



HAL
open science

Défier la sexualisation du regard. Analyse des démarches contestataires des FEMEN et du post-porn

Noémie Aulombard

► **To cite this version:**

Noémie Aulombard. Défier la sexualisation du regard. Analyse des démarches contestataires des FEMEN et du post-porn. Science politique. Université de Lyon, 2019. Français. NNT : 2019LYSEN027 . tel-02337872

HAL Id: tel-02337872

<https://theses.hal.science/tel-02337872v1>

Submitted on 29 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.



Numéro National de Thèse : 2019LYSEN027

THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITE DE LYON

opérée par

l'Ecole Normale Supérieure de Lyon

Ecole Doctorale N° 483

Sciences sociales (Histoire, Géographie, Aménagement, Urbanisme, Architecture,
Archéologie, Science Politique, Sociologie, Anthropologie)

Discipline : Science Politique

Soutenue publiquement le 13/09/2019, par :

Noémie AULOMBARD

Défier la sexualisation du regard. Analyse des démarches contestataires des FEMEN et du *post-porn*

Devant le jury composé de :

MEMMI, Dominique	Directrice de recherche, CNRS	Rapporteuse
ROUSSEL, Violaine	Professeure des universités, Université Paris 8	Rapporteuse
BERENI, Laure	Chargée de recherche, CNRS	Examinatrice
BORGHI, Rachele	Maîtresse de conférences, Sorbonne université	Examinatrice
GAUTIER, Claude	Professeur des universités, ENS de Lyon	Examinateur
MATHIEU, Lilian	Directeur de recherche, CNRS	Directeur de thèse

[...]
S'il vous plaît,
Regardez-moi, je suis vraie.
S'il vous plaît,
Ne m'inventez pas
Vous l'avez tant fait déjà.
[...]

Anne Sylvestre, « Une sorcière comme les autres », 1999.

Si la conception même de la sexualité et les fondements de sa représentation ont pu ainsi être redéfinis, retravaillés et reformulés dans une direction complètement nouvelle par l'avènement du point de vue de personnes marginalisées, exclues et soumises à des stéréotypes, car ne se conformant pas aux codes de la sexualité masculine (dominante), imaginez tout ce que l'on pourrait faire au-delà du domaine de la sexualité.

Heather Butler, « Que dit-on d'une lesbienne aux doigts longs », 2004.
(Trad. : N. Quenemer)

Remerciements et pensées.

Tous mes remerciements chaleureux vont avant tout à Lilian Mathieu qui m'a accompagnée tout au long de ces six années de recherche. Sa présence bienveillante et disponible, son écoute attentive, ses conseils et suggestions toujours très justes ont permis d'instaurer des conditions optimales pour mener à bien mes recherches. Merci, donc, à lui : son encadrement m'a été très précieux.

J'aimerais évidemment remercier les personnes qui ont accepté de répondre à mes questions et de réaliser des entretiens avec moi. Sans elles, sans leur implication et le dialogue qui s'est instauré entre nous, l'aboutissement de ces recherches n'aurait pas été possible. Elles ont nourri ma pensée et mon travail : un immense merci à Arielle, Camille, Carine, Cerise, Constance, Eloïse, Isabelle, Lucien, Marie, Patrice, Quentin, Sophia, Stéphane et Vincent.

J'aimerais également remercier Bernard Lahire, ainsi que tout-e-s les doctorant-e-s de l'équipe 5 « Dispositions, Pouvoirs, Cultures, Socialisations » du Centre Max Weber. Nos discussions et les observations qui m'ont été adressées durant les séances du séminaire doctoral ont fait mûrir ma réflexion, me permettant parfois de reconsidérer certaines difficultés intellectuelles auxquelles j'étais confrontée. Un autre grand merci à Christine Détrez, bonne fée qui a vu s'épanouir cette recherche et a parfois contribué, par ses conseils avisés, à la faire avancer. J'adresse également mes remerciements à Philippe Liotard : nos discussions – rares mais intenses – ont fait éclore quelques idées essentielles à cette étude. Un autre grand merci à Isabelle Boisclair et Abir Krefa qui, grâce à leurs relectures ponctuelles et encourageantes, ont chassé mes doutes d'alors, me redonnant l'envie d'écrire. J'adresse enfin une pensée amicale à Hélène Marquié : notre récente rencontre et les discussions stimulantes qui s'ensuivirent m'ont permis de reconsidérer certains points cruciaux de mon travail et de m'autoriser à penser notamment mon rapport aux performances artistiques et la place de la création dans mon travail académique.

Une autre pensée amicale aux personnes qui ont composé l'équipe du laboratoire junior GenERe, fondé par Vanina Mozziconacci et Cécile Thomé. Travailler au sein de cette équipe m'a permis de consolider mon approche sur les études de genre et mon sentiment de légitimité à parler de mes sujets de recherche. Une pensée affectueuse, également, aux personnes qui compose la joyeuse bande du laboratoire junior T.P.G. : plus qu'une structure de recherche, il symbolise pour moi tout ce qui peut découler de rencontres et d'amitiés très fortes.

Je voudrais également avoir une pensée pour mes anciens directeurs de mémoire : Denis Barbet et Michel Senellart, qui ont contribué à façonner mon appétence pour la recherche en science politique.

Mes remerciements sincères et affectueux aux performeuses Rébecca Chaillon, Marianne Chargois, FloZif, ainsi qu'à toute l'équipe du film *My Body My Rules*. J'adresse également d'amicales pensées à Chris Blache, Pascale Lapalud, ainsi qu'à toutes celles du groupe « Géographies des Corps ». Nos discussions et nos réalisations artistiques ont éclairé, de bien des façons, ma démarche intellectuelle.

Une pensée spéciale à David : merci à lui de m'avoir ouvert sa bibliothèque. Sans lui et sans ses précieux livres, cette étude n'aurait pas la même teneur.

Un grand merci à Delphine, Charlie, David, Paule, Elena et Natacha, d'avoir contribué, chacun-e à leur manière – soit en traduisant pour moi des extraits d'articles en langue étrangère, soit en relisant certains passages de mon travail – à l'écriture et à l'achèvement de cette thèse.

Je voudrais avoir maintenant une pensée pour Raymonde ma mère, Renée ma grand-mère qui nous a quittés en 2016, et Gabrielle la mère de ma grand-mère, fantôme bienveillant et tutélaire. Je m'inscris dans la lignée de ces femmes qui m'ont appris, chacune à leur manière, la rigueur et l'indiscipline. Sans elles, sans leur héritage, je n'aurais jamais été la personne qui a écrit cette thèse. Une pensée également à Roger-Louis mon père, et à Adrien mon frère, qui m'aident depuis toujours à parcourir les sentiers souvent semés d'embûches.

A ce moment important de mon parcours intellectuel, je voudrais adresser une pensée à Marie, Chantal, Christine, Aline et Maryse, mes professeures de collège, lycée et classe préparatoire, parfois devenues des amies précieuses. Chacune a compté dans ma formation intellectuelle et humaine, croyant en moi, en mes capacités, et me soutenant dans mes choix décisifs.

Je voudrais avoir une pensée pour Paule, dont la solide amitié m'accompagne depuis le début de cette thèse et de la reconquête de mon corps. Une pensée, aussi, pour Quentin : la chaleur de son amitié m'a bien souvent rendue au monde et, par nos discussions, nous parcourons les ruisseaux bleus de l'existence. Une autre pensée pour Delphine, tendre amie et dévouée relectrice qui, toujours, partage mes plus grandes joies et éloigne mes plus sombres doutes. Je pense également à Fred, ami-e dont l'écoute et la présence me sont très chères.

Des pensées toutes particulières, ensuite, à Charlie, Léa, Pauline, Juliette, Laurine, dont l'affection et l'amitié m'ont soutenue tout au long de ces années. Une pensée toute particulière, également à Vanh et Sarah qui m'accompagnent dans toutes mes aventures, parfois improbables, du quotidien. Une autre pensée à Anaïs, Elena et Laura, mes sœurs politiques. Une pensée, enfin, à Loup, mon coquelicot préféré ; ainsi qu'à Natacha, à son amitié ancienne et sa fidèle et précieuse relecture.

Enfin, un grand merci à Bonnie Tyler, Cher, Tina Turner et Irene Cara, de m'avoir donné l'énergie de me lever certains matins. Un autre grand merci aux concepteurs d'Angry Birds de m'avoir permis d'évacuer sans violence aucune les frustrations, la colère, les chagrins et autres angoisses ressenties pendant ces six années de thèse.

Table des matières

INTRODUCTION GENERALE	8
D'où s'élève ma voix.....	8
Présentation du terrain :	14
Le langage dominant en question.	17
Dire la réalité sociale, entre imaginaire et regard	22
Les scripts corporels, ou les injonctions du voir et du montrer.....	24
La contestation par la nudité et les représentations sexuelles : un problème posé à la recherche.....	28
Méthodologie	32
Organisation de l'étude.....	36
Première partie. Corps, langage dominant et scripts corporels	42
Chapitre 1. La politique du <i>voir</i>	44
Section 1. Politique du voir et imaginaires.....	45
I. Corps et politique du voir	45
II. L'imaginaire, au fondement des corps.	52
Section 2. L'androcentrisme de la politique du voir, entre structures objectives et fictions des corps.	66
I. Politique <i>du voir</i> et androcentrisme des structures.....	66
II. Scripts corporels et technologies de corps : entre construction des schèmes subjectifs et contraintes sur les corps.....	74
Chapitre 2. Se mouvoir dans les scripts corporels : les différentes modalités du <i>se faire voir</i>	91
Section 1. L'appropriation du script corporel sexualisant.	92
I. Sexualisation et corps féminins.	93
II. Des attentes du regard aux corps inattendus.....	106
Section 2. Les modulations des scripts corporels.	120
I. De la monstration à la sanction	121
II. Pudeur et narrations de soi.	134
CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE	147

Deuxième partie. Le déverrouillage du regard	149
Chapitre 3. Le corps-spectacle des FEMEN et la contestation par la déssexualisation.....	151
Section 1. Une nudité qui se donne à voir	153
I. Les FEMEN et l'activisme culturel.....	153
II. Le corps-spectacle des FEMEN.....	165
Section 2. La sexualisation du corps FEMEN, entre dénaturalisation et mise en question	203
I. Du spectacle à la dénaturalisation	204
II. Le sein FEMEN, entre sexualisation et lecture politique	212
III. Les fondements imaginaires de la nudité FEMEN	227
Chapitre 4. La démarche <i>post-porn</i> : esquisse d'une nouvelle sexualisation pour la visibilité des corps.	242
Section 1. Dés-hétérosexualiser et dé-cisgenrifier le regard sur les corps	244
I. La mise en question des imaginaires dominants.	245
II. La spatialité dés-hétérosexualisée et dé-cisgenrifiée	266
Section 2. Se rendre visible par une nouvelle sexualisation ?	286
I. Les corps et les sexualités, comme laboratoires de visibilité.....	286
II. Renverser le paradigme de la pénétration. Une autre sexualisation des corps..	301
III. Corps invisibles, corps intraduisibles ? Les résistances de l'imaginaire dominant.	308
CONCLUSION GENERALE	327
Défier la sexualisation des corps : entre verrouillage et déverrouillage du regard.....	327
Les deux versants de l'imaginaire : dénaturalisation du regard sur les corps et mise en place de la <i>politique du voir</i>	327
Le verrouillage et le déverrouillage du regard sur les corps. La sexualisation des corps	328
Les démarches contestataires FEMEN et <i>post-porn</i> : déssexualisation ou sexualisation alternative	330
Le rôle des images dans les démarches FEMEN et <i>post-porn</i>	331
Des disparités dans le traitement médiatique des démarches contestataires	333

La dénaturalisation des scripts corporels, entre déverrouillage du regard et contre-résistances.....	335
Salut final. Mon corps.....	338
BIBLIOGRAPHIE.....	350
Annexes	357

INTRODUCTION GENERALE

D'où s'élève ma voix.

En apposant leur regard sur leur objet d'étude, les chercheur-euse-s marquent-iels du sceau de leur intimité la parcelle du monde social qu'il étudie ? Ou alors, troquent-iels, à l'entrée de leurs laboratoires, leur manteau de ville contre une blouse blanche ? Les chercheur-euse-s peuvent-iels s'empêcher d'autobiographier leurs objets d'étude ? Leurs recherches ne modifient-elles pas en retour leur rapport au monde ? Tant de questions qui poussent à nuancer la distinction, que dessine la recherche scientifique, entre le « nous », implicitement décrit comme expert et en-dehors de la réalité sociale qu'il tente d'expliquer, et le « eux », objet d'étude nécessairement altérisé, voire essentialisé. Surtout si on travaille sur le corps, il est nécessaire de penser le rapport au corps des chercheur-euse-s, de ne pas être dans la négation de leur corps des chercheur-euse-s. Je sais qu'en travaillant sur le corps, je parle de tou-te-s, et en parlant de tou-te-s, je parle de moi-même. Aussi commencerai-je cette étude en parlant de mon corps et de ce que ces années de recherches ont pu lui apporter.

J'ai un corps handicapé, avant tout, avant d'être féminin, d'origine coréenne ou lesbien. Mon corps est avant tout handicapé. Ce n'est pas moi qui l'ai choisi, ce sont les passant-e-s, dans l'espace public, qui ont à mon encontre ces regards et ces remarques condescendants ou pathétiques, douxereux ou d'un comique navrant, ces gestes étranges qui, en échappant aux cadres d'expérience valides, m'assignent à la place de l'étrange et font de mon corps, un corps reconnu comme handicapé. C'est donc à partir de cette assignation-là que je parle, comme je parle du point de vue de lesbienne ou d'une personne d'origine asiatique.

Mon corps brièvement présenté, je voudrais maintenant raconter une expérience, en lien avec mon étude. Celle-ci traite en effet des usages de la nudité et des représentations sexuelles dans la contestation politique. Il s'agit plus précisément, à travers l'étude du mouvement FEMEN et de la démarche *post-porn*, de s'interroger sur la façon dont peuvent être contestées certaines fictions que les logiques de domination cishétéropatriarcales produisent sur les corps. En voici donc le récit.

C'était un de ces projets dans lequel il est difficile de se lancer tête baissée et pour lequel j'ai beaucoup hésité. Autour de moi, les un-e-s m'encourageaient à le faire, voyant en cette opportunité le moyen de vivre une expérience unique de laquelle je sortirais plus forte, plus assurée – ils n'avaient pas tort. Les autres me prédisaient l'opprobre général et un avenir professionnel chaotique – je ne crois pas qu'ils aient eu ou auront raison. C'était un projet qui a émergé lors d'une rencontre, à Lyon, avec une photographe et réalisatrice, dont le travail tourne autour des sexualités *queer*. Elle venait dédicacer son *book* dans un bar. Au fil de la discussion, elle me propose une collaboration en vue de son prochain film et me dit de réfléchir à la forme que je voudrais qu'elle prenne. C'était un projet qui s'inscrivait dans la continuité de la quête de mon corps à apprivoiser, entreprise peu de temps auparavant. Quelques mois plus tôt, j'avais repris la danse contemporaine, délaissée au moment de l'adolescence. Depuis, j'osais montrer des vidéos à des personnes de moins en moins proches de moi, ce geste commençant à ne plus susciter en moi un sentiment d'illégitimité, voire de monstruosité. C'était donc un projet, dont la formulation, faite à la terrasse de ce même bar, un soir de juin, en compagnie d'une de mes amies intimes, a paru sonner comme une plaisanterie, mais qui n'en était pas moins sérieuse et décisive : « et si, pour le film, je dansais à poil ? ».

Une année passe, où je commence à faire des performances de danse. C'est un nouveau pas vers ce corps à apprivoiser. Le mettre à l'épreuve, le mettre en jeu, le mettre en lumière devant les regards étrangers. Lutter contre cette impression d'être l'ourse du montreur d'ours, en écrivant un texte qui dit que ce corps, qui est devant vos yeux, choisit de se montrer et n'est en aucun cas victime passive de la monstration. Une voix de synthèse le lit en préambule de chaque performance. Après, je danse. En juin 2015, je monte à Paris avec une de mes aides de vie, pour le tournage du film qui a commencé depuis un mois. Aujourd'hui, c'est ma scène. Je vais danser nue pour la première fois. J'éprouve à la fois beaucoup d'appréhension, mais aussi d'excitation, cette excitation de faire quelque chose d'étrange, d'inhabituel, que l'on ne fera jamais dans sa vie. Les nombreuses appréhensions ne concernent toutefois pas l'idée de se mettre nue devant une équipe entière de tournage, car ma dépendance physique fait que ma nudité passe toujours par la présence d'un-e autre. Du fait de cette nudité médiatisée, ma pudeur s'est de puis longtemps logée ailleurs. L'appréhension la plus forte résonnait irrationnellement dans la sensation de m'apprêter à faire quelque chose de mal, qui me nuirait, qui me serait à jamais inconfortable à porter, et

que je ne pourrais plus jamais effacer. J'étais néanmoins rassurée par la présence de Loup, mon amant de l'époque, et par la perspective de tourner la seconde partie de la performance, en duo avec lui, ce qui atténuait mon impression de porter seule ce projet. En outre, ma meilleure amie, alors à Paris pour y passer les oraux de l'agrégation, s'était levée tôt ce matin-là pour venir m'accueillir à la gare et m'accompagner dans le trafic labyrinthique des bus parisiens – il y avait une grève de taxis ce jour-là –, jusqu'au Point Ephémère, un bar/espace artistique, au bord du canal Saint-Martin, où était installé à l'étage un studio de danse. Arrivée près de l'endroit, je dis au revoir à ma meilleure amie, retrouve mon amant qui me conduit devant le bar où je suis accueillie par la réalisatrice et l'équipe de tournage – deux personnes aux caméras, une à la photographie, une autre performeuse qui participe aussi au film. La réalisatrice me dit qu'elle veut d'abord tourner une scène en extérieur où on me verrait venir de loin, sur mon fauteuil roulant, et écrire sur mon ordinateur portable les premières phrases de mon texte. Ce prélude nous donna beaucoup de fil à retordre : les reflets sur mon écran d'ordinateur empêchaient de voir distinctement ce que j'écrivais. Cette scène tournée, nous allons enfin dans le studio de danse, à l'étage. C'était en fin de matinée et la journée de tournage devait se dérouler ainsi : le matin serait consacré à mon solo ; on devait tourner le duo après la pause-déjeuner. Je dis à mon aide de vie de s'en aller ; je l'appellerai à la pause pour qu'elle vienne m'aider à manger. Bien qu'elle eût une vague idée de ce que j'allais faire, j'avais voulu qu'elle n'assiste pas au tournage et lui en dire le moins possible, et j'avais convenu avec mon amant que ce serait lui qui m'aiderait à me déshabiller. J'avais aussi demandé que le sol sur lequel je danserai soit impeccablement lavé pour éviter d'éventuels problèmes gynécologiques et autres infections en cas de contacts entre mon sexe et le sol. On m'aide à sortir de mon fauteuil et à m'installer par terre, sur une sorte de linoléum noir. Dans la pièce éclairée uniquement par la lumière des projecteurs, les un-e-s préparent les caméras, les autres la musique. La performeuse, qui a peu à peu pris le rôle de préparatrice mentale auprès de moi, me parle et me rassure, entre autres sur mes peurs gynécologiques, en m'énumérant tout ce qu'elle introduit dans son vagin, pendant ses performances : « tu sais, le vagin est un organe assez fort ». Cette conversation, peu commune, chasse quelques-unes de mes appréhensions. Quand tout le monde fut prêt, je me déshabillais et allais me placer, sur la scène aménagée pour l'occasion, sous les projecteurs et devant les caméras. Comme à chaque début de performance, j'éprouve d'abord la qualité du sol – s'il est dur ou s'il peut amortir les chocs et

à quel point ; s'il est lisse, glissant, si des frottements répétés ne vont pas m'irriter ou me brûler la peau. Et puis, je m'allonge dans la position fœtale en face d'une caméra, que je fixe. Je me sens bien, très calme. Ma nudité, montrée pour la première fois à un public d'inconnu-e-s ne m'intimide pas du tout. Au contraire, je me sens très légère, dans un bien-être et un étonnant confort. Je me réjouis même d'être nue, car dans le studio et sous les projecteurs, il fait une chaleur à mourir. Et puis, la musique est lancée. Alors je commence à danser. On fait une première prise avec la musique, puis une seconde sans, pour enregistrer les bruits de mon corps sur le sol. A la fin de la première prise, toute l'équipe m'applaudit et me félicite de ma prestation, très émouvante, semble-t-il. Après la pause de midi, on commence à tourner le duo. Loup semble dans un état d'esprit assez ambivalent. Il éprouve des difficultés à se montrer son corps trans face aux caméras, mais semble content d'essayer de les dépasse avec moi. Avant le tournage, il disparaît un moment pour bander son torse féminin, puis réapparaît avec d'épaisses bandes adhésives noires en guise de *binder*. Nous commençons la séquence, habillés et loin l'un de l'autre. Puis, nous nous rapprochons jusqu'à nous toucher et nous commençons alors à nous déshabiller. Et puis, nous dansions. Je ne me souviens plus des détails de notre danse ; je me souviens juste du corps de Loup qui dégageait habituellement une impression de souplesse et d'apaisement, mais qui, sous l'effet d'un malaise grandissant, était nerveux et presque rigide. Notre improvisation m'est très vite devenue inconfortable et tout le monde sur le plateau a ressenti le malaise de Loup. Nous faisons diverses tentatives qui se passent plus ou moins bien. Plus tard dans l'été, la réalisatrice me dira qu'elle ne gardera pas les prises du duo, et qu'il fallait prévoir un nouveau tournage : il n'aura finalement jamais lieu, à cause de la rupture entre Loup et moi. La journée de tournage s'achève alors par la signature de mon contrat d'actrice. On me montre ensuite une photo de mon corps nu en train de danser, photo que je trouve très belle, très sobre, et qui me plonge dans une émotion certaine. Nous finissons la journée au bar, autour d'un verre.

