URL : <http://www.tate.org.uk/>.

TRONCHE Anne, *Gina Pane : Actions*, Paris, Fall, 1997.

URIST GREEN Sarah, *The Art Assignment*, PBS studio, Youtube, 08:00, 02/06/2016 [consultée le 21/12/2016], URL : <https://youtu.be/JfoPJnVrBNM>.

VINCENT Jean-Pierre, « Défense de l'art pour tous », *Le Monde*, n° 20499, 19 décembre 2010, pp. 16-17.

WARNER Simon, « La banalité de la dégradation : Andy Warhol, le Velvet Underground et l'esthétique trash », *Volume !*, n° 9, 2012, pp. 51-65. [URL : <https://www.cairn.info/revue-volume-2012-1-p-51.htm>. Consulté le 08/02/2018]

WESSELY Anna, « Les *cultural studies* et la nouvelle histoire de l'art », *L'Homme et la société*, n° 149, 2003, pp. 155-165. [URL : <http://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2003-3-page-155.htm>. Consulté le 08/02/2018]

YOUSSI Yasmine, « Nan Goldin feuillette son journal intime photographique. Entretien avec Nan Goldin » [article en ligne, 24/05/2014], *Télérama* [en ligne, 1998, consulté le 17/03/2016], URL : <http://www.telerama.fr/scenes/nan-goldin-feuillette-son-journal-intime-photographique,112584.php>.

ZWINGENBERGER Jeannette, « Les corps mutants des artistes. Bio-art », *Rue Descartes*, n° 64, 2009, pp. 117-119. [URL : <http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2009-2-page-117.htm>. Consulté le 08/02/2018]

3/ Divers

ANTIPORN FEMINISTS, *Antipornfeminists* [site internet], 2008 [consulté le 17/02/2017], URL : <https://antipornfeminists.wordpress.com/>.

AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire* [*How to do Things with Words*], trad. fr. de Gilles Lane, Seuil, Paris, 1970 [1962].

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard, coll. « NRF poésie », 2007 [1857].

BAUDELAIRE Charles, *Le peintre de la vie Moderne*, Éditions Mille et une nuits, 2010 [1863]. [URL : https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Peintre_de_la_vie_moderne. Consulté le 12/09/2018].

BERENI Laure *et al.*, *Introduction aux Gender Studies. Manuel des études sur le genre*, 1^{re} éd., Bruxelles, De Boeck, coll. « Ouvertures politiques », 2008.

BERMUDEZ Emilia et MARTÍNEZ Gildardo, « *Los estudios culturales en la era del ciberespacio* », *Convergencia*, n° 26, 2001, pp. 11-31. [URL : <http://www.redalyc.org/pdf/105/10502601.pdf>. Consulté le 08/02/2018]

BUREAUD Annick et MAGNAN Nathalie (dir.), *Connexions. Art, réseaux, média*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. « Guide de l'étudiant en art », 2002.

CALINESCU Matei, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987 [1977].

CARNEGIE MELLON UNIVERSITY WOMEN'S CENTER, *Feminism and women's studies* [site internet], 1993 [consulté le 29/05/2016], URL : <http://feminism.eserver.org/>.

CUSSET François, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze et Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte, coll. « Poche/sciences humaines et sociales », 2005 [2003].

DELEUZE Gilles, *Présentation du Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, Paris, Éditions de Minuit, 2007 [1967].

DUPORTAIL Guy-Félix, « Autopsie du corps sans organes », *Essaim*, n° 26, 2011, pp. 91-113. [URL : <https://www.cairn.info/revue-essaim-2011-1-page-91.htm>. Consulté le 08/02/2018]

FLICHY Patrice, « Présentation », *Réseaux*, n° 164, 2010, pp. 9-11. [URL : <https://www.cairn.info/revue-reseaux-2010-6-page-13.htm>. Consulté le 21/01/2015]

FOUCAULT Michel, « À propos de la généalogie de l'éthique : un aperçu du travail en cours », in Dreyfus et Rabinow, *Michel Foucault. Un parcours philosophique*, Paris, Gallimard, 1984.

FOUCAULT Michel, *Les corps utopiques. Les hétérotopies*, postface de Daniel Defert, Fécamp, Nouvelles Éditions Lignes, 2009 [1966].

GEORGES Fanny, « Représentation de soi et identité numérique, une approche sémiotique et quantitative de l'emprise culturelle du web 2.0 », *Réseaux*, n° 154, 2009, pp. 165-193. [URL : <https://www.cairn.info/revue-reseaux-2009-2-page-165.htm>. Consulté le 08/02/2018]

GUERRIN Michel, « L'ambitieux programme français de numérisation des œuvres » [article en ligne], 16/12/2009 [consulté le 15/02/2017], *Le Monde* [journal en ligne, 1995], URL : http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/12/16/l-ambitieux-programme-francais-de-numerisation-des-oeuvres_1281443_3246.html/.

GUERY Louis, *Dictionnaire des règles typographiques*, 4e éd., Paris, Éditions Victoires, 2010.