Si je fais ici le récit de cette expérience, c'est parce qu'elle met en jeu beaucoup de problématiques centrales pour l'étude qui suit : la question du regard dominant sur les corps des dominé-e-s ; les injonctions portant sur le voir et le montrer qui pèsent sur ces corps lorsqu'ils sont placés dans l'espace public ou dans leurs interactions quotidiennes ; la façon dont ces corps hors-cadres doivent se dire et se définir dans le langage dominant et composer avec certaines images sociales qu'il véhicule et appose sur eux ; la question enfin,

plus agentique, de ce que ces corps font avec ces images : ils peuvent les intérioriser, les absorber, ou au contraire, les refuser, se construire à partir de ce refus, réinventer les images sociales et par là même se réinventer eux-mêmes. Mes recherches m'ont permis de mettre en mots et en question des pratiques présentes depuis longtemps dans mon quotidien, de les dé-singulariser. Quand je suis sur la voie publique, mon corps attire le regard et je ne peux l'éviter, à part en me cachant à *l'intérieur*, solution parfois reposante mais toujours excluante. Je ne peux l'éviter, mais je peux en jouer et mettre mon corps en scène de telle façon que l'effet en trompe-l'œil du handicap soit estompé et que le regard dominant soit tiré de sa zone de confort, amené à questionner ses réflexes et catégories de pensée, à oublier un instant ce qu'il croit (sa)voir de moi. Lorsque je mets une cravate et me coiffe d'un feutre pour aller dans un lieu public, je place mon corps dans une mise en scène d'élégance masculine, très éloignée de l'idée de féminité et de l'image sociale du handicapé dont l'apparence physique est peu soignée ; et mon corps est reconnu, en un seul regard, comme pouvant parler le même langage et aussitôt ôté du champ de l'inhabituel et de l'étrange, car il arbore des codes vestimentaires habituels et socialement valorisés. Dans ces vêtements masculins, je semble réinventer les images sociales du handicap, tout en faisant parler à mon corps le langage commun, le langage dominant. Il en va de même lorsque je danse, et qui plus est, lorsque j'ai dansé nue : j'ai affirmé que mon corps n'était pas réduit à l'immobilité et au silence. Là où le corps handicapé est invisible et donc, inexistant, j'ai affirmé que mon corps handicapé était bien présent.

Cependant, dans cette étude, je ne parlerai pas du corps handicapé. Bien sûr, je suis consciente que, du fait de la singularité de ma voix, ce thème apparaîtra toujours en creux au fil de ces pages ; et libre au lecteur et à la lectrice de rapprocher des corps handicapés le propos que je développerai autour des corps féminins et des corps *queer*. Ce serait même en un sens profitable, car cela permettrait de dés-insulariser les corps handicapés, d'atténuer leur essentialisation, et de voir qu'ils sont insérés dans des logiques de domination, comme d'autres corps stigmatisés ; bref, de les rendre pensables et de les penser en tant que corps, là où ils sont vus aujourd'hui comme des exceptions de corps, comme des corps hors du monde social.

Mais je ne l'étudierai pas ici. Tout d'abord, parce que je n'ai pas voulu réduire ma parole au handicap. On me réduit et me demande de me réduire trop souvent à cette seule

particularité, pour que je veuille reproduire une circularité parfois étouffante ; si parler du corps implique de parler du mien, cela me permet aussi de parler de nombreux autres corps. De plus, il m'est apparu intéressant d'étudier les injonctions concernant le *voir* et le *montrer* découlant du système hétéropatriarcal – système sur lesquels les sciences sociales se sont depuis longtemps penchées. En effet, cela permettra d'éclairer en retour celles découlant du système validiste – c'est-à-dire prenant le corps et le point de vue valides comme norme et référence ; système encore largement naturalisé.

Ma voix s'élève donc d'un corps minorisé – quadruplement minorisé – et mon étude porte sur l'inscription de deux types de corps minorisés dans les logiques de domination, ainsi que sur la contestation par ces corps du langage dominant dans lesquels ils s'inscrivent néanmoins. On pourrait certes mettre en lumière ma trop grande implication dans mon sujet, cet ancrage excessif constituant une limite dans la recherche sociologique et politologique. Je crois au contraire que, puisque mon expérience est structurée par la confrontation quotidienne entre le regard dominant et mon corps, mais aussi puisque je lis cette expérience au prisme des outils que m'offrent la sociologie, la science politique et les critiques féministe et *queer*, certains mécanismes sociaux et présupposés présents dans ce regard me sont moins cachés qu'à un-e chercheur-euse moins accoutumé-e à vivre et à penser ces oppressions. Il me semble qu'un discours sur les corps, produit par un corps en marge, un corps qui connaît des possibles différents que ceux connus de la majorité, peut mettre en lumière certains impensés. Par exemple, le concept des scripts corporels, que je construirai plus loin, s'enracine plus ou moins dans la sensation d'un hiatus que je connais depuis l'enfance. Il faut savoir que j'écris au pied, comme d'autres écrivent à la main. Lorsque j'écris, bien que sachant rationnellement que j'écris avec les pieds, je me représente moi-même, dans une relation plus immédiate à mon corps, dans une position normale d'écriture : je me perçois moi-même penchée sur la feuille, tenant le stylo entre le pouce et l'index. Depuis l'enfance, dans les dessins animés, les films ou la vie quotidienne, je ne vois que des gens qui écrivent dans cette position-là : l'acte d'écrire est indissociable de cette position-là. Pendant longtemps, il m'a été difficile d'être devant un miroir pendant que j'écrivais avec mes pieds, et de constater qu'il y avait hiatus entre la position réelle et la position perçue ou imaginée. Ce hiatus ressenti et vécu me permet aujourd'hui de mettre en question la correspondance naturelle entre les images de corps et les corps eux-mêmes, et de penser qu'il y a des images de corps et de postures, créées par le social, qui préexistent

aux corps réels. Un-e chercheur-euse valide, qui n'aurait pas ressenti ce décalage, n'aurait peut-être pas pu penser en ces termes.

Cette brève reconstruction d'éléments de mon expérience qui m'ont conduite à entreprendre cette étude, vise à établir un certain contrôle dans mon rapport subjectif à l'objet d'étude, à éviter ainsi les erreurs et les fourvoiements, mais aussi à interroger le regard et le langage dominants, et à mettre au jour les présupposés qui les constituent.

Présentation du terrain :

La présente étude porte sur le mouvement activiste féministe FEMEN et sur la démarche *post-porn*, incarnée ici par le collectif lillois UrbanPorn et la pornoterroriste espagnole, D. J. Torres.

Mon corpus est composé des sites Internet des deux mouvements, de livres de témoignages d'activistes ou ex-activistes et de journalistes, d'articles et d'entretiens avec les principaux-principales acteur-trice-s de mon terrain (activistes, journalistes, photographes). Je vais maintenant présenter les deux mouvements.

FEMEN est un mouvement féministe, créé en 2008 en Ukraine par un groupe de femmes, toutes nées pendant la période de l'effondrement du Bloc de l'Est, dont on peut retenir quatre noms : Anna Hutsol, Sacha Chevtchenko, Inna Chevtchenko, Oksana Chatchko. Le mouvement s'internationalise rapidement ; la première action en France a lieu en octobre 2011. Femen France se crée en 2012, et est d'abord chapeauté par des activistes françaises, puis par Inna Chevtchenko à partir de 2013 et de son exil en France. Femen France compte actuellement une trentaine de membres (dont cinq hommes). Il s'agit d'un mouvement assez jeune puisque la moyenne d'âge tourne autour de 25-30 ans. Beaucoup sont étudiant-e-s ou travaillent dans la communication, le journalisme ou les mondes de la culture ou de l'art. Ces activistes, coiffées de couronnes de fleurs et arborant un message inscrit sur leur poitrine nue, font irruption dans un lieu public. Le but affirmé de ces actions est de dénoncer la soumission des femmes et la mainmise sur leurs corps. Les actions FEMEN ont un fort rapport à l'image. Ce que l'on sait moins, c'est que le mouvement a été, pendant longtemps, travaillé par des intentions et des questionnements artistiques. Le groupe se revendique de l'actionnisme viennois, un mouvement artistique des années 1960-1970, et de *Voïna*, un

groupe politico-artistique russe des années 2000 : tous deux utilisent le corps et la performance comme matériau principal. Une des co-fondatrices de FEMEN, Oksana Chatchko, est elle-même artiste ; et, à ses débuts, le mouvement hésite à se définir comme artistique ou politique. La place de l'esthétique donne lieu à de nombreux débats internes. Ceci se manifeste dans la parenté qu'entretiennent les actions FEMEN avec des performances artistiques. Ces actions sont en effet conçues comme de petites saynètes esthétisées et théâtralisées, parfois avec une volonté parodique, qui permettent une mise en récit efficace du message porté, favorisant tant leur lisibilité que leur attractivité aux yeux des médias.

Le mode d'action des FEMEN et celui de la démarche *post-porn* convergent en partie dans l'utilisation de la performance. La proximité entre champ artistique et univers militant est également très prononcée dans la démarche *post-porn*, puisque la crew UrbanPorn est un « collectif informel réunissant musicien-ne-s, vidéastes et performers issu-e-s du théâtre et de la danse »¹. Créé en 2007-2008, le collectif, dont la dernière action a eu lieu en 2010, se revendique du mouvement féministe pro-sexe et de la démarche *post-porn*. UrbanPorn est un petit collectif (*crew*) fondé par quatre personnes qui se définissent gouines, rejointes, un an et demi après sa création, par une personne qui se définit pédé, ce qui a requalifié, la place de la mixité dans le collectif. UrbanPorn est connu pour ses workshops et expositions. L'une des plus notables s'est déroulée à Nantes, en février 2010, où étaient mises en scène des toisons pubiennes (masculines comme féminines) de façon originale et humoristique. En outre, entre 2007 et 2010, le collectif a réalisé diverses actions-performances, à Lille. Ces performances se caractérisent par le surgissement dans l'espace public d'éléments considérés comme obscènes (godemichet, nudité, slogans...) et pouvant tomber sous le coup d'une condamnation pour exhibition sexuelle. Ce type d'activisme s'inscrit dans la démarche de transformation des logiques de monstration des sexualités. Ses actions sont néanmoins orientées par une volonté d'appropriation des espaces : par des performances, des happenings, des ateliers ou autres, les sexualités invisibilisées investissent l'espace public et se font voir.

¹ Lire la présentation du collectif sur leur blog. URL : http://erelevilstyle.free.fr/wordpress/?page_id=2

Diana J. Torres, quant à elle, est « une artiste multidisciplinaire utilisant la performance, la poésie, la vidéo et la pornographie-postpornographie »². Se définissant comme pornoterroriste depuis 2006, elle « réalise des ateliers et happenings de pornoterrorisme urbain », qui consistent à mettre en scène des actes sexuels dans certains lieux publics. Elle travaille également à la diffusion d'informations sur des pratiques sexuelles comme l'éjaculation féminine ou le *fisting*.

Je l'ai dit : le mode d'action des FEMEN, comme celui des acteur-trice-s de la scène *post-porn*, est souvent assimilable à l'art-performance. On peut définir la performance comme une forme d'art récemment apparue, s'inscrivant dans une réflexion plus globale sur la définition de l'œuvre d'art. Se centrant souvent sur le corps de l'artiste, la performance se caractérise par sa théâtralité et sa délimitation dans le temps – elle est censée être éphémère – et dans l'espace – souvent dans un lieu déterminé, autre que les lieux d'exposition classiques. Cette dernière considération sur l'espace fait écho aux démarches FEMEN et *post-porn* : artistes et activistes vont investir des lieux inattendus, où corps et sexualité ne se montrent pas habituellement.

Ces performances se caractérisent aussi par une mise en récit du message contestataire porté par les activistes. Le recours au *story-telling* est très important, en ce qu'il permet à la fois d'intéresser les médias et les spectateur-trice-s, et de retravailler les imaginaires et les mythologies dominants. Prenons en exemple l'action que le groupe FEMEN a faite à l'église de la Madeleine, le 20 décembre 2013, pour protester contre un projet de loi espagnol prévoyant des restrictions de l'accès à l'avortement. Les slogans « 344^e salope » et « *Christmas is cancelled* » peints sur le corps de l'activiste présente pendant l'action met en œuvre un certain *story-telling* du message politique, cette action représentant l'avortement de l'Enfant Jésus et s'inscrivant dans le combat pro-avortement qu'avaient mené les féministes françaises des années 1970. C'est un retravail des imaginaires dominants, par la réunion ironique de deux mythologies habituellement opposées – la mythologie chrétienne et la mythologie féministe –, ce qui permet de questionner les imaginaires autour du sacré du corps et de la maternité, qui structurent le regard et les pratiques.

² Je cite ici la présentation qui apparaît sur la jaquette du livre, *Pornoterrorisme*, de D. J. Torres (TORRES [D. J.], *Pornoterrorisme*, Azkaine, Gatuzain, 2012)

On retrouve dans les performances d'UrbanPorn l'idée d'un travail sur les mythologies, non plus cette fois religieuses, mais nationales. Une de leurs actions qui a eu lieu durant le débat sur l'identité nationale en 2010, a consisté à décorer de pancartes et d'un godemichet rose proéminent une statue de Jeanne d'Arc sur une place de Lille. Les messages inscrits sur les pancartes s'employaient à mettre en exergue l'hétérocentrisme qui façonne notre espace et nos imaginaires. Les performeur-euse-s d'UrbanPorn, par le biais des débats sur l'identité nationale, tentent de dés-hétérosexualiser et de *queeriser* la voie publique et nos imaginaires. Le principe de l'action consiste à faire parler Jeanne d'Arc et à mettre en doute l'identité qu'on lui a apposée pendant des siècles, revendiquant ainsi une identité non hétérosexuelle. On trouve ici également une forme de mise en récit du message contestataire, qui fait apparaître l'hétéronormativité des symboles et des représentations.

Par leurs actions, les FEMEN interrogent les imaginaires hégémoniques autour des corps féminins. Les actions *post-porn*, elles, mettent en question les logiques hétérocentriques des représentations dominantes. Dans les deux cas, nous voyons comment une action s'emploie à questionner les imaginaires dominants, dans lesquels s'enracinent le regard sur les corps, et donc nos pratiques. Les FEMEN et les acteur-trice-s de la scène *post-porn* placent donc au cœur de leur démarche les questions liées à la monstration des corps, au regard, à la mise en scène des corps dans l'espace social, aux imaginaires sur les corps et les sexualités.

A partir de ces terrains, j'ai construit un cadre théorique et formulé plusieurs hypothèses générales.

Le langage dominant en question.

Lorsqu'on étudie l'activisme féministe et *queer* et les différentes stratégies contestataires que les activistes développent pour mettre en lumière l'ordre patriarcal et résister aux pressions sociales induites par cette domination, se pose la question : pour contester la domination masculine, doit-on utiliser les logiques issues des structures patriarcales et hétéronormatives, ou inventer d'autres codes, quitte à rendre le geste de contestation inaudible, illisible ? En effet, ce geste ne serait alors pas compris et relayé par la

sphère médiatique ou amplement publicisé. Apparaît alors un paradoxe, qui peut se résumer par cette citation d'Adrienne Rich : « This is the oppressor's language / Yet I need it to talk to you »³.

Cette citation pose la question du langage dominant et celle de la construction des représentations de la réalité sociale. Pour aborder cette question, il m'a semblé fécond de faire appel simultanément aux analyses de Bourdieu et celles de Wittig. La mise en dialogue de ces deux auteurs me permet en effet de m'appuyer, avec Bourdieu, sur une théorie générale de la domination – propos qui, on le verra, s'applique fort bien à mes terrains d'étude – pour la resserrer ensuite, avec Wittig, sur le cas particulier de la domination hétéropatriarcale.

Les textes de Bourdieu nous donnent des outils pour penser la relation étroite entre rapports de domination et élaboration des représentations de la réalité sociale. En effet, cette élaboration est un enjeu des luttes qui animent le monde social. Faisant implicitement référence à Marx et à ses propos sur les paysans, Bourdieu⁴ montre que les façons de dire et de (se) représenter le monde sont le produit de « constructions antagonistes », qui expriment des intérêts eux-mêmes divergents sinon antagonistes. Cette lutte que certain-e-s acteur-trice-s sociaux-sociales mènent contre d'autres pour imposer une représentation du monde la plus adéquate à leurs intérêts, est toujours inégale. Les acteur-trice-s sociaux-sociales maîtrisent de manière assez variable les instruments de production et de propagation des représentations du monde ; et l'accès à ces instruments est lui-même déterminé par la position sociale des acteur-trice-s de la lutte : plus un-e acteur-ice occupera une position dominante dans le monde social, plus il aura de capitaux pour imposer sa représentation du monde. Les représentations des dominant-e-s tendent ainsi à devenir les représentations dominantes. De plus, comme le dit Bourdieu :

[cette] lutte [est] bien sûr inégale [...] du fait aussi que les instruments qui s'offrent immédiatement à eux tout préparés, et en particulier le langage ordinaire et les mots du sens commun sont, par la philosophie sociale qu'ils véhiculent, très inégalement favorables [...]

³ « C'est le langage de l'opresseur / Pourtant, j'en ai besoin pour te parler » (in « The Burning of paper instead of Children »)

⁴ BOURDIEU (P.). « Une classe objet ». In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 17-18, novembre 1977. La paysannerie, une classe objet. pp. 2-5.

La structuration de ces représentations est donc un effet de domination. Commence peu à peu à émerger le concept de langage dominant : Le langage ordinaire et plus généralement les représentations dominantes – le « sens commun » –, produit d'une lutte et souvent de la victoire des dominant-e-s, ne sont pas des instruments neutres, mais proposent une vision et division du réel conforme aux intérêts des dominant-e-s. C'est à partir de cette élucidation des représentations dominantes comme représentation des dominant-e-s contribuant à la reproduction de la domination, qu'il me semble possible et fécond d'instaurer un dialogue entre Bourdieu et Wittig. « La Pensée Straight » de Wittig s'emploie à analyser la teneur politique des discours et du langage. Dans cette conférence de 1978, s'inscrivant également dans la pensée marxienne, Wittig propose une critique des présupposés hétérosexuels sur lesquels reposent les discours et les thèses structuralistes et psychanalytiques : ces derniers sont en effet structurés autour de la croyance en la naturalité de l'hétérosexualité, « noyau de nature qui résiste à l'examen »⁵. Il faut alors comprendre le terme de *langage*, non seulement comme les mots, mais également de manière plus métaphorique, comme les catégories de pensée et les mythes édifiés sur elles, qui émergent de rapports sociaux de domination et qui servent à dire et à comprendre le monde social. Pour Wittig, la croyance en l'hétérosexualité comme donné naturel sous-tend ces habitudes et ces structures de pensée. Les dominant-e-s peuvent alors dire l'expérience des dominé-e-s – et la leur faire dire – de manière à confirmer ces cadres de pensée. Evoquant l'analyse lacanienne, Wittig dira, non sans ironie :

Pour moi il n'y a aucun doute que Lacan ait trouvé dans l'inconscient les structures qu'il dit y avoir trouvés puisqu'il les y avait mises auparavant.⁶

On peut ajouter, dans la perspective de Wittig elle-même, que Lacan n'a pas « mis » lesdites structures dans l'inconscient, hétérosexualisant celui-ci ; c'est plutôt le *langage* lacanien, pensée singulière élaborée sur fond d'un sens commun « tout préparé » au sein duquel l'hétérosexualité est le prérequis, qui ne peut interpréter l'inconscient qu'à travers un prisme hétérosexuel. Je proposerai de penser le *langage dominant* comme une grille de lecture hégémonique – ici, structurée par des schèmes de pensée hétérosexiste. Il s'agit d'un produit social et historique qui offre, aux dominé-e-s et aux dominant-e-s, très peu de

⁵ WITTIG (M.), *La pensée straight*, Amsterdam, Paris, 2013, p.62

⁶ *Ibid.*, p.59

possibilités dans leur façon de dire le monde, comme une sorte de verrouillage dans la manière de dire et de voir le monde. Plus loin, Wittig parlera de « tendance à l'universalité »⁷ pour désigner les lois générales qui construisent l'hétérosexualité comme seul possible à n'importe quelle époque, pour n'importe quelle société et n'importe quel individu. La tendance à l'universalisation serait l'un des aspects du verrouillage que j'évoque.

Se lit alors en creux l'aspect normatif du langage dominant, qui produit et reproduit un système normatif donné. Ce que dit Wittig sur l'hétérosexualité permet d'illustrer ce point. En montrant comment l'hétéronormativité structure le langage dominant, Wittig fait ressortir l'injonction à l'hétérosexualité inscrite dans ce langage⁸. Cependant, il convient d'insister aussi, dans une perspective foucauldienne d'une réflexion sur le pouvoir, sur l'aspect créatif du langage dominant, et non pas seulement sur son aspect coercitif. En effet, le langage dominant produirait des catégories de pensée, comme par exemple : « femme » ou « homme ». Ces concepts traduisent certains schèmes de pensée (ici, la différence sexuelle), reflétant et structurant à la fois le prisme inhérent au langage dominant.

Si l'on considère l'articulation entre le concept de langage dominant et les corps qui échappent aux cadres de pensée structurant ce langage – je les nommerai : corps minorisés ou corps hors-cadres –, apparaît un double problème lié à la double caractérisation du corps : le corps comme objet – de discours, des regards – et le corps comme expérience vécue par la subjectivité qui l'habite. Le premier problème, liée à l'expérience de la domination, tient au moment où le langage dominant prend un corps minorisé pour objet de discours, car souvent, « les classes dominées ne parlent pas, elles sont parlées »⁹ : les catégories de pensée dominantes se voient apposées sur une réalité qui échappe à ces cadres préétablis. Un corps sera donc dit et pensé par un langage et des concepts qui ne lui correspondent pas. Bourdieu montre que le langage dominant structure la façon de percevoir le corps et l'identité des dominé-e-s :

Bref, le dominant est celui qui parvient à imposer les normes de sa propre perception, à être perçu comme il se perçoit, à

⁷ *Ibid.*, p.63

⁸ « Et la rhétorique qui les interprète [les processus inconscients], s'enveloppant de mythes, recourant aux énigmes, procédant par accumulations de métaphores, et dont je ne sous-estime pas la séduction, a pour fonction de poétiser le caractère obligatif du tu seras hétérosexuel(le) ou tu ne seras pas » (p.65)

⁹ Bourdieu, *op. cit.*, p.4

s'approprier sa propre objectivation en réduisant sa vérité objective à son intention subjective.¹⁰

Les dominant-e-s sont ceux-elles qui parviennent « à être perçu[-e-s] comme il[s-elles] se perçoiv[en]t », mais aussi à faire percevoir la réalité sociale, le monde et les autres, comme ils-elles les perçoivent. Ce dernier point rejoint, chez Wittig, la « nécessité de l'autre-différent », reflet de la domination¹¹ ayant aussi des effets de domination : le langage dominant construit le corps des dominé-e-s comme différent, contribuant ainsi à un processus d'infériorisation et d'exclusion de ce corps. Parce que considérés comme autres, les corps minorisés sont réduits au silence, ostracisés de l'espace social et symbolique, rendus invisibles et illégitimes au regard.

Le second problème réside en ce que le langage dominant structure également la façon dont les dominé-e-s se perçoivent et disent leur propre corps : l'expérience d'un corps minorisé devra être dite dans le langage dominant. Puisque le dominant est capable d'imposer sa propre perception du monde, les corps minorisés sont dominés « jusque dans la production de leur image du monde social et par conséquent de leur identité sociale »¹². En effet,

Une des dimensions fondamentales de l'aliénation réside dans le fait que les dominés doivent compter avec une vérité objective de leur classe qu'ils n'ont pas faite [...] : sans cesse invités à prendre sur eux-mêmes le point de vue des autres, à porter sur eux-mêmes un regard et un jugement d'étrangers, ils sont toujours exposés à devenir étrangers à eux-mêmes, à cesser d'être les sujets du jugement qu'ils portent sur eux-mêmes, le centre de perspective de la vue qu'ils prennent d'eux-mêmes.¹³

Le langage dominant impose avec autorité aux corps minorisés eux-mêmes une façon de se dire. Wittig elle-même développe ce point, relativement à l'objet plus spécifique qu'est la psychanalyse.

¹⁰ *op. cit.*, p.4

¹¹ « Or qu'est-ce que l'autre-différent sinon le dominé ? [...] Car constituer une différence et la contrôler est "un acte de pouvoir puisque c'est un acte essentiellement normatif. Chacun s'essaie à présenter autrui comme différent. Mais tout le monde n'y parvient pas. Il faut être socialement dominant pour y réussir". » (C. Faugeron et P. Robert, dans *La Justice et son public et les représentations*. Cités par Wittig [M.], *op. cit.*, p.63.)

¹² BOURDIEU (P.), *op. cit.*, p.4

¹³ *Ibid.*, p.4

Car dans l'expérience analytique il y a un opprimé, c'est le psychanalysé dont on exploite le besoin de communiquer et, qui tout comme les sorcières jadis ne pouvaient sous la torture que répéter le langage que le inquisiteurs voulaient entendre, n'a d'autre choix, s'il ne veut pas rompre le contrat implicite qui lui permet de communiquer et dont il a besoin, que d'essayer de dire ce qu'on veut qu'il dise.¹⁴

Cependant, certains corps vont engager une lutte individuelle ou collective pour produire d'autres significations sur eux-mêmes. Un des enjeux de cette lutte de sens peut résider en l'appropriation, la subversion ou le retravail des catégories de pensée qu'offre le langage dominant. Un second enjeu de cette lutte consiste en la possibilité pour les corps minorisés de se traduire¹⁵ dans le langage dominant, c'est-à-dire de trouver un moyen de se dire, de dire leur expérience. Les modalités de cette appropriation et de cette traduction vont être un des enjeux majeurs qui sous-tendra toute cette étude.

Dire la réalité sociale, entre imaginaire et regard

Si le langage est pris dans une lutte où s'affrontent diverses représentations du monde, on peut penser qu'il en va de même pour la manière dont est structuré le regard sur le monde – et sur les corps. En effet, comme je l'ai dit plus haut, la façon de voir le monde est intrinsèquement liée à la façon de le dire ; le regard est aussi pris dans des luttes de construction ; et, à l'instar du langage, du *dire le monde*, les façons de (se) représenter le monde, les façons de voir et de montrer le monde sont prises dans des logiques de domination, et c'est donc le regard du groupe dominant qui prévaudra.

Je vais désormais m'intéresser au regard hétéropatriarcal et à son influence sur les images de corps et les corps eux-mêmes. Je repartirai de Wittig, qui prend l'exemple de la pornographie – mais on peut élargir à l'hypersexualisation du corps féminin au sein de l'espace public. Wittig montre que « ses images – films, photos de magazines, affiches publicitaires sur les murs des villes – constituent un discours et ce discours a un sens : il

¹⁴ WITTIG (M.), *op. cit.*, p.59

¹⁵ L'idée de formuler ainsi cette partie de problématique m'est venue en lisant cette phrase tirée du texte « Wittig la Politique » écrit par S. Bourcier, pour la préface de *La Pensée Straight* : « Mais c'est la pensée *straight*, la langue *straight* qui obligent les lesbiennes et bien d'autres à (se) traduire » (*op. cit.*, p.25)

signifie que les femmes sont dominées »¹⁶. En effet, des images de corps féminins sexualisés, voire hypersexualisés, prolifèrent dans la sphère médiatique, ce qui reflète et reproduit une objectivation du corps féminin par le regard et le désir masculins. Dans cette sexualisation du corps féminin, la nudité se verra souvent convoquée, représentée de manière à susciter le désir et à évoquer la sexualité. La nudité sera sexualisée par la présence d'actes sexuels explicites ou non, mais aussi – et surtout – par la suggestion du désir ou de la séduction (par des poses corporelles ou des accessoires)¹⁷. Quant aux corps homosexuels¹⁸, lesbiens ou *queer*, ils sont sous-représentés dans l'univers des images : peu de corps transgenres et de sexualités non hétérosexuelles sont visibles ; et quand ils le sont, ils sont présentés dans un cadre hétéronormé, répondant à des attentes bien précises, ou pris comme contrepoint péjoratif à un binarisme sexuel triomphant. Ces images sont donc autant de reflets de la façon dont sont pensés les corps féminins et non hétérosexuels au sein d'un langage inscrit dans le cadre hétéronormé. Mais elles doivent aussi être pensées comme structurantes, contribuant à définir la manière dont ces corps vont ensuite être dits et vus : elles ont aussi une valeur hétéronormative.

Autrement dit, les images, loin d'être de simples reflets mécaniques de la réalité sociale dépourvus d'effet sur cette dernière, la conditionnent, comme le pensent Wittig¹⁹, T. De Lauretis²⁰ ou A. Sprinkle²¹. Mon étude s'inscrit dans ce renversement de perspective. Les images relèvent non seulement d'une représentation qui « a un sens », mais qui donne aussi elle-même du sens à la réalité matérielle dans laquelle évoluent les acteur-trice-s sociaux-sociales. Ces images structurent le regard des individu-e-s et leurs imaginaires. Dans un propos sur la sexualité, cette idée serait à lier à la théorie des scripts sexuels de Gagnon et

¹⁶ *ibid.*, p.61

¹⁷ Voir : LAVIGNE (J.), LAURIN (A.), MAIORANO (S.), « Images du désir des femmes : agentivité sexuelle par la subversion de la norme érotique ou pornographique objectivante. In : BOISCLAIR (I.), DUSSAULT FRENETTE (C.), (dir.), *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2013, p.37-56

¹⁸ Je précise ici, pour plus de clarté, que lorsque j'écrirai « corps homosexuels », il faudra comprendre « corps homosexuels masculins ». Je désignerai par « corps lesbiens », les corps homosexuels féminins.

¹⁹ « Pour nous pourtant ce discours [le discours des images] n'est pas divorcé du "réel" [...]. Non seulement il entretient des relations étroites avec la réalité sociale qu'est notre oppression (économique et politique). Mais il est lui-même *réel* puisqu'il est une des manifestations de l'oppression et il exerce son pouvoir précis sur nous » (*op. cit.*, p.61)

²⁰ « la construction du genre est à la fois, le produit et le processus de sa représentation » (DE LAURETIS [T.], « La technologie du genre ». In : *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, 2007, p.47

²¹ Pour A. Sprinkle, les représentations sexuelles précèderaient la sexualité elle-même.

Simon²². Cependant, dans mon étude, je vais tenter d'élargir la réflexion au-delà du thème de la sexualité.

Une telle structuration se fait par l'habitude du regard à ces images, du fait de leur omniprésence dans le quotidien et de leur diffusion massive. Comment ces images essaient-elles ? Selon Bourdieu,

Les dominants ont entre autres privilèges, celui de contrôler leur propre objectivation et la production de leur propre image : non seulement en ce qu'ils détiennent un pouvoir plus ou moins absolu sur ceux qui contribuent directement à ce travail d'objectivation (peintres, écrivains, journalistes, etc.).²³

On peut considérer les peintres, les écrivains, les journalistes – et les photographes –, comme des producteur-ice-s d'images, voire des reproducteur-ice-s d'images issues du langage dominant, et donc ici hétéropatriarcal. En effet, on peut penser, à l'instar de De Lauretis, que « la représentation du genre est sa construction et [...] tout l'art et la culture d'élite occidentale sont l'empreinte de l'histoire de cette construction »²⁴. Le cinéma ou les œuvres d'art sont autant d'outils par lesquels les représentations de genre sont perçues par tout un chacun. Ces modèles, véhiculés par les productions culturelles – et en particulier, les œuvres d'art – seraient intériorisés par les individu-e-s qui les reproduiraient ensuite, les imiteraient dans leurs relations avec les autres.

Mon étude s'inscrit donc dans le cadre théorique bourdieusien qui présuppose l'idée d'une conflictualité sociale – et donc le concept de domination –, ainsi que l'idée propre aux théories *queer* d'une certaine antériorité des représentations du réel par rapport au réel, ainsi que leurs effets sur le réel. Ce cadre posé, je peux maintenant présenter l'un des principaux concepts sur lequel repose cette étude : celui de *scripts corporels*.

Les scripts corporels, ou les injonctions du voir et du montrer.

²² Selon eux, il y aurait des scénarios préétablis qui régiraient la construction sociale des corps et les comportements sociaux et (hétéro)sexuels des individu-e-s. Ces scénarios sont autant de modèles qui préexisteraient à tout-e individu-e.

²³ *op. cit.*, p.4

²⁴ DE LAURETIS (T.), *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, 2007, p.41

Comme il est aisé de le deviner, la genèse du concept de *scripts corporels* est à chercher dans la théorie des scripts sexuels, déjà évoquée ici. A l'instar de ces derniers, les scripts corporels sont des scénarios et des narrations de corps qui préexistent à tout-e individu-e et qui régissent la construction du rapport de chacun-e aux corps des autres et à son propre corps. Les scripts corporels permettent de mettre au jour la non-naturalité des façons dont les corps sont perçus dans l'espace public, et plus largement de dénaturiser le regard sur les corps. Ce sont des modèles qui montrent ce que doivent être les corps, comment ils doivent être vus ou montrés – ou non. Les scripts corporels sont des sortes de narrations préconçues qui fondent la façon dont les corps se mettent en scène dans l'espace public et dont on les regarde. Ils concernent aussi bien la morphologie, que les attitudes corporelles, les tenues vestimentaires, la nudité.

A la lumière de ce qui a été dit plus haut, on peut affirmer que la construction et la circulation des scripts corporels s'inscrivent dans des rapports de domination. A l'instar du langage dominant et des représentations du monde, on peut penser que ces scénarios s'inscrivent dans une lutte, toujours inégale, qui s'articule autour de la construction des représentations des corps. Suivant la même logique que ce qui a été dit plus haut, ce seraient donc les façons qu'ont les dominant-e-s de dire et de montrer leurs propres corps ou le corps des autres, qui prévaudraient et essaieraient ensuite dans toutes les parties du monde social. Il s'agit d'un premier type de scripts corporels : celui qui prend les corps des dominant-e-s, ainsi que leurs attentes et leurs attitudes à l'égard des corps, comme norme, modèle et mètres-étalons de ces derniers.

En contrepoint des scripts du corps des dominant-e-s, se forge le second type de scripts corporels : ceux des corps minorisés. Ces scripts sont sous-tendus par une objectivation de ces corps qui prend ici la forme de trois principales lectures des corps : la sexualisation²⁵ – qui fait percevoir un corps comme objet toujours sexuellement disponible –, la pathologisation²⁶ – qui fonde l'infériorisation de ces corps sur l'idée biologisante de maladie ou d'anormalité pathologique – et l'exotisation²⁷ – qui inscrit les corps minorisés dans le régime de l'*extraordinaire*, les dépeignant ainsi comme des objets hors-quotidien et circonscrit à une parcelle bien délimitée du monde social. Ces trois formes d'objectivation

²⁵ HUNT (L.) (dir.), *Eroticism and the Body Politic*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1991

²⁶ Voir : CANGUILHEM (G.), *Le normal et le pathologique*, Paris, P.U.F., 2015 (1943, 1966). Voir aussi : DORLIN (E.), *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*, Paris, La Découverte, 2009

²⁷ Voir : SAÏD (E. W.), *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2005 (1978)

s'enracinent ainsi dans la constitution d'un imaginaire qui, en définissant les frontières entre identité et altérité, établit certains rapports de domination traversant l'espace social. C'est sur le script corporel sexualisant que s'intéressera principalement cette étude, même si on ne peut complètement l'isoler des deux autres lectures des corps.

Cela engendre deux conséquences. Tout d'abord, les scripts corporels ne sont pas sans implications sur la légitimité (ou non) d'un corps à apparaître dans l'espace public, sur la légitimité (ou non) d'une pratique corporelle à se montrer dans ce même espace public. Par exemple, un torse nu masculin apparaîtra plus légitime et sa présence sur la voie publique ne sera pas remise en question, alors qu'une poitrine féminine, sur cette même voie publique, sera remise en question et donc, délégitimée²⁸. De même, des couples hétérosexuels sont sans cesse représentés sur les affiches publicitaires, alors que des affiches montrant explicitement des couples homosexuels peuvent encore poser problème. Les scripts corporels de premier type définissent donc la légitimité du « voir » et du « montrer » de certains corps et pratiques corporelles, les corps qui peuvent entrer ou non dans le champ du visible et du montrable.

La seconde conséquence de la valeur normative des scripts corporels réside dans les narrations préconçues sur les corps et les attentes qui vont structurer alors le regard sur les corps dominés, mais aussi le regard que vont avoir les dominé-e-s sur leurs propres corps. Il s'agit, pour les scripts corporels du second type, de mettre en forme les façons dont le regard dominant va raconter les corps des dominé-e-s, les narrations qui vont s'élaborer autour de ces corps à partir du point de vue dominant. Par exemple, un corps féminin, objectivé, va être d'emblée vu comme délicat, faible ou suscitant du désir, parce qu'il est toujours montré et dit comme tel dans l'univers des représentations : on attendra de tous les corps féminins qu'ils se conforment à ces images et/ou qu'ils s'en prémunissent – dans le cas du désir. A l'inverse, un corps *queer*, altérisé, très peu représenté et donc peu présent dans les imaginaires, va être tout d'abord un corps inattendu dans l'espace public, et donc délégitimé, et/ou lu selon des scripts corporels que l'on va créer ou transposer.

Cependant, les scripts corporels – ou fictions hégémoniques de corps – se distinguent de la notion de stéréotypes. Loin d'être des images figées, ces scripts sont des narrations dynamiques de corps, toujours en évolution, traversées par les logiques de domination.

²⁸ Une activiste FEMEN me racontait que, lors d'une action, hommes et femmes s'étaient déshabillés sur la voie publique. Seules les femmes ont été interpellées par les forces de l'ordre.

Cette consubstantialité aux rapports de pouvoir est une première caractéristique des scripts corporels. Cela permet de penser la préconception des stéréotypes sur les corps et ouvre la voie à une dénaturalisation critique du regard sur les corps, les scripts corporels venant se nicher jusque dans les schèmes de la perception des corps et dans les cadres de pensée et les discours élaborés à partir de ces perceptions. Les scripts corporels sont donc antérieurs aux discours sur les corps et fondent leur émergence. Perçus sur le mode de l'évidence, ces fictions hégémoniques de corps sont des schèmes de compréhension de la réalité sociale des corps et se situent au niveau du pré-discursif, de l'immédiateté intuitive et des cadres imaginaires dans lesquels se façonnent certaines attentes et attitudes vis-à-vis des corps. Ainsi, les scripts corporels se nichent dans la relation entre imaginaire et perception, en y introduisant la notion de normativité : la saisie intuitive des corps est aussi inscrite dans des rapports de pouvoir.

Quelle influence ont ces scripts corporels sur le rapport qu'ont les dominé-e-s à leur propre corps ? A l'instar des paysans²⁹ qu'évoque Bourdieu dans l'article déjà cité³⁰, les dominé-e-s inscrivent leur corps dans les scripts corporels, disent et pensent leur corps selon les catégories produites par le langage dominant, acceptent d'être vus selon les attentes dominantes, acquiesçant aux modalités du *voir* et du *montrer* qu'impliquent les scripts corporels. Mais ils et elles peuvent également souhaiter *se faire voir*, c'est-à-dire refuser les modalités du *voir* et du *montrer*, chercher à construire une nouvelle visibilité d'eux-mêmes, d'elles-mêmes, et de leur corps. Ils et elles vont essayer de modifier les scripts corporels, de créer des narrations alternatives de corps et d'autres catégories du dicible, du visible et du montrable.