HASSANE Souley, « L'archivage de l'internet et la formation d'une mémoire numérique mondiale : enjeux et perspectives du web migrant », *E-migrinter*, n° 3, 2009, pp. 69-80. [URL : http://migrinter.labo.univ-poitiers.fr/wp-content/uploads/sites/150/2016/05/emigrinter2009_03_tout.pdf. Consulté le 08/02/2018]

HAUT CONSEIL À L'ÉGALITÉ ENTRE LES FEMMES ET LES HOMMES, *HCE | FH* [site internet], 2013 [consulté le 20/02/2017], URL : <http://www.haut-conseil-egalite.gouv.fr/>.

- HERMANN Thierry, *Artprice* [site internet], 2014 [consulté le 28/11/2017], URL : <http://www.fr.artprice.com/>.
- ION Jacques, FRANGUIADAKIS Spyros et VIOT Pascal, *Militer aujourd'hui*, Paris, Autrement, coll. « CEVIPOF/*Autrement* », 2005.
- KAHLE Brewster, *Internet Archive: Wayback Machine* [site internet], 2001 [consulté le 23/01/2018], URL : <https://web.archive.org/>.
- LIPOVETSKY Gilles, *La troisième femme. Permanence et révolution du féminin*, Paris, Folio, coll. « Les Essais », 2006 [1997].
- LIPOVETSKY Gilles, *L'Ere du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Folio, coll. « Les Essais », 2009 [1983].
- LIPOVETSKY Gilles, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2010 [2004].
- LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
- MATTELART Armand et NEVEU Erik, *Introduction aux Cultural Studies (nouvelle édition)*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2008 [2003].
- MERKLE Pierre, *Sociologie des réseaux sociaux*, Paris, La Découverte, 2011 [2004].
- MERKLEN Denis, « De la violence politique en démocratie », *Cités*, n° 50, 2012, pp. 57-73. [URL : <https://www.cairn.info/revue-cites-2012-2-page-57.htm>. Consulté le 08/02/2018]
- MONNOYER-SMITH Laurence, « La participation en ligne, révélateur d'une évolution des pratiques politiques ? », *Participations*, n° 1, 2011, pp. 156-185. [URL : <http://www.cairn.info/revue-participations-2011-1-page-156.htm>. Consulté le 08/02/2018]
- MOZERE Liane, « Devenir-femme chez Deleuze et Guattari. Quelques éléments de présentation », *Cahiers du Genre*, n° 38, 2005, pp. 43-62. [URL : <http://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2005-1-page-43.htm>. Consulté le 08/02/2018]
- OXFORD ENGLISH DICTIONNARY, *Oxford English Dictionary* [site internet], 1996 [consulté le 17/02/2017], URL : <http://www.oed.com/view/Entry/35015487?redirectedFrom=cisgender-eid>.
- PERROUSSEAUX Yves, *Mise en page et impression. Notions élémentaires*, Reillanne, Atelier Perrousseau éditeur, 1997.
- PERROUSSEAUX Yves, *Manuel de typographie française élémentaire*, Reillanne, Atelier Perrousseau éditeur, 2000.
- PIERREL Jean-Marie (dir.), *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [site internet], ATILF/CNRS/Nancy Université, 2006 [consulté le 21/01/2015], URL : <http://www.cnrtl.fr/>.

PLISNIER Valentine, «Le primitivisme dans la photographie : Hannah Höch – Orlan», in *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, INHA/musée du quai Branly, coll. «Les actes», 2009, [article en ligne, 28 juillet 2009, consulté le 17/02/2017], URL : <http://actesbranly.revues.org/307>.

RIVIERE Joan, «*Womaniless as a masquerade*», *International Journal of Psychoanalysis*, n° 10, 1929, pp. 303-313, [publié en français dans : «La féminité en tant que mascarade», in *Féminité mascarade : études psychanalytiques réunies par Marie-Christine Hamon*, Paris, Seuil, coll. «Champ freudien», 1994, pp. 197-213].

RYGIEL Philippe, «Les sources de l'historien à l'heure d'internet», *Hypothèses*, 2003, pp. 341-354, [URL : <http://www.cairn.info/revue-hypotheses-2004-1-page-341.htm>. Consulté le 08/02/2018]

SERRES Michel, *Le Tiers-Instruit*, Paris, Gallimard, coll. «Folio Essais», 1992.

ZOUNGRANA Jean, «Le philosophe masqué (Foucault)», *Le portique* [en ligne, 2013], n° 7, 10 mars 2005 [consulté le 21/10/2014], URL : <http://leportique.revues.org/249>.

ZUBIAGA GARATE Garate et CILLERUELO GUTTIERREZ Lourdes, «*Juventud-melancolia: acerca de la identidad y sus límites performativos*», *Arte y políticas de identidad*, n° 1, 2009, pp. 65-86 [URL : <http://revistas.um.es/api/article/view/89411/86431>. Consulté le 08/02/2018].