C'est le cas des deux groupes d'activistes que j'ai étudiés : FEMEN et Urban Porn. L'enjeu de cette étude est de voir comment ces deux groupes peuvent à la fois contester et réinventer les scripts corporels.

²⁹ « il est significatif que la représentation dominante soit présente au sein même du discours dominé, dans la langue même avec laquelle il se parle et se pense, [...] le *paysanas empaysanit*, le gros paysan empaysanné, dont on raille les efforts pour parler le français en l'écorchant (franc imande ja) et à qui sa lourdeur, sa maladresse, son ignorance, son inadaptation au monde citadin valent d'être le héros favori des histoires drôles les plus typiquement paysannes. [...] Simple prétexte à préjugés favorables ou défavorables, le paysan est l'objet d'attentes par définition contradictoires puisqu'il ne doit d'exister dans le discours qu'aux conflits qui se règlent à son propos. Ainsi, aujourd'hui, les différents secteurs du champ de production idéologique lui proposent au même moment les images de lui-même les plus incompatibles. » (*op. cit.*, p.4)

³⁰ Comme je l'ai déjà expliqué, mon propos diffère toutefois quelque peu de celui de Bourdieu : les scripts corporels ne doivent pas être vus comme des représentations, des images fixes de corps, mais comme des narrations dynamiques..

La contestation par la nudité et les représentations sexuelles : un problème posé à la recherche.

Mon cadre théorique est, comme il est apparu, multiforme, faisant jouer des références diverses. Ceci est en partie dû à la rareté des travaux sur la dimension politique de la nudité. Sans doute parce que la nudité est confinée à la sphère intime, ou lue par le prisme moral ou exotisant, ce thème intéresse plutôt les psychologues et les psychanalystes (Devereux, 1983), les philosophes (Andrieu, 2002 ; Fiat, 2007), les historiens (Bologne, 1997 ; Bertrand, 2008) ou les sociologues (Kaufmann, 1996) que les politistes. La nudité est rarement étudiée comme un élément du répertoire d'action collective. Certes, ce dernier constat vaut davantage pour la recherche francophone qu'anglophone qui traite bien de l'usage politique de la nudité (Brett, 2012 ; Kraushaar, 2015), et notamment de la contestation par la nudité de la part des femmes africaines (Falton, Moreau, 2016 ; Diabate, 2016). Mais ces études inscrivent ce geste dans le traditionnel et le maternel³¹, ne traitant pas du problème de l'érotisme et du sexuel. Je n'ai pas cru bon d'appliquer cette grille de lecture pour comprendre le geste des FEMEN par exemple, car elles n'affichent jamais une nudité totale ou de leur sexe. La monstration des seins s'inscrit alors davantage dans les schèmes de l'érotisme et du sexuel. De plus, il me fallait aussi prendre en compte les logiques artistiques qui traversent les démarches des deux mouvements que j'étudiais. J'ai construit mon cadre théorique en prenant le parti de considérer les groupes étudiés comme des mouvements sociaux, en ce que la démarche de ces groupes s'inscrit dans une optique d'action collective et mobilise les idées de lutte et de conflictualité sociales. Mon sujet relève donc à la fois de la sociologie de l'action collective (Tilly, 1986), de la sociologie des mouvements sociaux (Filleule, Agrikolansky, Sommier, 2010 ; Mathieu, 2011 ; Broqua, 2006), et notamment des relations entre les mouvements sociaux et les médias (Champagne, 1990 ; Deschamps, 2000 ; Neveu, 2010). Il touche également aux thématiques artistiques (Balasinski, Mathieu, 2006) comme l'art féministe ou l'art-performance (Warr, Jones, 2000) et aux représentations sexuelles (Lavigne, 2014 ; Boisclair, Dussault-Frenette, 2013).

³¹ Les femmes se déshabillent pour montrer et rappeler aux hommes d'où ils viennent, ce qui est source d'une profonde angoisse.

L'analyse portant sur Urban Porn permet aussi d'introduire des outils issus du féminisme pro-sexe et du mouvement *post-porn*, offrant par la même occasion un éclairage nouveau sur la démarche des FEMEN. Le féminisme pro-sexe voit le jour aux Etats-Unis dans les années 1980, dans le contexte des *sex wars* qui l'oppose au mouvement féministe anti-prostitution et anti-pornographie. Ce dernier, incarné notamment par Andrea Dworkin et Catharine McKinnon, fonde son argumentation sur l'idée que la sexualité serait le lieu premier de l'oppression des femmes. Dans cette perspective, toute prostitution serait une marchandisation du corps féminin ; et la pornographie aurait une part importante dans cette oppression, apparaissant manière univoque comme une violence grave faite aux femmes – Dworkin va même jusqu'à rapprocher meurtre et pornographie. Partant, ces autrices défendent l'interdiction de toutes les formes de pornographie, au motif que cela porterait atteinte aux droits civiques des femmes. Un des problèmes qui se posera alors est celui de la censure, dont les modalités peinent à être définies. Un autre problème est celui de la confiscation de la parole des principaux-principales concerné-e-s – travailleur-euse-s du sexe, adeptes du BDSM et du sexe radical, personnes appartenant à la communauté homosexuelle ou trans – au profit des « expert-e-s ». A l'opposé, des mobilisations émergent sous la bannière d'un féminisme anti-censure, à travers des alliances entre militant-e-s féministes, lesbiennes et gays et groupes de défense des travailleur-euse-s du sexe, dont Annie Sprinkle fait partie). De ces mobilisations naissent conjointement le mouvement du féminisme pro-sexe et les mouvement et théorie *queer*. Selon Virginie Despentes qui a réalisé un documentaire sur le sujet intitulé *Mutantes*, diffusé pour la première fois en 2009, le féminisme pro-sexe élabore une stratégie qui considère que le corps, le plaisir, la pornographie et le travail sexuel sont des outils politiques, dont les femmes doivent s'emparer. Cette stratégie va de pair avec la mise au premier plan de la parole de celle et ceux qui sont directement concerné-e-s, en lieu et place de la parole des expert-e-s. Refusant d'être érigé-e-s en victimes, les féministes pro-sexe revendiquent le droit de disposer de leur corps, et donc de leur sexe, comme elles l'entendent. Le féminisme pro-sexe est arrivé en France, à partir des années 2000. Des artistes, comme Wendy Delorme, s'en réclament.

Le féminisme pro-sexe entend s'emparer de la pornographie, et plus largement du sexuel, pour lutter à la fois contre le patriarcat et l'hétérosexisme. C'est notamment le cas de la démarche *post-porn*, apparue dans les années 1990. Son projet peut être résumé par

cette phrase d'Annie Sprinkle : « La réponse au mauvais porno, ce n'est pas d'interdire le porno, c'est de faire du bon porno ». La pornographie dominante impose des représentations de la sexualité qui infériorisent les femmes, les corps non cisgenres, et les pratiques non hétérosexuelles. Elle dit ce qu'est un homme ou une femme, les rôles sexuels qui incombent à chacun-e. Le *post-porn* est un mouvement artistique et politique qui prône une monstration des corps trans et des pratiques non hétérosexuelles. Il prône également une dénaturalisation de la sexualité, c'est-à-dire qu'il considère celle-ci comme un ensemble de pratiques socialement construites. Une telle manière de concevoir la sexualité ouvre à la possibilité de déconstruire et réinventer celle-ci, de créer d'autres sexualités et d'autres images sexuelles, de modifier les pratiques et les imaginaires. Le *post-porn* refuse enfin la mainmise de l'Etat dans l'industrie culturelle sur la définition du montrable et de l'im-montrable. En France, *Baise-moi*, film de Virginie Despentes et Coralie Trinh-Thi sorti en 2000, est considéré comme le premier film *post-porn*. A sa suite, des théoricien-ne-s, comme Sam Bourcier³² et Paul B. Preciado³³ se sont emparés du sujet et ont lié à la démarche *post-porn* la notion de performance. Actuellement, Rachele Borghi (2013) est considérée comme l'une des spécialistes du mouvement *post-porn* ; elle s'intéresse au rapport entre le corps, l'espace et les performances.

Par ailleurs, j'emprunte à Marie-Eve Lang³⁴, en la discutant aussi quelque peu, la notion d'agentivité sexuelle qui s'avère incontournable pour mes recherches. Lang centre son propos sur les femmes, mais on peut l'élargir à d'autres corps minorisés. L'agentivité sexuelle est donc un concept utilisé pour décrire la capacité d'agir et de se constituer en sujet de l'action lors d'une interaction sexuelle. Selon Lang, elle se caractérise, entre autres, par la prise d'initiative, le choix, le sentiment de maîtriser son corps, le sentiment de liberté dans l'expérimentation de sa sexualité, le sentiment d'avoir le droit de désirer et d'accéder au plaisir. M.-E. Lang complexifie le concept en ajoutant à la notion d'agir la notion de responsabilité³⁵. Ainsi, l'agentivité sexuelle n'est pas seulement une question d'action et de pouvoir sur sa propre sexualité ; il s'agit également d'être autrice et responsable de sa propre sexualité, et donc d'être responsable envers soi-même. Toutefois, l'idée de « se

³² *Queer Zones* (Balland 2001, Éditions Amsterdam 2006, 2011),

³³ PRECIADO (P.), *Pornotopie*, Paris, Climats, 2011

³⁴ « L' "agentivité sexuelle" des adolescentes et des jeunes femmes : une définition ». In : *Recherches féministes*, vol. 24, n°2, 2011, p.189-209

³⁵ « Car l'agentivité sexuelle ne se limite pas à l'agir, mais elle renvoie également à l'idée de se sentir et de se savoir à l'origine de ses actes. » (*ibid.*)

sentir et se savoir à l'origine de ses actes » m'amène à mettre en question un point de la définition de Lang. Dans l'article, la question du consentement est posée, à travers l'évocation du courant *Just Say No*, qui développe une réflexion sur le consentement, ce qui soulève divers problèmes. Refuser un acte sexuel non consenti relève de l'agentivité sexuelle ; mais Lang montre que ce refus peut également être motivé par des formes de pression sociale qui prescrivent aux jeunes filles et aux femmes d'« éviter à tout prix d'être perçues comme des putes ». Il y aurait là une distinction à faire entre l'agentivité que l'on peut attribuer à un comportement et celle que l'on peut attribuer à celui-ci compte-tenu des motifs qui ont conduit l'acteur-trice à l'adopter. Cependant, dans le même article, M.-E. Lang évoque le cas de ces femmes qui participent à une émission de télé-réalité et se dénudent : elles qualifient leur geste de libérateur, ce qu'elles justifient en invoquant leur sentiment d'être maîtresses de leur sexualité. M.-E. Lang refuse au contraire de considérer ce geste comme un comportement agentique : il reconduirait plutôt des logiques patriarcales et commerciales. Il y aurait ainsi une distinction à faire entre « le fait de se "sentir" habillée d'un pouvoir et le fait de l'être réellement ». Pour moi, réside ici une certaine incohérence : tout d'abord, ce propos semble en contradiction avec ce qu'elle développe plus loin, c'est-à-dire l'obligation préalable de connaître les motifs d'un comportement avant de juger de son agentivité. Ensuite, on pourrait penser que ces deux propos s'annulent mutuellement, voire annulent la notion d'agentivité même. En effet, si la jeune fille de *Just Say No* se libère des pressions sociales et dit oui à un acte sexuel ou à une attitude sexualisée devant des caméras, ce comportement s'inscrit dans d'autres formes de dominations patriarcales s'exerçant sur le corps des femmes. D'un comportement jugé agentique, on passerait donc à un comportement jugé non agentique. Où est alors l'agentivité sexuelle ? Un comportement ne peut être jugé agentique que par le regard et le discours surplombants d'un observateur extérieur qui reconstruit le geste, selon les scripts corporels qui constituent son regard. Cette reconstruction suppose aussi que les intentions de l'auteur du comportement soient entièrement limpides. Or, il y a toujours une certaine opacité sur ces intentions. De plus, ici, le refus est considéré *a priori* comme étant plus « agentique » que le non-refus : dire oui est considéré comme plus complexe et plus opaque que dire non. Or c'est là un présupposé qui n'est pas justifié, et qui apparaît comme tel peu justifiable. Cependant, ce que je retiens de cette définition que propose M.-E. Lang de l'agentivité sexuelle, c'est la capacité de se

constituer en sujet sexuel d'une part, et la nécessité d'une prise en compte des motifs, du contexte d'un comportement, avant de juger de son agentivité, d'autre part.

Enfin, comme j'ai pu l'aborder plus haut, j'attache une grande importance à l'épistémologie du point de vue (Haraway, 1988 ; hooks, 2000 ; Dorlin, 2008). Celle-ci fournit en effet des instruments pour reconnaître et analyser l'inscription de la production des savoirs dans les rapports de domination, et donc pour reconnaître et analyser les rapports de domination et le regard dominant eux-mêmes. La notion de scripts corporels me semble permettre de poser la question de la domination : ce ne sont pas les effets de domination que j'interroge en premier lieu, mais le regard dominant. Par les scripts corporels, je regarde tout d'abord, non pas les dominé-e-s, mais les dominants en train de se regarder et de regarder les dominé-e-s.

En somme, mon sujet se situe au croisement des travaux en sociologie du corps, en sociologie des mouvements sociaux, et en sociologie de l'art, tout en s'inscrivant dans une perspective féministe et *queer*.

Méthodologie

Tout d'abord, je dois préciser ce que j'entends par la notion de corps. A l'instar d'Hélène Marquié qui reprend la définition, que donne Michel Bernard de la *corporité*, pour conceptualiser la notion même de corps, je définis celui-ci dans la présente étude comme

un réseau plastique instable, à la fois sensoriel, moteur, pulsionnel, imaginaire et symbolique qui résulte des interférences d'une double histoire : d'une part, celle collective de la culture à laquelle nous appartenons, [...] et celle, essentiellement individuelle et contingente, de notre histoire [...]. Le corps est [...] l'ouverture et le carrefour d'un double champ symbolique [...]³⁶

Considérer chaque corps comme un réseau de matérialité, d'imaginaire et de symbolique, me paraît pertinent pour cette étude. Cette définition envisage en effet le corps

³⁶ BERNARD (M.). Cité dans : MARQUIE (H.), « Repenser le genre chez Judith Butler au prisme des arts vivants ». In : PLANA (M.) et SOUNAC (F.) (dir.), *Corps troublés. Approches esthétiques et politiques de la littérature et des arts*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2018, p.82.

hors de toute référence à une essence, comme le lieu où se croisent et se nouent une pluralité de divers processus historiques, sociaux et individuel.

Mon étude se fonde sur une démarche comparative : l'analyse sur la démarche *post-porn* vient en contrepoint d'une réflexion sur le mode d'action des FEMEN. Les analyses de ces deux mouvements fournissent en effet un éclairage complémentaire sur le double objet qui est le mien : d'une part, l'élaboration et la reproduction des scripts corporels dans lesquels s'inscrivent la nudité et les pratiques sexuelles, d'autre part la contestation et la réinvention de ces scripts comme enjeu politique. D'un côté, les FEMEN affirment que l'hypersexualisation prend racine dans un regard androcentré ; leur mode d'action, qu'elles nomment le sextrémisme, consisterait à s'opposer à ce regard à travers une forme d'ironie, qui permettrait une *désexualisation* de la nudité féminine – même si nous verrons que ce point est à nuancer. De l'autre, il y a la démarche *post-porn*, qui propose une *sexualisation alternative* des corps féminins, *queer*, voire *crip*³⁷, – alternative, au sens où elle se situerait hors du cadre de l'imaginaire sexuel dominant. Comparer ces deux formes d'activisme reviendrait donc à analyser deux manières apparemment opposées de contester le script corporel sexualisant : d'un côté, par la tentative de neutraliser la sexualisation du corps des femmes ; et de l'autre, la tentative d'élaborer une sexualisation différente. Cependant, comme je l'ai dit, ces deux formes de mouvements présentent certains points communs : les relations étroites entre le champ artistique et l'univers militant ; non sans lien, le recours à la notion de performance ; enfin, la présence fréquente d'un ton ironique dans les actions.

J'ai réalisé des entretiens principalement avec des activistes (ou ex-activistes) et des journalistes. Ma fréquentation des milieux féministes et *queer* a sans doute facilité l'établissement des contacts avec les activistes. J'adopte les mêmes réflexes et les mêmes attitudes dans mes entretiens que dans les conversations que je peux avoir avec des personnes que je rencontre dans ces milieux. Dans un entretien avec un-e activiste d'UrbanPorn, la première question que je pose, est toujours : « Tout d'abord, pour ne pas commettre d'impairs, je dois vous demander quel pronom vous utilisez ? ». En effet, le pronom permet de voir facilement et sans lourdeur où se situe l'interlocuteur-riche dans le spectre des identités de genre, et de ne pas commettre d'impairs à ce propos. De plus, comme il m'est difficile de moduler, en fonction de la réponse (il, elle, iel), les questions que

³⁷ C'est-à-dire handicapés.

je prépare d'avance – j'en expliquerai la raison plus tard –, lorsque j'élabore mes grilles d'entretien, je veille à ce que la formulation de la question n'induisse rien sur le genre de la personne interrogée, ne voulant pas l'inscrire dans une quelconque binarité. Concrètement, je fais en sorte qu'aucune marque grammaticale du masculin ou du féminin, se rapportant à l'interviewé-e, n'apparaisse dans les questions. Par exemple, je préfère ces formulations : « Comment avez-vous commencé à vous intéresser à... » ou « Votre scolarité s'est-elle passée dans une école publique ? Privée ? » plutôt que : « Comment vous êtes-vous intéressé (ou intéressée) à... / ouvert (ou ouverte) à... » ou « Êtes-vous allé (ou allée) dans une école publique ? Privée ? ». La question des pronoms n'est pas présente lors des entretiens pour les FEMEN, puisque la question de l'identité de genre ne se pose pas dans les mêmes termes.

Cependant, une question a pu concerner les deux terrains : celle des présupposés normatifs, voire moralisants, que les interviewé-e-s peuvent identifier dans certaines de mes questions. Dans *Les ficelles du métier* (2002), Becker évoque les entretiens qu'il a effectués auprès de fumeurs de cannabis, pratique illicite et socialement disqualifiée. Il affirme alors privilégier dans ses questions le *how* par rapport au *why*. En effet, les questions introduites par le *how* semblent tout d'abord plus neutres : les interviewé-e-s risquent moins d'y lire des reproches ou des intentions moralisatrices. Le second avantage de cette manière de poser la question est qu'elle induit des réponses ancrées dans l'expérience et centrées sur leurs trajectoires, alors que le *why* suscite davantage la reconstruction de raisons intellectuelles, c'est-à-dire une forme d'intellectualisation. Puisque j'évoque avec les activistes que j'interroge des pratiques illicites ou socialement dévalorisées – se mettre nu-e publiquement ; regarder/faire du porno –, j'applique le propos de Becker aux deux terrains, préférant au « pourquoi » le « comment » ou le « Qu'aimez-vous dans... ». Au lieu des questions « Pourquoi aimez-vous le porno ? » ou « Pourquoi êtes-vous entrée chez les FEMEN ? », je préfère la question : « Qu'aimez-vous dans le porno ? » ou « Comment avez-vous découvert les Femen ? ».

Mes entretiens se sont déroulés de deux manières. La première consiste à rencontrer physiquement l'interviewé-e ; la seconde, à réaliser l'entretien par écrit *via* un site de discussion instantanée. Chacune présente des avantages et des inconvénients. L'entrevue physique me permet de noter des éléments ethnographiques – ce que ne me permet pas l'entretien sur Internet où le corps, la voix, l'environnement de l'enquêté-e sont effacés.

Cependant, l'entretien par discussion instantanée me permet d'avoir une plus grande autonomie dans la façon de mener les entretiens, reformulant les questions préparées – et m'en éloignant parfois beaucoup. Dans une entrevue physique, mon auxiliaire de vie doit faire ma voix et lire les questions pour qu'elles apparaissent sur l'enregistrement audio. Si je me permets quelques questions spontanées qui rebondissent sur les propos de l'enquêté-e, je limite néanmoins celles-ci – les écrire sur l'ordinateur est chronophage. Je me repose davantage sur les questions de ma grille d'entretien, même si j'en fais varier l'ordre. La grille d'entretien devient alors un matériau très important, et c'est pour cela que je mets une attention particulière dans la formulation des questions. Enfin, les entretiens par discussion instantanée me permettent d'économiser de l'argent, du temps et de l'énergie : les voyages à Paris et à Lille sont très coûteux ; et Lille est certes assez accessible en fauteuil roulant, mais l'environnement urbain parisien est très hostile pour les personnes en fauteuil roulant – et les taxis adaptés, ruineux –. Un entretien électronique qui s'annule au dernier moment me désespère beaucoup moins qu'une entrevue décommandée à la dernière minute, alors que je suis déjà à Paris.

J'ai également travaillé sur le traitement médiatique de ces deux mouvements, travail complété par des entretiens avec des journalistes. En ce qui concerne les FEMEN, je me suis concentrée sur le traitement médiatique de leurs actions et de leurs procès, par divers sites d'informations, notamment *Libération*, *Le Monde* et *Le Figaro*). Ce qui m'intéresse, d'analyser la manière dont la portée politique des actions est relayée (ou non) par les médias, de voir si, au sein de ces textes, les scripts corporels sont reproduits ou au contraire infléchis, notamment autour de la question de l'exhibition sexuelle. Quant au traitement médiatique de la démarche *postt-porn*, notamment d'Urban Porn, il concerne soit la presse locale lilloise ou nantaise (*20 minutes*), soit les médias spécialisés LGBT et/ou militants (*Yagg*). Cela me permet de questionner les variations des scripts corporels selon que l'on se situe dans la presse *mainstream* ou dans les productions de médias alternatifs.

Enfin, il est important que j'expose un des problèmes auxquels me confronte cette étude. J'évoquais plus haut le problème du langage dominant, le verrouillage que ce langage opère dans les façons de dire le monde, n'offrant pas d'autres possibilités de dire le monde que la façon dominante. Je sais que ce verrouillage opère aussi sur moi et que lorsque je parle, je reproduis le langage dominant. Mon regard est également structuré par les scripts corporels dominants. Par exemple, lorsque je parle de « corps masculins » ou de « corps

féminins », je fais référence à la binarité des sexes, à la façon dominante de voir le monde ; et de ce fait, je la reproduis. Peut-être alors serait-il nécessaire de préciser de quel présumé je pars ? Loin de présumer que le corps féminin existe en soi, je pars de l'idée que c'est son exposition dans l'espace public, aux regards et aux discours, qui le construit et le dit comme féminin.

Organisation de l'étude

Pour finir, l'organisation de l'étude que je propose suit l'idée qu'il faut d'abord définir ce que l'on conteste, pour examiner ensuite les modalités et les limites de la contestation. Mon étude se décompose donc en deux parties principales. La première partie traite de certains mécanismes de domination s'exerçant sur les corps à travers le « voir » et le « montrer » ; elle est amplement consacrée à la notion de scripts corporels. La seconde partie se centre sur les démarches contestataires des FEMEN et des activistes et artistes de la scène *post-porn* qui se verront mises en perspective.

La première partie sera donc consacrée à la façon dont le verrouillage du regard sur les corps, et notamment les corps minorisés, fondent les logiques de domination qui s'exercent sur ceux-ci. Cela implique de s'intéresser aux façons dont les corps, tant des dominant-e-s que des dominé-e-s, sont racontés, montrés et vus dans l'espace social, et aux façons dont ces corps se perçoivent habituellement à travers les schèmes de l'imaginaire dominant et les codes (esthétiques, sociaux, culturels, etc.) qui en résultent. Cela va me permettre d'introduire le concept de scripts corporels, comme fictions hégémoniques qui contribuent à reproduire certaines logiques de domination qui affectent les relations sociales entre les corps. Les scripts corporels sont le produit d'une construction socio-historique qui a progressivement établi une structuration par le regard dominant des perceptions des corps dominés. En quoi les scripts corporels participent-ils de la politique du voir ? Il s'agira de mettre en lumière le postulat d'un regard androcentré, cis-centré et hétéronormé, et plus particulièrement la prévalence masculine, cisgenre et hétérosexuelle des modes de représentation des corps et des sexualités dominés. Cette première partie contient deux chapitres.

Le premier chapitre s'attache à développer la relation entre l'imaginaire dominant, la formation des scripts corporels, la structuration du regard sur les corps et les injonctions sociales qui pèsent sur eux. L'enjeu de ce chapitre est de se demander en quoi l'imaginaire dominant fonde diverses modalités de monstration des corps, ainsi que diverses injonctions pesant sur le *voir* des dominé-e-s. Ces monstrations et ces injonctions se fondent sur les scripts corporels, qui peuvent alors être considérés comme un médium placé entre les femmes et leurs corps, les personnes homosexuelles et leurs corps, les personnes trans et leurs corps. La *politique du voir* consiste ainsi, d'une part, en une prévalence du corps masculin, hétérosexuel et cisgenre dans les modes de représentation des corps, et d'autre part, en un ensemble d'interdits qui informent le regards et les corps, aussi bien des dominant-e-s que des dominé-e-s. Cette *politique du voir* peut être considérée comme l'un des principaux vecteurs de l'élaboration des scripts corporels, ces fictions hégémoniques du corps féminin – sexualisé ou maternisé –, du corps lesbien – inscrit dans les fantasmes masculins ou nié dans son existence –, ou du corps homosexuel et/ou trans pervers ou malade, la plupart du temps invisibilisé. Si l'élaboration des scripts corporels est permise par la *politique du voir*, les scripts corporels, dans un mouvement circulaire, participent eux aussi de la *politique du voir* : ces scripts contribuent en effet à légitimer en retour la visibilisation ou l'invisibilisation de certains corps. Cela conduit à mettre en exergue le façonnement des imaginaires et des regards sur les corps, par l'androcentrisme, l'hétérocentrisme et le ciscentrisme des *technologies de corps* qui, notamment grâce aux productions culturelles et médiatiques, diffusent les scripts corporels dans le monde social et inscrivent les corps dans certains cadres de monstration.

Après avoir analysé selon une approche générale les relations entre les scripts corporels, la *politique du voir* et les manières dont ces scripts participent du processus d'exclusion de certains corps de l'univers des représentations et de la voie publique³⁸, je m'intéresse plus particulièrement, dans le deuxième chapitre, au script corporel sexualisant et à ses effets sur le rapport qu'ont certains corps à l'espace public. Tout en montrant que la sexualisation de certains corps détermine leur légitimité ou illégitimité à paraître dans l'espace public, j'envisage aux effets subjectifs de ce script corporel, qui médiatise le rapport qu'ont les dominé-e-s à leur propre corps. Pour filer la métaphore du médium optique,

³⁸ Pour les besoins de mon étude, il m'a fallu distinguer la voie publique de l'univers des représentations. Cette distinction s'inscrit dans la tension entre le réel et le fictif.

l'enjeu de ce chapitre est de constater et d'expliquer les effets de réfraction et de diffraction qu'engendrent le script corporel sexualisant sur le regard des dominé-e-s, comme des reflets déformants. Ce chapitre s'attache à penser la relation entre les fictions hégémoniques de corps et les narrations intimes qu'élabore chaque individu-e à propos de son propre corps. Cela m'amène à considérer la variabilité de ces narrations, les modulations des scripts corporels, tant au niveau structurel qu'au niveau individuel. A travers une étude sur les condamnations pour exhibition sexuelle, je note que le regard dominant et les logiques institutionnelles n'élaborent pas le même récit d'un corps nu, selon qu'il s'inscrit dans tel ou tel cadre de monstration ou d'expérience. Cette variabilité introduit en même temps la possibilité d'une mise en concurrence entre scripts corporels et d'autres narrations de corps. S'ouvre alors la possibilité de reconstruire d'autres monstractions sexuelles, fondées sur d'autres schèmes. Cette hypothèse s'enracine dans le constat d'un décalage dans le rapport à la pudeur des activistes, selon que leur nudité s'expose dans le cadre d'une action ou dans celui de la vie quotidienne. Cela m'amène à reconsidérer la notion de pudeur, notamment dans son rapport à la nudité, et à envisager son inscription dans des rapports de domination. La pudeur sera ainsi examinée, non plus seulement dans son rapport à la nudité, mais dans sa construction au sein des rapports de domination et des scripts corporels. La pudeur serait une réaction au regard structuré par les scripts corporels. Par exemple, on peut voir, dans la pudeur féminine, une réaction au script corporel sexualisant. On peut aussi s'interroger sur l'existence d'une pudeur homosexuelle ou trans qui se manifesterait dans l'inquiétude de laisser paraître des gestes ou des attitudes corporelles perçus comme non hétérosexuels ou non cisgenre. Cette auto-invisibilisation doit se voir à la fois comme une nécessité stratégique, et comme une injonction. Considérer les modulations structurelles et individuelles des scripts corporels permet de mettre en exergue que le verrouillage du regard porte en lui-même les conditions de son déverrouillage.

Après une première partie consacrée aux modalités de verrouillage du regard dans sa relation à l'imaginaire dominant, à la politique du voir et au script corporel sexualisant, je m'attache, dans la seconde partie de cette étude, à expliquer et à interroger les démarches contestataires du mouvement FEMEN et des activistes et artistes *post-porn*. Ces deux démarches ont en commun la contestation du script corporel sexualisant. Cependant, là où le mouvement FEMEN refuse toute sexualisation du corps féminin, la démarche *post-porn* propose de construire une nouvelle sexualisation des corps, qui ne soit pas inscrite dans les

schèmes imaginaires dominants qui rendent invisibles certains corps. Ainsi, ce sont deux manières différentes de contester le verrouillage du regard sur les corps qu'il s'agit d'étudier ici, et donc deux aspects complémentaires de ce verrouillage. En proposant de nouvelles narrations déssexualisées du corps féminin, la démarche contestataire des FEMEN met en exergue l'inscription du corps féminin dans des monstrations bien particulières, là où la démarche *post-porn* lutte contre l'invisibilisation des corps trans et/ou non hétérosexuels, en proposant une nouvelle façon de les sexualiser.

Le troisième chapitre est consacré au mouvement FEMEN et à leur démarche contestataire qui vise à mettre en lumière le script corporel sexualisant le corps féminin et à en proposer d'autres narrations déssexualisées. Il s'agira de montrer comment le mouvement entreprend un travail de re-signification du corps nu féminin, tant dans l'univers des représentations que sur la voie publique. Puisque c'est le regard masculin et hétérosexuel qui sexualise le corps féminin nu, les FEMEN vont tenter de re-signifier la nudité féminine en-dehors des codes de la sexualisation. Le corps FEMEN va refuser de s'inscrire dans le script de l'objectivation sexuelle des corps féminins. Se pose alors la question de la tension entre, d'une part, cette re-signification de la nudité féminine et, d'autre part, la reproduction d'éléments du langage dominant. La monstration d'un corps nu féminin, même si elle tente de proposer un autre récit que celui qui le sexualise d'emblée, ne s'inscrit-elle pas malgré tout dans les scripts corporels dominants androcentrés ? Pour répondre à cette question, le chapitre poursuit trois enjeux. Le premier enjeu consiste à faire apparaître la tension entre le travail de re-signification des scripts corporels de la féminité, et la prise en compte des attentes médiatiques. Je montrerai que les actions FEMEN doivent répondre à ces dernières, sans renoncer au travail de re-signification des scripts corporels de la féminité. Mon propos s'oriente alors vers l'idée que, loin de s'opposer, ces deux objectifs – adaptation aux logiques médiatiques et re-travail des scripts corporels – sont à penser en termes de complémentarité : l'adaptation des actions FEMEN aux exigences médiatiques *permet* le re-travail des scripts gravitant autour du corps féminin. Ce re-travail s'opère dans le rapport étroit qu'entretiennent, dans la démarche FEMEN, les logiques artistiques et les logiques contestataires, les premières soutenant les secondes. Le deuxième enjeu de ce chapitre consiste à envisager la question de la construction du corps FEMEN. En effet, le mouvement a élaboré une identité visuelle particulière, et le corps FEMEN est facilement et immédiatement reconnaissable pour un regard extérieur confronté à une action de rue ou

aux images médiatiques. Cette construction du corps FEMEN s'inscrit dans le travail de re-signification des scripts corporels de la féminité. En effet, une certaine imagerie guerrière se met en place autour du corps FEMEN, qui contraste avec les connotations ordinaires de la nudité féminine sexualisée. La nudité FEMEN doit néanmoins être toujours considérée dans un processus de co-construction par les activistes, les journalistes et les publics qui reçoivent leurs actions. De cette co-construction du corps FEMEN, émergent diverses narrations de corps qui viennent concurrencer les scripts corporels de la féminité. Il s'agit alors de déterminer les modalités d'émergence de ces narrations alternatives de corps. Le troisième et dernier enjeu de ce chapitre consiste à penser ce qui constitue les limites de la démarche FEMEN : le travail de re-signification des scripts corporels semble, en quelque sorte, rattrapé par les structures de l'imaginaire dominant et les injonctions auxquelles il donne lieu. Le mouvement FEMEN doit adapter la manière de montrer les corps pour rendre ses actions acceptables et acceptée par les médias. On peut alors se demander si le corps FEMEN qui, médiatiquement acceptable, refuse de reproduire le script corporel sexualisant ne reconduit pas dans sa démarche même un autre schème de l'imaginaire dominant : celui de l'obscène des corps sexualisés de façon non hétérosexuelle.

Le quatrième et dernier chapitre traitera de la démarche *post-porn*, qui offre un contrepoint intéressant à celle du mouvement FEMEN. En effet, il s'agit d'une autre modalité de contestation du script corporel sexualisant : la démarche entend redéfinir la notion d'obscène, de ce qui peut être montré et de ce qui peut l'être des corps trans et/ou non hétérosexuels. A l'inverse du mouvement FEMEN, la démarche *post-porn* s'inscrit, non pas dans le rejet de toute sexualisation des corps, mais dans l'affirmation d'une sexualisation alternative, qui ne soit pas inscrite dans des schèmes imaginaires hétérocentrés et cis-centrés. Cependant, on peut se demander si cette nouvelle sexualisation pourra être audible et traduisible dans l'imaginaire et le langage dominant. Pour répondre à cette question, ce chapitre poursuit trois enjeux. Le premier enjeu consiste à interroger le rapport entre la lutte contre l'invisibilisation et la contestation de l'ancrage du regard sur les corps dans des schèmes hétérocentrés et ciscentrés. Il s'agit de montrer comment la démarche *post-porn* lutte contre l'invisibilisation de certains corps, en contestant l'hétérocentrisme et le cis-centrisme des imaginaires dominants qui régissent le regard sur les corps. Cela me permet de repenser les représentations des corps produites par l'imagerie dominante, et en particulier pornographique. Ces représentations légitiment – et corrélativement,

délégitiment – certaines manières de voir et de montrer les corps. Elles contribuent à l'exclusion de certains corps ou à la circonscription de ceux-ci à certains espaces sociaux : ils ne peuvent se raconter que d'une certaine façon – en l'occurrence hétérosexuelle et cisgenre – sur la voie publique et dans l'imaginaire, ce qui définit leur place dans certains lieux et temporalités sociaux. Un deuxième enjeu de ce chapitre consiste à voir comment la démarche *post-porn* construit une nouvelle monstration sexuelle des corps. Il s'agit d'envisager la manière dont la démarche *post-porn* propose de penser une nouvelle sexualisation, qui ambitionne de se désinscrire des cadres de monstration hétérocentrés et cis-centrés ; et il s'agit de voir comment cette réinvention des codes de la monstration sexuelle s'emploie à rendre visibles les corps et les sexualités, créant ainsi de nouveaux corps et de nouvelles cartographies sexuelles des corps. Le troisième et dernier enjeu de ce chapitre consiste à envisager, face à l'élaboration de cette nouvelle sexualisation, les résistances structurelles et les recompositions de l'imaginaire dominant. Il s'agit ainsi d'examiner le rapport qu'entretient cette réinvention des corps avec l'imaginaire et le langage dominants.

Première partie. Corps, langage dominant et scripts corporels

Comme je l'ai dit dans l'introduction générale, la première partie de mon propos envisagera ce sur quoi porte la contestation des groupes activistes étudiés, c'est-à-dire les façons dont le langage dominant raconte les corps féminins, homosexuels et trans qui ne seront alors vus que de ces façons-là. Cela amène à considérer un certain verrouillage du regard sur les corps, tant des dominant-e-s que des dominé-e-s, que les groupes activistes tentent de désamorcer. C'est ce verrouillage que cette première partie va à la fois tenter d'expliquer et de nuancer. Il faut enfin préciser que le terme de *langage dominant* sera à comprendre, non seulement au sens linguistique et psychologique, mais aussi – et surtout – au sens, plus métaphorique, d'un système de représentations du réel, et en l'occurrence, de la réalité des corps.

Comme je l'ai déjà esquissé, le langage dominant est traversé de rapports de pouvoir. Tout système de représentations est structuré par des rapports de domination : se construit alors telle représentation du monde plutôt que telle autre, au gré des rapports de force qui s'établissent, notamment par la maîtrise par certain-e-s acteur-trice-s sociaux-sociales des représentations du réel, ainsi que des moyens de production de ces représentations. Partant, on peut énoncer l'idée qui sous-tendra le premier temps de mon propos et qui s'y verra démontrée : il y a des modes hégémoniques de représentations des corps féminins, homosexuels et trans, ce qui va déterminer les façons de raconter la féminité, l'homosexualité et le transgenrisme, et ainsi, verrouiller le regard sur les corps féminins, homosexuels, lesbiens et trans, mais aussi sur les corps masculins, hétérosexuels et cisgenres.

Ceci étant posé, la seconde idée qui sous-tendra cette partie et qui sera ici à corroborer, peut s'énoncer ainsi : le langage dominant, en racontant les corps des dominant-e-s et des dominé-e-s de certaines façons, les assigne à des narrations et des fictions qui se déploient autour de ces corps et sont censées les circonscrire dans des rôles sociaux et des attentes sociales. Ce sont ces narrations et fictions que je nomme : scripts corporels. Les scripts corporels participent du verrouillage du regard sur les corps, agissant notamment sur la structuration de l'imaginaire et du regard sur les corps : ils fondent les normes sociales qui

ordonnent nombre de comportements et d'attitudes, dénotant certaines contraintes sur les corps, tant au niveau des dominant-e-s que des dominé-e-s (interdictions, autocensure).

Le propos de cette première partie se situera donc dans l'articulation des deux idées précédemment énoncées : l'idée d'une hégémonie dans les modes de représentations des corps dominés, qui participe du verrouillage du langage et du regard sur les corps ; et la production par le langage dominant des scripts corporels qui, en l'occurrence, gravitent autour de la féminité, de l'homosexualité et du transgenrisme, produisant ce verrouillage et produits par lui. Ce verrouillage du regard, cette naturalisation des scripts corporels, va nous pousser à émettre l'hypothèse qu'il y aurait une certaine *politique du voir* que l'on peut définir comme les modalités du *cache*r et du *montrer* de ces corps, et les logiques qui les régissent : les façons dont les corps sont montrés ou cachés vont structurer le regard sur les corps et être structurés par lui, reproduisant et véhiculant ainsi les scripts corporels, qui vont produire des effets sur la perception qu'auront les individu-e-s de leur corps. Il faudra néanmoins apporter quelques nuances à cette hypothèse, en considérant les possibles variations des scripts corporels et les marges de manœuvre qui s'offrent aux acteur-trice-s sociaux-sociales, par rapport au verrouillage du regard sur les corps.

Dans cette première partie, je tends à montrer que le regard sur les corps et, avec lui, les scripts corporels, sont une modalité de mise en ordre des corps. Pour cela, mon propos s'organisera en deux étapes : tout d'abord, j'expliquerai ce que désigne *la politique du voir et du montrer* qui s'exerce sur les corps, ainsi que le rôle que jouent les scripts corporels dans cette politique et, *a fortiori*, dans le verrouillage du regard (chapitre 1), pour m'intéresser ensuite, plus précisément, aux scripts corporels entourant la nudité des corps, les modulations qu'ils peuvent connaître dans l'espace social et les marges de manœuvre qui peuvent s'offrir aux acteur-trice-s sociaux-sociales (chapitre 2).

Chapitre 1. La politique du voir

Ce chapitre s'appuie sur une idée essentielle : il faut considérer la plupart des phénomènes étudiés ici, comme étant, les uns les autres, dans un rapport de causalité, non pas linéaire, mais circulaire. Tel phénomène ne produit jamais seulement tel autre ; il est aussi produit par l'autre ; il est à la fois cause et conséquence d'un autre phénomène. Par exemple, l'hégémonie de certains modes de représentation du corps féminin produit un certain verrouillage du regard sur les corps féminins, et ce verrouillage produit cette hégémonie. Les deux phénomènes s'alimentent mutuellement. Cette circularité causale conduit à s'intéresser, sous un angle différent, aux rapports entre représentation et réalité, entre fiction et réel. Il faut dépasser l'idée courante selon laquelle le réel serait premier aux représentations et que les fictions seraient radicalement séparées du réel et n'auraient aucun effet sur lui. Or, il est vrai que la réalité matérielle des rapports de domination produit le langage dominant, structurant les imaginaires, les représentations à propos des corps, les scripts corporels ; mais cela ne doit pas faire oublier que les représentations produisent des effets sur la réalité ; et c'est sur ce second versant de cette circularité causale que je voudrais insister ici. Bien que caractérisés comme fictions, les scripts corporels n'en ont pas moins des effets matériels sur la réalité : ils renforcent ainsi le verrouillage du regard sur les corps et participent d'une *politique du voir* des corps, en produisant certains mécanismes qui déterminent un certain regard sur les corps, et donc certaines contraintes sur les corps eux-mêmes. Il s'agit aussi de penser autrement la place et le rôle de l'imaginaire par rapport au réel. Non plus coupé de la réalité, il est structuré par le monde social et le structure en retour. Non plus seulement porteur d'innovation et de liberté, il doit être aussi considéré comme une modalité de la *politique du voir*, participant ainsi du contrôle sur les corps.

L'enjeu de ce premier chapitre sera donc de se demander en quoi l'androcentrisme, le cis-centrisme et l'hétérocentrisme des imaginaires conditionne la structuration du regard sur les corps et, *in fine*, détermine les conditions de monstration des corps, ainsi que les contraintes et autres règles de conduite auxquelles ils doivent se conformer.

Après m'être intéressée à la relation qu'entretient la *politique du voir* à l'imaginaire (section 1), je montrerai le rôle des logiques androcentriques dans la constitution de cette politique : en quoi l'hégémonie de certaines représentations participe-t-elle des structures

objectives de *la politique du voir* ? Comment produit-elle les scripts corporels qui structurent et verrouillent le regard et les contraintes sur les corps ? (section 2).

Section 1. Politique du voir et imaginaires.

Dans cette section, je voudrais montrer une certaine modalité de la production des contraintes sur les corps : celle fondée par le regard et les perceptions sociales sur les corps. Cela implique de penser le rôle de l'imaginaire et celui des scripts corporels dans la structuration et le verrouillage du regard. Comment les scripts corporels vont-ils modeler l'imaginaire social sur les corps ? Quel lien l'imaginaire social entretient-il avec le regard sur les corps ? L'hypothèse qui sous-tend cette section peut se formuler ainsi : il y aurait des mécanismes qui permettraient le façonnement du regard sur les corps et contraindraient donc les corps eux-mêmes. Ce verrouillage contraignant serait le fruit d'une *politique du voir* qui régirait ce que l'on peut voir des corps et ce que l'on peut en montrer. Ces contraintes qui s'exercent sur le *voir* et le *montrer* des corps modèlerait les imaginaires sociaux sur les corps, ce qui expliquerait l'émergence des scripts corporels qui, à leur tour, structurent le regard social sur les corps.

I. Corps et *politique du voir*

Ici, il ne faut pas entendre le terme *politique*, au sens institutionnel d'affirmation de la loi et perpétuation du souverain, mais bien plutôt dans le sens foucauldien de biopouvoir, de biopolitique.

De la biopolitique au gouvernement des corps.

Dans la perspective de développer une nouvelle analytique du pouvoir, Foucault fonde le concept de biopolitique qui lui permet de rompre avec les conceptions classiques du pouvoir. Héritées de la théorie politique du XVII^{ème} siècle, elles se fondent sur une représentation juridique du pouvoir, identifiant ce dernier à la loi et à la souveraineté. Le concept de biopolitique sert à la description d'une rupture historique qui a eu lieu dans les

sociétés occidentales, d'un passage vers une pratique de pouvoir à une autre. Cette rupture se produit concomitamment à l'émergence du capitalisme, un système économique au sein duquel l'accroissement des forces de travail devient une problématique primordiale, dans l'optique d'une amélioration de la productivité. On sort du paradigme d'un pouvoir, caractérisé par le droit de préhension, trop coûteux et inefficace pour l'économie politique des sociétés occidentales modernes. Le droit de préhension n'est plus qu'un élément dans des mécanismes de pouvoir plus globaux. Vont alors s'instaurer des dispositifs de contrôle des populations et des phénomènes qui les régissent : natalité, mortalité, vieillissement, etc. Il s'agit de dynamiques de pouvoir qui prennent en considération la vie et le vivant dans ce qu'ils ont de plus individuel et particulier : le corps. La biopolitique peut être définie comme l'ensemble des stratégies et des techniques de pouvoir visant à la maximisation des forces du vivant et à leur mise au travail, ce qui lie inextricablement capitalisme et politique.

La conception foucauldienne du pouvoir est intéressante pour mon étude, en ceci qu'elle permet de considérer les dynamiques de pouvoir dans leur horizontalité, et non plus dans une verticalité descendante, comme le suggérait la théorie politique classique qui tend à ne dépeindre qu'un pouvoir souverain en tant qu'il est extérieur et séparé du corps social. A partir de l'époque moderne et de l'avènement du capitalisme, ce type de pouvoir ne suffit plus car il s'avère aveugle et ignorant par rapport à ce qu'il gouverne³⁹. Il faut donc penser un nouveau type de pouvoir, le biopouvoir, immanent à la société, qui ne se substitue pas à l'ancien, mais qui vient plutôt le compléter. Comme le montre M. Lazzarato, dans son article « Du biopouvoir à la biopolitique », cela permet une analyse plus fine des dynamiques de pouvoir à l'œuvre dans le monde social,

une analyse *ascendante* de la constitution de dispositifs de pouvoir qui sont ensuite « investis, colorisés, utilisés, pliés, transformés, institutionnalisés par des mécanismes toujours plus globaux et par des formes de domination globales »⁴⁰

³⁹ « Ce qui est en question, ce qui explique tout ça [les violences, les excès, les abus], c'est que le gouvernement au moment même où il viole ces lois de nature, eh bien tout simplement les méconnaît. Il les méconnaît parce qu'il en ignore l'existence, il en ignore les mécanismes, il en ignore les effets. Autrement dit, les gouvernements peuvent se tromper. Et le plus grand mal d'un gouvernement, ce qui fait qu'il est mauvais, ce n'est pas que le prince est mauvais, c'est qu'il est ignorant ». In : FOUCAULT (M.), *Naissance de la biopolitique*, Paris, Gallimard/Seuil, 2004 (1978-1979), p.19

⁴⁰ LAZZARATO (M.), « Du biopouvoir à la biopolitique », *Multitudes*, 2000/1 (n° 1), p. 45-57 (p.49). DOI : 10.3917/mult.001.0045. URL : <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2000-1-page-45.htm>

Il ne faut donc pas voir le pouvoir comme une instance surplombant le monde social, une instance omnisciente et omnipotente. Il faut plutôt le considérer comme des logiques à l'intérieur même du corps social, dans les relations entre les individus. Je voudrais ici insister sur l'aspect relationnel des dynamiques de pouvoir, qui prend source dans la « "liberté des sujets" et leur capacité d'agir sur la "conduite des autres" »⁴¹. Il faut donc chercher le pouvoir dans les relations entre les hommes et les femmes, les médecins et les malades, les psychiatres et les patients, les officiers et les soldats, les patrons et les ouvriers, les parents et les enfants, les éducateurs et les élèves. La biopolitique se loge donc dans l'action même des individus sur eux-mêmes et sur les autres et, *a fortiori*, sur leur propre corps et le corps des autres, ce qui permet « une intégration, une coordination et une finalisation des rapports entre une multiplicité de forces »⁴². C'est cette relation dialectique entre actions des sujets et logiques d'assujettissement que Foucault place au fondement des idées de gouvernement et de gouvernementalité qui peuvent se définir comme des modalités de la biopolitique – mais ne sont pas réductibles à cette définition. Par « gouvernementalité », Foucault entend :

l'ensemble constitué par les institutions, les procédures, analyses et réflexions, les calculs et les tactiques qui permettent d'exercer cette forme bien spécifique, quoique très complexe de pouvoir qui a pour cible principale la population, pour forme majeure de savoir l'économie politique, pour instrument essentiel les dispositifs de sécurité. Deuxièmement, par "gouvernementalité", j'entends la tendance, la ligne de force qui, dans tout l'Occident, n'a pas cessé de conduire, et depuis fort longtemps, vers la prééminence de ce type de "gouvernement" sur tous les autres : souveraineté, discipline, et qui a amené, d'une part, le développement de toute une série d'appareils spécifiques de gouvernement, et, d'autre part, le développement de toute une série de savoirs.⁴³

S'inscrivant dans cette perspective, D. Fassin et D. Memmi développent la notion de « gouvernement des corps ». La notion désigne les formes multiples que peut prendre l'intervention de la société et de l'Etat sur les corps, ce qui permet d'élaborer divers dispositifs et diverses stratégies de contrôle autour des corps. Cette intervention passe par la

⁴¹ *ibid.*, p.47

⁴² *ibid.*, p.52

⁴³ FOUCAULT (M.), *Sécurité, territoire, population*, Paris, Seuil, 2004 (1978), p.111-112

mise en œuvre de « multiples modalités de la relation à soi et aux autres dans un cadre défini par des codes et des règlements, des normes et des valeurs, des rapports d'autorité et de légitimité, des interactions avec l'Etat et avec la loi »⁴⁴. Se fondant sur l'analyse de l'action des pouvoirs publics en réponse à des questions, principalement sanitaires, il s'agit de mettre en question « l'immixtion des pouvoirs publics dans la relation privée de l'individu à son destin physique »⁴⁵.

Qu'est-ce que la politique du voir ?

La *politique du voir* s'inscrit dans l'exercice de la biopolitique, apparaissant comme une de ses modalités reposant sur la visibilité et la monstration des corps. Même si la *politique du voir* ne se fonde pas exclusivement sur des questionnements médicaux ou sanitaires, elle en reprend tout de même l'idée de quotidienneté. En effet, le gouvernement du corps décrit les « dispositifs et procédures diffus et quotidiens, souvent banals et familiers [qui] sont les moins facilement perçus ou énoncés en termes de politiques. Et pourtant ils sont au cœur de ce qui fait aujourd'hui le politique »⁴⁶. C'est cette idée de quotidienneté banale et familière, angle mort du politique, qui, selon moi, permet un élargissement de la notion de « gouvernement des corps » conçue comme simple action des pouvoirs publics. La *politique du voir*, si elle conserve bien entendu cet aspect, ne s'entend pas comme réduite à lui. Pour plusieurs raisons, il m'est apparu intéressant de penser dans la perspective du « gouvernement des corps » les mécanismes de définition et de contrôle sur ce qui peut être vu ou montré des corps qu'elle implique.

Tout d'abord, cela permet d'articuler, et non d'opposer, plusieurs échelles d'analyse, de montrer les dispositifs de contrôle sur les corps, aussi bien au niveau étatique et institutionnel qu'au niveau interactionnel et individuel. Or, étudier les manifestations du pouvoir qui passe par le regard sur les corps oblige à élaborer une analyse fine de ces mécanismes et à considérer la stratification des instances de pouvoir et, *a fortiori*, son immanence au sein même du corps social. En effet, le *voir* et le *montrer* et le *se faire voir* est omniprésent dans les logiques sociales. Le contrôle de la visibilité des corps et de leur

⁴⁴ FASSIN (D.), MEMMI (D.) (dir.), *Le gouvernement des corps*, Paris, EHESS, 2004, p.10

⁴⁵ *ibid.*

⁴⁶ *ibid.*

monstration s'avère multiforme, pouvant s'exprimer autant dans des lois, des règlements, que dans les relations qu'entretiennent les acteur-trice-s sociaux-sociales à eux-mêmes, elles-mêmes et aux autres. Ensuite, c'est l'aspect relationnel et horizontal du pouvoir que met au jour la définition foucauldienne : poser le contrôle du regard sur les corps comme une modalité de la biopolitique, oblige, dans le prolongement de l'idée de l'immanence du pouvoir au corps social, à considérer la domination et le contrôle sur les corps, comme constitutifs des interactions sociales et constitués par elles, à l'instar du *voir* et le *montrer* des corps qui le sont tout autant.

Par ailleurs, l'inscription de la *politique du voir* dans la perspective du « gouvernement des corps » pousse à considérer la place de la subjectivité dans les logiques de pouvoir, la relation entre le processus de subjectivation et celui d'assujettissement. Cela permet d'analyser comment la subjectivité, d'un individu se développe sous l'effet de contraintes, voire d'auto-contraintes, qui peuvent se manifester sous la forme des normes, de valeurs, de savoirs élaborés, de quêtes de légitimité ou de reconnaissance. Là encore, on peut adosser le *voir* et le *montrer* des corps à ces problématiques.

Enfin, le rapport dialectique entre subjectivité et assujettissement ouvre sur une autre dialectique : celle qui anime les rapports entre pouvoir et résistance. En effet, comme le dit M. Lazzarato, la biopolitique est fondée sur la liberté des individus et s'inscrit dans un mouvement d'action/réaction envers les résistances qui s'élaborent contre elle : les dynamiques de pouvoir se reconfigurent sans cesse face à la capacité d'agir des individus qui s'y opposent. Or, les modalités de contrôle du *voir* et du *montrer* des corps suivent cette logique-là : elles se reconstruisent sans cesse, par rapport aux nouvelles présentations de soi et des corps, qui apparaissent dans l'espace public et marquent une forme de résistance face aux injonctions pesant sur la visibilité et la monstration des corps dans l'espace public.

Le contrôle du voir et du montrer des corps dans l'espace public

Le *voir* ne peut évidemment pas se penser sans le *montrer*, voire le *cacher*. Ce sont trois modalités du regard sur les corps intrinsèquement liées les unes aux autres, dans un rapport très complexe. Or, je l'ai dit : le contrôle des corps passe par le contrôle des façons

dont les corps⁴⁷ sont vus et montrés dans l'espace public, aussi bien sur la voie publique que dans l'univers des représentations, des dispositifs de contrôle de ces trois modalités. Concernant la voie publique, il y a un enjeu sur la dialectique entre la monstration et la dissimulation des corps, leur voilement ou leur dévoilement. Par exemple, apparaît l'idée de cacher le corps, dans l'article 222-32 du Code Pénal :

L'exhibition sexuelle imposée à la vue d'autrui dans un lieu accessible aux regards du public est punie d'un an d'emprisonnement et de 15 000 euros d'amende.

A l'inverse, une injonction de dévoilement du corps s'exprime dans la loi n° 2010-1192 du 11 octobre 2010, interdisant la dissimulation du visage dans l'espace public – et qui avait pour but implicite d'interdire le port du voile intégral dans l'espace public. Cependant, on peut lire cette loi dans une relation de complémentarité à ce qui précède : le voilement et le dévoilement du corps peuvent être considérés comme les deux faces d'un même enjeu, celui du contrôle du voir des corps. De plus, les règlements intérieurs au sein d'institutions, d'entreprises, d'établissements scolaires ou universitaires, portant sur les tenues vestimentaires, parachèvent de montrer que se tisse un enjeu de pouvoir autour de la mise en scène des corps dans l'espace public.

Quant à l'univers des représentations où la dialectique entre la monstration et la dissimulation des corps s'exprime différemment : l'enjeu semble se situer davantage dans les façons dont on va montrer les corps. Certes, la monstration explicite de la sexualité est prohibée ; mais la nudité est tolérée. Le contrôle concerne les façons dont la nudité est mise en scène et quels types de nudité vont être exposés. Cette régulation peut prendre la forme de lois ou de règlements, comme l'article 227-23 du Code Pénal qui condamne la diffusion d'images pornographiques auprès d'un public mineur :

Le fait, en vue de sa diffusion, de fixer, d'enregistrer ou de transmettre l'image ou la représentation d'un mineur lorsque cette image ou cette représentation présente un caractère pornographique est puni de cinq ans d'emprisonnement et de 75 000 euros d'amende. Lorsque l'image ou la représentation concerne un mineur de quinze ans, ces faits

⁴⁷ J'ai conscience que les conditions de monstration varient selon les différentes parties du corps ; et que la synecdoque, consistant à rabattre ces différentes parties du corps sur « le » corps, est discutable et relèverait d'une analyse trop rapide et grossière, si elle ne devait pas être nuancée et affinée dans les prochains chapitres.

sont punis même s'ils n'ont pas été commis en vue de la diffusion de cette image ou représentation.

Le Conseil Supérieur de l'Audiovisuel (C.S.A.) peut apparaître comme une autre instance importante qui produit la réglementation de ce qui peut être vu ou montré des corps, notamment en déterminant à quel public certaines images peuvent être montrées.

Par ailleurs, les polémiques à propos de la pratique du floutage des tétons féminins sont autant de symptômes de la lutte entre diverses définitions de ce qui peut être montré des corps. C'est ainsi que certains médias floutent les tétons féminins et interdisent toute monstration de corps nus. Tels sont les règlements, de réseaux sociaux, comme Facebook, Instagram et Twitter, à propos d'images de nudité et/ou d'actes sexuels :

Nous supprimons les photographies présentant des organes génitaux ou des fesses entièrement exposées. Nous limitons également certaines images de poitrines féminines si elles montrent le mamelon, mais nous autorisons toujours les photos de femmes qui défendent activement l'allaitement ou qui montrent les cicatrices post-mastectomie de leur poitrine. Nous autorisons également les photos de peintures, sculptures et autres œuvres d'art illustrant des personnages nus. Les restrictions sur l'affichage de nudité et d'activité sexuelle s'appliquent également au contenu créé numériquement, sauf si le contenu est publié à des fins éducatives, humoristiques ou satiriques. Les images illustrant explicitement des rapports sexuels sont interdites. Les descriptions d'actes sexuels qui entrent dans les détails peuvent également être supprimées.⁴⁸

Vous n'êtes pas autorisé(e) à publier, par le biais du Service, de scènes de nudité partielle ou totale, ni de photo ou contenu à caractère discriminatoire, illicite, frauduleux, haineux ou pornographique ou sexuellement suggestif.⁴⁹

Contenu cru : vous ne devez pas utiliser d'images pornographiques ou excessivement violentes, que ce soit en tant que photo de profil ou image de bannière. Twitter peut autoriser certaines formes de contenu cru dans les Tweets, s'il est identifié comme contenu choquant. Si des images de mort sont tweetées gratuitement, Twitter pourra vous demander de retirer le contenu, par respect pour les personnes décédées.⁵⁰

Ces diverses injonctions sur la monstration et la dissimulation des corps, sur les façons dont ils doivent être exposés, sur les corps qui sont autorisés ou non à apparaître sur

⁴⁸ Tiré des « conditions et règlements de Facebook » > « Standards de la communauté » > « Promouvoir le respect d'autrui » > « Nudité ». URL : <https://www.facebook.com/communitystandards#nudity>

⁴⁹ Tiré de « Conditions d'utilisation » d'Instagram. URL. : <https://help.instagram.com/478745558852511>

⁵⁰ Tiré des « règles de Twitter ». URL. : <https://support.twitter.com/articles/75576>

la voie publique ou dans l'univers des représentations sont autant de révélateurs de la *politique du voir*, sorte de gouvernement des corps, qui repose sur leur visibilité et leur monstration et en fixe les conditions.

Dans les façons dont sont vus et montrés les corps, on peut voir en creux comment les corps sont racontés. Se révèlent alors les fictions qui se tissent autour des corps. Expliquer les modalités du *montrer* des corps nécessite donc de s'intéresser aux imaginaires sociaux qui construisent les corps et se construisent à travers eux.

II. L'imaginaire, au fondement des corps.

Dans la question du *voir*, mais surtout du *montrer*, appliquée aux corps, se trouve renversé le rapport entre réel et imaginaire, entre imagination et perception du réel, du monde, et donc des corps : l'imaginaire ne découle plus du réel, traité en simple reflet de la réalité, comme c'est le cas par exemple dans une certaine version – souvent construite par ses opposants – du matérialisme. Il n'est pas seulement une représentation du réel à voir comme un simple reflet inefficace. C'est ce qu'un point de vue comme celui de Castoriadis, malgré une radicalité qui devra être par la suite discutée, permet de mettre en lumière. L'imaginaire est un principe actif, qui détermine les perceptions et les représentations au moins autant qu'il est déterminé par ces dernières. Pour Castoriadis, l'imaginaire est la « composante centrale où s'engendrent et ce qui tient ensemble toute société et ce qui produit le changement historique »⁵¹. Partant de là, on peut considérer que l'imaginaire constitue le regard social sur les corps, qui est au fondement des relations qu'entretiennent les corps entre eux, et leurs évolutions. En articulant la question de l'imaginaire à celle du regard sur le corps, on cerne mieux comment les logiques sociales racontent les corps, comment les individus sont amenés à regarder les corps des autres et le leur propre et à en parler. En d'autres termes, je vais m'intéresser maintenant aux conditions d'émergence des scripts corporels, conditions que je vais situer dans les imaginaires.

Castoriadis et les imaginaires.

⁵¹ CASTORIADIS (C.), *L'imaginaire comme tel*, Paris, Hermann, 2007, p.145

Tout d'abord, je m'attarderai sur certains éléments de la pensée de Castoriadis, utiles pour mettre en lumière la structure imaginaire du regard sur les corps. Toutefois, il me paraît nécessaire d'introduire une perspective matérialiste dans cette approche.

Pour Castoriadis, ce qui fonde l'humain, n'est pas la raison, mais l'imagination que l'on peut définir comme :

capacité d'ignorer le réel, de s'en détacher, de le mettre à distance, d'en prendre une vue autre que celle qui « s'impose », de lui donner un prolongement irréel, de penser à autre chose, de se représenter et faire ce qui n'est pas donné, de faire exister le possible.⁵²

Comme j'ai déjà commencé à l'esquisser, Castoriadis opère ainsi un renversement radical de perspective, en plaçant l'imaginaire au fondement de la perception et de la pensée. En effet, « le moment immotivé du représenté ou imaginaire est ce qui rend la perception irréductible à un reflet, à une saisie rationnelle d'un sensible ou à un mélange quelconque des deux ; [et qui] fait de la pensée humaine une pensée au sens plein et la distingue d'une activité machinale, exhaustivement reproductible par un ordinateur »⁵³. Il en va donc de même pour la perception des corps : on ne voit pas les corps dans leur réalité, puisque les forces imaginaires qui traversent le regard appauvrissent les possibilités de perception des corps, les restreignant ainsi aux façons hégémoniques de les imaginer et de les voir. Cela nous pousse aussi à repenser les discours rationnels sur les corps, tels que le discours médical ou physiologiste, à l'aune de cette conception renouvelée du regard : puisque ces discours se fondent sur un regard appauvri par les forces imaginaires, ils ne peuvent rendre compte des corps que par des perceptions restreintes.

L'imaginaire est ce qui donne du sens au réel, créant diverses significations qui vont s'apposer sur lui. La réalité, la rationalité et, *a fortiori* toute pratique sociale, sont subordonnées à l'imagination car, comme le montre A. Tomès, « la manière dont la société définit ce qui pour elle est réel ou rationnel dépend initialement de cet imaginaire »⁵⁴. Regard et discours rationnel sur les corps sont donc fondés sur des significations imaginaires, des fictions, qui vont structurer les manières dont les corps vont être vus, montrés ou parlés. Ces fictions vont aussi donner du sens aux pratiques corporelles car, pour Castoriadis, le faire

⁵² *ibid.*, p.146

⁵³ *ibid.*, p.149

⁵⁴ *ibid.*, p.53

et le représenter sont étroitement liés dans leur rapport à l'imaginaire⁵⁵. On peut penser que certaines pratiques corporelles, s'appuyant sur des fictions, vont la réaliser : cacher un sein, que l'on ne saurait voir parce qu'il est raconté comme dangereux puisque suscitant le désir masculin, va réaliser cette fiction, faisant effectivement devenir le sein féminin comme objet du désir et comme ne pouvant être montré dans l'espace public.

Si l'imaginaire fonde le sujet individuel, il est aussi la condition d'existence de toute collectivité humaine. Ici, commence à se dessiner le lien entre imaginaire et *politique du voir* : l'imaginaire prend part à l'institution des logiques sociales et les logiques de pouvoir. En effet, toute collectivité repose sur un réseau symbolique. Cependant, les significations sociales ne sont pas réductibles à la somme des significations individuelles, même si on ne peut nier l'aspect trans-subjectif de tout symbole : il met en relation des vécus subjectifs bien distincts. Une signification sociale, elle, est vécue plus ou moins de la même façon par « un nombre indéfini d'individus »⁵⁶ qui y participent.

la singularité absolue du vécu individuel correspondant à un symbole social quelconque n'empêche pas que mille personnes répondent de la même façon au « Présentez armes » et, plus généralement, réagissent de façon pratiquement et efficacement identique, presque tout le temps et en toute circonstance à l'immense quantité de symboles sociaux sollicitent constamment.⁵⁷

Préexistant à l'individu, les logiques sociales lui imposent nombre de significations communes qui vont ensuite le constituer dans sa psyché et son rapport au monde⁵⁸. On peut citer en exemple le décalage, parfois profond, entre les vécus corporels des individus et les scripts corporels, fictions identifiées aux logiques sociales et politiques, ou du moins forgées par elles, et qui donnent naissance aux normes et autres injonctions pesant sur les corps des individus. Ces significations communes, cet imaginaire, vont fonder l'identité et le rapport au monde d'une société donnée car ils vont lui permettre de répondre à des questions

⁵⁵ « [...] faire c'est toujours représente, non au sens de sujet se représentant en train de faire, mais de présenter, rendre présent, actualiser ce qui n'est pas. » (*ibid.*, p.151)

⁵⁶ *ibid.*, p.154-155

⁵⁷ *ibid.*, p.155

⁵⁸ « La société athénienne n'est rien d'autre que les Athéniens, [...] mais les Athéniens ne sont Athéniens que par le *nomos* de la *polis*. » (CASTORIADIS, *Le monde morcelé*. Cité par A. Tomès. In : *ibid.*, p.64)

incontournables sur le rapport qu'elle entretient avec le monde et avec elle-même⁵⁹. Souvent, le corps des individus se trouve marqué par l'identité d'une société, ou du moins du groupe social, à laquelle il ou elle appartient, notamment par les tenues vestimentaires ou d'autres pratiques corporelles. Tant de modalités du *voir* et du *montrer* des corps qui servent à définir l'identité sociale des individus et leur distinction les uns par rapport aux autres. Les individus ne sont donc pas premiers par rapport à leur société : on ne peut identifier en eux l'origine des institutions sociales et des diverses logiques sociales. Ici, Castoriadis s'inscrit dans une approche généalogique qui va distinguer origine et émergence : une institution sociale – et, *a fortiori* le langage en tant qu'il est le fondement imaginaire de tout autre institution –, n'a pas d'origine aux contours nets : elle n'a pas été produite par un individu ou un groupe définissable d'individus.

Il en va de même pour les scripts corporels que l'on pourrait assimiler à un langage sur les corps qui fonde leur perception sociale : ils préexistent aux individus et à leurs corps, structurent les façons dont les individus voient leur corps et en parlent. Les scripts corporels peuvent se moduler selon différent-e-s acteur-trice-s, différents moments et différents lieux. On ne peut les expliquer en termes de causalité rigide, de lien logique. On ne saurait réduire l'apparition de tel script corporel à tel facteur : sinon, du fait de la domination masculine qui est présente partout dans le monde et tout au long de l'histoire, les scripts corporels ne varieraient jamais d'une région géographique à l'autre, d'une période historique à l'autre.

Cependant, si Castoriadis admet une certaine émergence des institutions – voire du social-historique, que l'on ne peut néanmoins pas réduire à une seule origine, à divers facteurs logiques bien identifiés –, il considère que l'imaginaire est non déterminé ; c'est là que je vais prendre quelque distance avec sa pensée en y introduisant une certaine perspective matérialiste. Pour Castoriadis, l'imaginaire est une capacité totalement libre, qui n'est soumise à aucun déterminisme, ce qui découle d'une conception de l'humain qui donne une place importante à l'autonomie⁶⁰. Mon approche sera quelque peu différente : si l'imaginaire est au fondement des logiques sociales, il est aussi en retour structuré par elles.

⁵⁹ « qui sommes-nous, comme collectivité ? que sommes-nous, les uns pour les autres ? où et dans quoi sommes-nous ? que voulons-nous, que désirons-nous, qu'est-ce qui nous manque ? » (CASTORIADIS, *L'institution imaginaire de la société*. Cité par A. Tomès, *ibid.*, p.52)

⁶⁰ « considérer l'homme comme créativité finie et indéfinie ou illimitée, comme liberté brute dont aucun élément incorporé ne garantit le bon usage, comme pleinement responsable d'une existence qu'il n'a pas voulue comme telle lors même qu'il l'a produite et qui, pour et malgré cela, est profondément sienne » (*ibid.*, p.145)

Certes, on peut voir en l'imaginaire une source inépuisable d'invention et une condition qui fonderait la capacité d'agir ; c'est une des modalités qui rendraient possibles les résistances et les marges de manœuvre subversives face aux normes et injonctions établies, face au verrouillage du regard sur les corps. Mais il me semble nécessaire d'introduire la question des conditions sociales de possibilité des imaginaires ; autrement, la question de l'émergence des significations communes resterait impensable. L'imaginaire est en partie déterminé, notamment par les logiques sociales, car si l'imagination est « capacité de se représenter », on peut s'interroger, dans une perspective moins ontologique que politologique et sociologique, sur ce qui produit ces représentations et leur agencement.

Je vais maintenant travailler sur deux idées : la première, selon laquelle les rapports de domination, structurés par l'imaginaire, le structurent en retour. La seconde idée, découlant du lien intrinsèque entre imaginaires et rapports de domination, voit l'imaginaire comme une modalité sur laquelle peut se fonder les logiques de pouvoir, et en l'occurrence la politique du *voir*.

Imaginaires colonisés, schèmes cishétéropatriarcaux, naturalisation.

La structuration des imaginaires par les logiques de domination s'explique par la circulation des imaginaires dans le monde social. Certains imaginaires étant plus diffusés dans le monde social que d'autres, ils prennent le dessus et colonisent les regards, finissant par s'imposer comme imaginaires instituants. L'étude de S. Gruzinski, sur l'occidentalisation des imaginaires des peuples colonisés du Nouveau-Mexique, aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, offre une illustration de l'idée de colonisation des imaginaires. A partir de l'analyse comparée des iconographies antérieures et concomitantes à la conquête espagnole, l'historien constate une évolution dans les façons dont les peuples préhispaniques se représentent le monde, notamment l'espace et le temps, avec l'introduction de la tridimensionnalité et le remplacement très progressif d'une temporalité cyclique par une temporalité linéaire. Les représentations de la spatialité et de la temporalité offrent alors une voie d'accès non négligeable aux imaginaires sociaux et aux façons dont ils se structurent. C'est ce qui affleure aussi dans les propos de Bourdieu, lorsqu'il met en lumière,

par le détour exotique d'une étude de la société kabyle, « les schèmes inconscients de perception et d'appréciation »⁶¹ constitutifs du regard des sociétés occidentales.

[...] c'est la division sexuelle du travail, distribution très stricte des activités imparties à chacun des deux sexes, de leur lieu, leur moment, leurs instruments ; c'est la structure de l'espace, avec l'opposition entre le lieu d'assemblée ou le marché, réservés aux hommes, et la maison, réservée aux femmes, ou, à l'intérieur de celle-ci, entre la partie masculine, avec le foyer, et la partie féminine, avec l'étable, l'eau et les végétaux ; c'est la structure du temps, journée, année agraire, ou cycle de vie, avec les moments de rupture, masculins, et les longues périodes de gestation, féminines.⁶²

Se pencher sur les façons dont la société kabyle organise l'espace et le temps permet de mettre en exergue la structure imaginaire de la perception du réel. Interrogeant les « structures historiques de l'ordre masculin »⁶³, Bourdieu révèle alors une certaine organisation symbolique de la réalité et des pratiques, marquée par une binarité adossée à

l'opposition entre le masculin et le féminin [qui] reçoit sa nécessité objective et subjective de son insertion dans un système d'oppositions homologues, haut/bas, dessus/dessous, devant/derrière, droite/gauche, droit/courbe (et fourbe), sec/humide, dur/ mou, épicé/fade, clair/obscur, dehors (public)/dedans (privé), etc., qui, pour certaines, correspondent à des mouvements du corps (haut/bas // monter/descendre, dehors/ dedans // sortir/entrer).⁶⁴

Cela permet plus généralement de toucher du doigt que l'imaginaire des sociétés occidentales est structuré par la division sexuelle, voire par des schèmes androcentriques, car l'organisation symbolique, qui structure le regard social kabyle, est le reflet « de la vision "phallonnarcissique" et de la cosmologie androcentrique qui sont communes à toutes les sociétés méditerranéennes et qui survivent, encore aujourd'hui, mais à l'état partiel et comme éclaté, dans nos structures cognitives et nos structures sociales »⁶⁵. Dans cette « vision phallonnarcissique », le masculin est pris comme référence, par rapport à laquelle le féminin doit être défini. Il en va de même pour les schèmes hétérocentriques et cis-

⁶¹ BOURDIEU (P.), *La domination masculine*, Paris, Seuil, 2014 (1998), p.17

⁶² *ibid.*, p.23

⁶³ *ibid.*, p.17

⁶⁴ *ibid.*, p.20

⁶⁵ *ibid.*, p.18

centriques qui structurent les imaginaires, et donc le regard et les discours sur les homosexualités masculine, comme féminine. L'hétérosexualité s'érige en sexualité-référence, par rapport à laquelle l'homosexualité est définie. Cette dernière est, par exemple, perçue comme « transgressive ou déviante par rapport à une sexualité naturelle et respectable (c'est-à-dire la sexualité reproductive et institutionnalisée) selon le vieux modèle pathologisant [...] »⁶⁶. L'apparence naturelle de l'hétérosexualité agit en élément justificateur de cette sexualité-référence – qui n'est au final que le produit d'un arbitraire culturel – et les structures sociales qui reposent sur l'hétérosexualité.

La mise en question de la naturalité de l'hétérosexualité amène à considérer autrement la naturalité de la différence sexuelle et, *in fine*, celle des corps, ces thèmes étant intrinsèquement liés. Bourdieu montre un renversement dans la causalité de l'ordre social : ce n'est pas la réalité naturelle qui fonde les structures sociales. Ce sont les logiques sociales qui construisent la perception de la réalité naturelle⁶⁷. Puisque « ce programme social de perception incorporée s'applique à toutes les choses du monde, et en premier lieu au *corps lui-même*, dans sa réalité biologique »⁶⁸, l'apparence biologique de la différence entre masculin et féminin, qui se fonde sur la morphologie des organes sexuels, doit être remise en question à l'aune de ce qui a été démontré.

Autrement dit, la structure imaginaire du regard sur le corps, travaillée par des logiques de domination, construit des fictions sur les corps, qui se légitiment par l'argument biologique et naturel. Par le processus de naturalisation, ces constructions imaginaires deviennent réalités biologiques et vérités naturelles qui structurent le regard sur les corps, ainsi que les mises en scène des corps dans l'espace social. Le verrouillage du regard s'enracine donc dans la naturalisation, car s'engendre

une relation de causalité circulaire qui enferme la pensée dans l'évidence de rapports de domination inscrits à la fois dans l'objectivité, sous forme de divisions objectives, et dans la subjectivité, sous forme de schèmes cognitifs qui, organisés

⁶⁶ DE LAURETIS (T.), « Théorie queer : sexualités lesbiennes et gaies. Une introduction. ». In : *op. cit.*, p.95-96

⁶⁷ « Ces schèmes de pensée d'application différences de nature, inscrites dans l'objectivité, des écarts et des traits distinctifs (en matière corporelle par exemple) qu'ils contribuent à faire exister en même temps qu'ils les « naturalisent » en les inscrivant dans un système de différences, toutes également naturelles en apparence. » (BOURDIEU, *op. cit.*, p.20-21)

⁶⁸ *ibid.*, p.23

selon ces divisions, organisent la perception de ces divisions objectives.⁶⁹

La structure imaginaire du savoir sur les corps

Considérer la structure imaginaire des vérités sur les corps permet de mettre en question la production de savoirs sur les corps, production qui s'inscrit dans des relations de pouvoir. Cela conduit à réfléchir à la relation entre scripts corporels et production de savoir et à considérer, à la lumière du concept foucauldien de pouvoir-savoir, l'hypothèse que l'imaginaire sous-tendrait aussi la production de discours rationnels sur les corps. Ce qui nous intéresse ici, c'est de montrer la structure imaginaire de la production de savoirs à propos des corps qui reposent sur différentes modalités du voir et du montrer des corps et fondent les logiques de leur contrôle social.

L'hypothèse de la structure imaginaire des savoirs sur les corps s'adosse à deux idées. Tout d'abord, il faut avoir à l'esprit l'idée que c'est la structure imaginaire d'une société donnée qui détermine ce qui, pour elle, est réel et rationnel. La seconde idée concerne le fondement épistémique du pouvoir, qui se fonde sur un discours érigé en vérité pour mieux se légitimer lui-même. C'est

l'articulation sur une série de pratiques d'un certain type de discours qui, d'une part, le constitue comme un ensemble lié par un lien intelligible et, d'autre part, légifère et peut légiférer sur ces pratiques en termes de vrai ou faux.⁷⁰

Autrement dit, ce que l'on imagine des corps va devenir, par divers phénomènes et diverses pratiques, ce que l'on sait des corps. Par exemple, la performativité du langage sur les corps, ou plus généralement des scripts corporels, peut contribuer à façonner le regard sur les corps, et donc les corps réels, par les diverses injonctions qu'elle produit. Parce que les scripts corporels acquièrent une apparence réelle et naturelle, l'imaginaire devient savoir. Ce savoir va ensuite fonder le pouvoir sur les corps.

Le savoir sur les corps ainsi constitué est relayé par tout un ensemble d'institutions qui produisent les scripts corporels et se fondent sur eux, car une institution a besoin de se légitimer, en générant son propre fondement épistémique. C'est ainsi que le contrôle sur les

⁶⁹ *ibid.*, p.25

⁷⁰ FOUCAULT, *op. cit.*, p.20

corps, institué par diverses pratiques et divers pouvoirs, est légitimé par les façons dont ces institutions ont de voir et de montrer les corps, et par là même, les discours qu'elles produisent sur eux.

Les institutions médicale et scientifique offrent une illustration assez pertinente de ces propos. Je vais maintenant étudier deux exemples en rapport avec ces deux instances. Avec le premier exemple, je passerai par le détour de l'histoire pour mettre en lumière certains mécanismes de contrôle sur les corps qui reposent sur le *voir* et le *montrer*. La distance historique permet d'écailler le cela-va-de-soi de ces mécanismes toujours à l'œuvre dans le monde contemporain, auquel se rattachera le second exemple.

Ces deux exemples s'inscrivent dans la physiognomie, ce courant de pensée héritée de l'Antiquité. C'est

cet art de lire les corps, de déceler, sous les traits du visage, la forme d'un nez, les lignes d'un front ou l'inclinaison d'un sourcil, les traits moraux, a traversé les siècles, illustrée notamment par Charles Le Brun ou Johann Kaspar Lavater et a imprégné de façon diffuse non seulement toute la littérature mais également la pensée commune et la science.⁷¹

Les conceptions issues du courant physiognomique ont pris diverses formes, selon les époques et les enjeux de pouvoir qui les traversaient. En quoi les rapports de domination ont-ils pu façonner ces discours sur les corps, créer certaines fictions à propos des corps ?

La phrénologie offre une bonne illustration de la façon dont la science peut produire un dispositif discursif sur les corps. Quoique vivement combattue en son temps, elle a eu une certaine influence dans les milieux intellectuels de la Monarchie de Juillet. S'inscrivant dans la médecine d'observation, héritée du Siècle des Lumières, et l'approche anatomo-localiste très en vogue en ce début de XIX^{ème} siècle, le médecin, F.-J. Gall, fondateur de la phrénologie, « systématise l'examen des crânes à la recherche de la localisation des penchants et des facultés. [...] Il déduit ensuite que les creux et bosses apparents du crâne reflètent la plus ou moins grande importance de l'aire (fonctionnelle du cerveau) correspondante, et donc la plus ou moins grande prédisposition de l'individu à développer la

⁷¹ DETREZ (C.), *La construction sociale du corps*, Paris, Seuil, 2002, p.16

fonction afférente »⁷². Cette théorie a connu un certain succès dans le domaine de la criminologie, où était reliée la supposée bosse du crime à une certaine prédisposition au passage à l'acte criminel. La phrénologie forge donc de nouvelles manières de voir et de montrer les corps, notamment celui du criminel. En effet, ce type de discours s'inscrit dans le mouvement des Idéologues qui, rompant avec la conception dualiste du corps et de l'âme, veut en ces temps post-révolutionnaires abandonner les discours empreints de religiosité et préfère lire la relation entre le physique et le psychique en des termes d'interdépendance et de réciprocité. Le contexte post-révolutionnaire explique aussi en partie l'influence, sur les discours médicaux de l'époque, de la métaphore organiciste qui superpose le fonctionnement du corps social au corps humain et veut donc que la connaissance de celui-ci permette de comprendre et guérir celui-là. Pour les Idéologues, il y a donc un enjeu social à l'élaboration de ce type de discours sur les corps : élaborer une science humaine susceptible de fonder une société harmonieuse, en réaction aux injustices de l'Ancien Régime. On peut comprendre la phrénologie et les fictions qu'elle a pu engendrer et sur lesquelles elle se fonde – la bosse du crime –, comme une biologisation du passage à l'acte criminel, comme une médicalisation du discours sur le corps du criminel. A une époque de sécularisation du pouvoir, on peut voir, dans l'investissement médical de ce type de corps, une opposition au discours chrétien sur le passage à l'acte criminel : le libre-arbitre de tout individu lui permet de choisir entre le Bien et le Mal. Ainsi, le *voir* des corps sort de son écrin religieux pour passer dans celui du biologique. La biologisation de la question du passage à l'acte criminel se poursuit, jusque dans les années 1960, par la quête du « chromosome du crime », illustrée notamment dans l'affaire Richard Speck⁷³. En effet, dans les années 1960, des études américaines montrent une surreprésentation d'un chromosome Y surnuméraire dans la population carcérale : beaucoup de détenus auraient un caryotype XYY. On en conclut donc à l'existence d'un chromosome du crime. Cette quête du chromosome du crime fait écho à « la quête de l'inaccessible gène du sexe » dont J.-P. Gaudillière retrace brièvement l'histoire au début de son article : « On ne naît pas homme... A propos de la construction

⁷² FAURE (O.), « Le regard des médecins ». In : CORBIN (A.) (dir.), *Histoire du corps : tome 2. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2005, p.45

⁷³ En 1966, R. Speck viole et assassine huit élèves-infirmières. Son avocat fonde sa stratégie de défense sur l'argument selon lequel Speck aurait le chromosome du crime, selon un rapport qui s'est ensuite avéré faux.

biologique du masculin »⁷⁴. Au XIX^{ème} et au XX^{ème} siècles, de même que la recherche de ce qui fait le criminel, « la quête de ce qui fait le masculin enregistra le changement des niveaux d'analyse de la spécificité biologique : de l'organe à la molécule en passant par la cellule »⁷⁵. Il est à remarquer la superposition des scripts corporels du criminel aux scripts corporels du masculin. A l'instar de la bosse du crime qui indiquerait le surdéveloppement de la zone cérébrale liée à l'instinct carnassier, le chromosome surnuméraire Y déterminerait un tempérament hyper-violent ; instinct carnassier et violence sont deux narrations du masculin.

Cela me permet d'introduire le second exemple : la prise en charge médicale du corps intersexe, qui se caractérise, chez un individu, par la non-superposition du sexe chromosomique, hormonal, gonadique et/ou anatomique. Trois remarques peuvent être faites.

Tout d'abord, il faut se demander en quoi ce phénomène peut relever du courant physiognomique. En effet, il peut nous être argué que la physiognomie repose sur des traits visibles ou palpables du corps et que l'intersexuation, qui repose sur une particularité chromosomique, ne se voit parfois pas au premier coup d'œil et on opposera peut-être l'idée d'une invisibilité des facteurs génétiques qui annulerait le rattachement du phénomène au courant physiognomique qui se fonde sur le domaine du visible. Cependant, comme je l'ai dit, les évolutions de l'analyse du biologique – « de l'organe à la molécule en passant par la cellule » – rendent visible ce qui était alors invisible. La particularité chromosomique devient donc visible et, tout comme d'autres discours relevant de la physiognomie, un nouveau regard et un nouveau discours sur les corps émergent et s'instituent, en s'inscrivant dans des rapports de pouvoir complexes.

La deuxième remarque découle de la première et de l'inscription du discours physiognomique sur les corps intersexes dans des dynamiques de pouvoir. Ce discours présente le corps intersexe comme une anomalie pathologique qu'il faut soigner et guérir par des traitements hormonaux et des opérations chirurgicales qui construisent, à partir du corps de la personne intersexe, le corps d'une « vraie femme »⁷⁶ ou d'un *vrai homme*. En

⁷⁴ GAUDILLIERE (J.-P.), « On ne naît pas homme... À propos de la construction biologique du masculin », *Mouvements*, 2004/1 (n° 31), p. 15-23. DOI : 10.3917/mouv.031.0015. URL : <http://www.cairn.info/revue-mouvements-2004-1-page-15.htm> Il

⁷⁵ *ibid.*, p.17

⁷⁶ *ibid.*, p.22

brouillant les catégories rigides du masculin et du féminin, le corps intersexe ne s'inscrit pas dans le schème de pensée de la binarité de la différence sexuelle, héritée du XIX^{ème} siècle, qui définit strictement ce qu'est un homme et ce qu'est une femme. Rompant ainsi avec la conception des genres plus souple à la Renaissance⁷⁷, cette rigidification des catégories du masculin et du féminin s'explique, d'une part, par la biologisation des discours sur les corps, issue du mouvement de sécularisation des imaginaires, après le siècle des Lumières et la Révolution Française. Le binarisme des catégories sexuelles s'explique, d'autre part, par le contexte politique. Se référant à l'ouvrage de T. Laqueur, *La Fabrique des sexes. Essai sur le corps et le genre en Occident*, J.-P. Gaudillière explique que

Dans un monde où ne régnaient plus les ordres et les statuts de naissance, un monde où les individus étaient profondément égaux, il fallait trouver d'autres fondements à l'inégalité entre hommes et femmes. La biologie vint au secours de la distinction de genres. A partir du milieu du XVIII^{ème} siècle, les anatomies se sexualisèrent.⁷⁸

L'ancrage biologique des schèmes de pensée a donc permis de légitimer cette conception binaire des genres, fondant ce discours sur les corps sur la morphologie des organes génitaux et le naturalisant ainsi. Le corps intersexe apparaît pathologique, parce qu'il s'inscrirait dans une disjonction à une norme naturelle. On peut dire que la pratique des soins apportés aux corps intersexes, repose pour beaucoup sur un script corporel pathologisant, fondé sur l'idée d'une stricte division naturelle entre les sexes.

Enfin, tant la conception du corps féminin que celles du corps homosexuel ou du corps intersexe, prennent le corps masculin comme référence implicite, de même que, pour le corps du criminel qui, on l'a vu, était sur-masculinisé⁷⁹. On peut dire que ce que l'on va imaginer du corps masculin – par exemple, le comportement supposé agressif des spermatozoïdes – va déterminer, en grande partie, les fictions qui se raconteront sur les autres corps – le comportement passif de l'ovule, réfuté par de nouvelles observations. On voit ici comment les scripts corporels d'un corps dominant influent sur ceux des corps dominés. Concernant le corps féminin, J.-P. Gaudillière montre l'ampleur de la prise en

⁷⁷ « L'anatomie de Vésale comme celle de ses collègues ne comptait en conséquence pas deux sexes mais un. Ses planches, remarquablement précises, faisaient de l'appareil reproducteur féminin un équivalent de l'appareil reproducteur masculin ; un équivalent rentré, situé à l'intérieur. » (*ibid.*, p.17)

⁷⁸ *ibid.*, p.17

⁷⁹ Il serait d'ailleurs intéressant de faire un parallèle entre le corps sur-masculinisé du criminel et le corps sous-masculinisé de l'homosexuel ;

charge médicale des corps féminins (gynécologie, obstétrique, normalisation des cycles, traitement de la ménopause...) sans qu'il existe d'équivalent pour le corps masculin. On peut donc dire que certaines pratiques médicales se fondent sur le script corporel d'une féminité pathologique, qui s'érige par rapport à une masculinité saine et normale⁸⁰. De même, le corps homosexuel se définit au XIX^{ème} siècle par rapport à la masculinité : l'homosexualité masculine pouvait être expliquée scientifiquement par un déficit d'hormones mâles. De criminel abominable, de pécheur contre-nature, l'homosexuel devient un malade souffrant d'hermaphrodisme, d'inversion sexuelle ; il devient une catégorie médicale. Par là, on voit le même mouvement de sécularisation des fictions sur les corps qui a été mis en exergue plus haut, et qui, ici, s'attache aux corps homosexuels, à la seule différence que ce n'est plus sur la morphologie crânienne ou sur une particularité chromosomique, que se fondent les discours et les fictions produits par l'instance médicale, mais les pratiques sexuelles.

L'homosexuel du XIXe siècle est devenu un personnage : un passé, une histoire et une enfance, un caractère, une forme de vie; une morphologie aussi, avec une anatomie indiscrete et peut-être une physiologie mystérieuse. Rien de ce qu'il est au total n'échappe à sa sexualité. Partout en lui, elle est présente [...] Elle lui est consubstantielle, moins comme un péché d'habitude que comme une nature singulière. Il ne faut pas oublier que la catégorie psychologique, psychiatrique, médicale de l'homosexualité s'est constituée du jour où on l'a caractérisée [...] moins par un type de relations sexuelles que par une certaine qualité de la sensibilité sexuelle, une certaine manière d'invertir en soi-même le masculin et le féminin. L'homosexualité est apparue comme une des figures de la sexualité lorsqu'elle a été rabattue de la pratique de la sodomie sur une sorte d'androgynie intérieure, un hermaphrodisme de l'âme. Le sodomite était un relaps, l'homosexuel est maintenant une espèce.

De même que le corps homosexuel était considéré, au XIX^{ème} siècle, comme un corps hermaphrodite et brouillait la stricte division entre masculin et féminin, le corps intersexe est aujourd'hui considéré par le prisme de l'hermaphrodisme, en disjonction avec les conceptions référentielles de ce qu'est un homme et ce qu'est une femme, ce qui corrobore l'idée d'une différence et d'une hiérarchie naturelles entre hommes et femmes.

Certaines pratiques médicales se fondent sur des schèmes de pensée physiognomique, où le *voir* et le *montrer* des corps va participer de la construction d'un imaginaire qui va s'élaborer autour d'eux. Cet imaginaire va ensuite devenir le fond d'un

⁸⁰ « L'humain normal étant mâle et autonome, c'est du côté du sexe faible qu'il fallait chercher le poids du naturel ». (*ibid.*, p.21)

savoir et d'une vérité qui vont venir légitimer les institutions qui contraignent les corps. Par le rapprochement des scripts corporels gravitant autour du corps du criminel au XIX^{ème} siècle et du corps intersexe de nos jours, on remarque que les fictions sur les corps de certaines catégories de population, se construisent par rapport à l'imaginaire qui s'élabore autour du corps des dominants : excès ou déficit, le corps du criminel ou de l'homosexuel se définissaient, au XIX^{ème} siècle, par rapport à une certaine référence masculine. De même, le corps intersexe n'apparaît pathologique que si on le pense par rapport à une conception stricte et binaire de la différence sexuelle, qui s'est élaborée sur une justification biologiquement afin de fonder une nouvelle hiérarchie sociale.

Dans cette section, j'ai montré que la politique du *voir* était une modalité de contrôle des corps : il y a un contrôle sur les façons dont les corps doivent se montrer, se mettre en scène dans l'espace public. Ce contrôle influe sur le regard sur les corps qui construit à son tour ce contrôle. Les façons de *voir* et de *montrer* les corps amènent à considérer la structure imaginaire du regard sur les corps. Dans la question du regard et des perceptions sociales, le rapport entre imaginaire et réel est à repenser : l'imaginaire est à considérer comme premier par rapport au réel, comme un principe structurant notre rapport au monde et au réel. Émerge donc l'idée d'un imaginaire social, nécessaire à la constitution d'une société donnée. Cet imaginaire s'élabore selon les rapports de domination qui structurent les logiques sociales : les rapports de pouvoir structurent ce que l'on imagine des corps, et donc le regard social sur les corps, construit, en l'occurrence, selon des schèmes androcentriques. C'est ainsi qu'émergent les scripts corporels, ces fictions, élaborées autour des corps, qui s'enracinent dans le regard dominant et vont ensuite structurer les façons de voir et de dire les corps ; il faut donc aussi considérer la structure imaginaire des discours de vérité sur les corps. Autrement dit, ce que l'on imagine des corps va devenir ce que l'on sait des corps, ce savoir légitimant ensuite des institutions et le contrôle qu'elles exercent sur les corps. Les exemples traités en fin de section – la phrénologie et le traitement médicale de l'intersexualité – permettent de montrer comment une norme corporelle – ici, le corps masculin –, se fondant sur des scripts corporels, caractérisent les corps et les comportements déviants et définissent *a fortiori* les catégories humaines.

*

Section 2. L'androcentrisme de la politique du voir, entre structures objectives et fictions des corps.

La politique du voir et le contrôle sur les corps qu'elle instaure s'inscrit dans des rapports de domination très complexes, qui structureraient l'imaginaire social et le regard sur les corps. Après avoir examiné la structure imaginaire de ce regard, je voudrais me pencher de plus près sur les rapports de domination qui traversent cet imaginaire et les fictions qu'il contient. En quoi les rapports sociaux de sexe travaillent-ils les représentations des corps féminins, homosexuels et transgenres ? Pour répondre à cette question, je suivrai l'hypothèse selon laquelle l'androcentrisme des logiques sociales produirait une certaine prévalence masculine, cisgenre et hétérosexuelle sur les modes de représentation des corps et conditionneraient l'émergence de fictions à propos de certains types de corps, fictions qui prendraient source dans le point de vue masculin. Pour ce faire, je vais m'intéresser, dans cette section, à quatre activités productrices d'images, et donc de fictions sur les corps : la publicité, le journalisme, la pratique artistique – en particulier, le cinéma – et la médecine. En quoi les logiques androcentriques qui régissent ces activités informent-elles les modalités du *voir* et du *montrer* des corps minorisés ?

I. Politique *du voir* et androcentrisme des structures

On peut se demander en quoi l'androcentrisme des logiques sociales façonne les conditions sociales et les structures objectives des instances de production des façons de montrer les corps. Ici, le propos se centre sur la prévalence masculine au sein des professions sus-mentionnées, car seules sont disponibles les données statistiques prenant en compte le sexe des individu-e-s. Cependant, on peut penser qu'il en va de même pour la prévalence hétérosexuelle et cisgenre, au vu des oppressions sociales que subissent les personnes homosexuelles et trans.

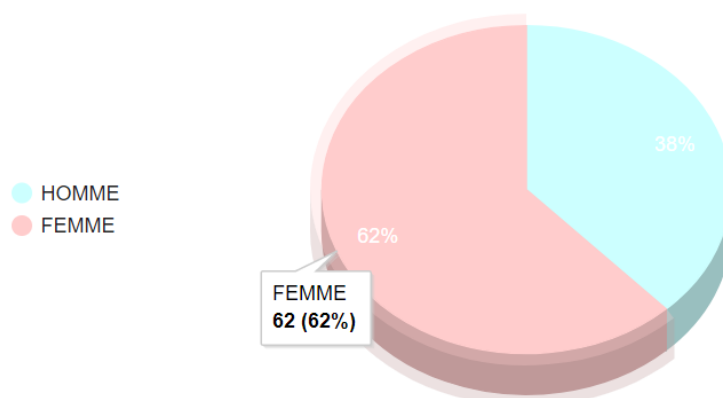
Je précise également que l'objectif de cette partie n'est pas d'établir une corrélation mécanique entre la prévalence masculine dans les quatre activités productrices d'images de corps, ni de soutenir ce postulat simpliste selon lequel seuls les hommes produiraient un

imaginaire androcentré. Je m'attacherai plutôt à examiner comment l'imaginaire dominant, structuré par les rapports de pouvoir, influe sur la constitution d'un « plafond de verre » qui, lui-même, influe sur la production des images de corps.

Le « plafond de verre » dans les secteurs de la publicité et du journalisme

On remarque, comme dans nombre de professions, la présence d'un « plafond de verre ». C'est intéressant de considérer comment ce « plafond de verre » peut à la fois refléter les scripts corporels et contribuer à la reproduction des logiques androcentriques, informant le *voir* et le *montrer* des corps minorisés. Concernant le secteur de la publicité, selon les chiffres de l'Association des Agences-Conseils en Communication, l'emploi dans ces agences concernerait en 2010 une majorité de femmes⁸¹.

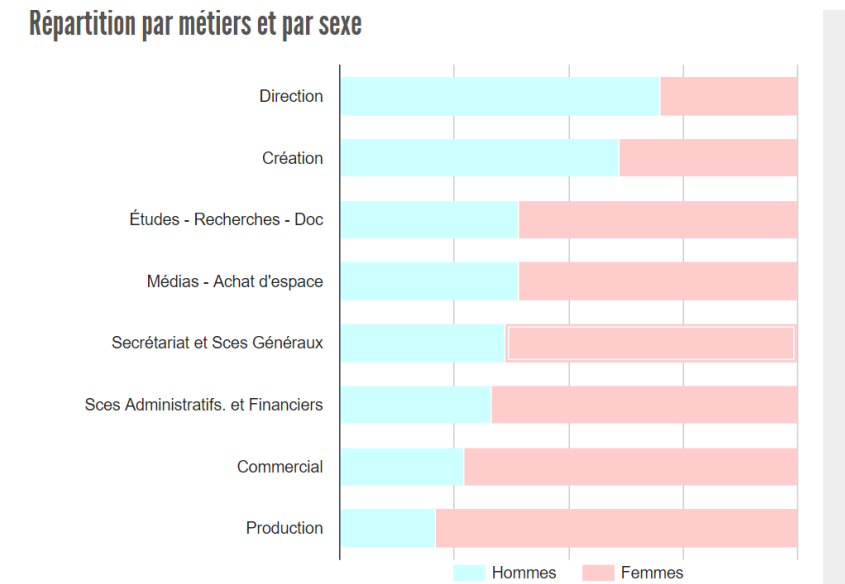
Répartition par sexe



Ces statistiques montrent une tendance à la féminisation des professions de la publicité. Toutefois, une analyse plus détaillée de la répartition femmes/hommes entre les différents métiers de la publicité, permet de voir ce « plafond de verre », c'est-à-dire que les hommes occupent majoritairement les postes de direction (70%) et de création (63%) et sont minoritaires dans les postes de production (21%), dans les services commerciaux (27%),

⁸¹ Voir le site de l'A.A.C.C. (URL : <http://www.aacc.fr/chiffres-et-documents-cles/chiffres-cles/l-emploi-dans-les-agences>)

dans les services financiers ou d'administration (33%), dans le secrétariat (36%), dans les relations aux médias (39%) et dans les métiers de documentation, de recherche et d'étude (39%).

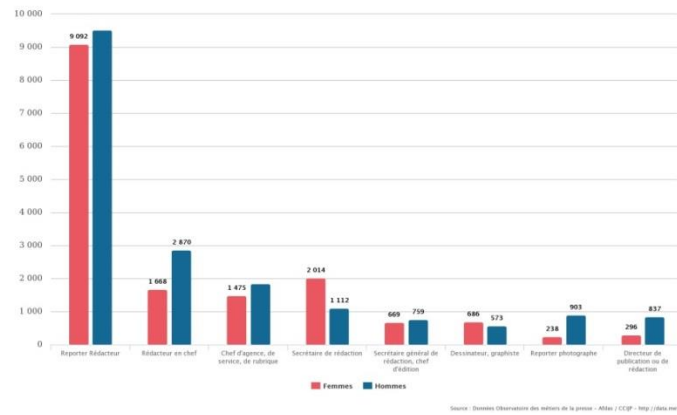


On peut donc en conclure que, dans le secteur de la publicité, les hommes conservent majoritairement le pouvoir décisionnel sur les créations ; les femmes ayant très peu de prises sur la mise en images des corps que la publicité représente. Cela contribue à reproduire les logiques androcentriques qui travaillent les messages publicitaires, les représentations du monde et des corps. Je reviendrai sur ce point plus tard.

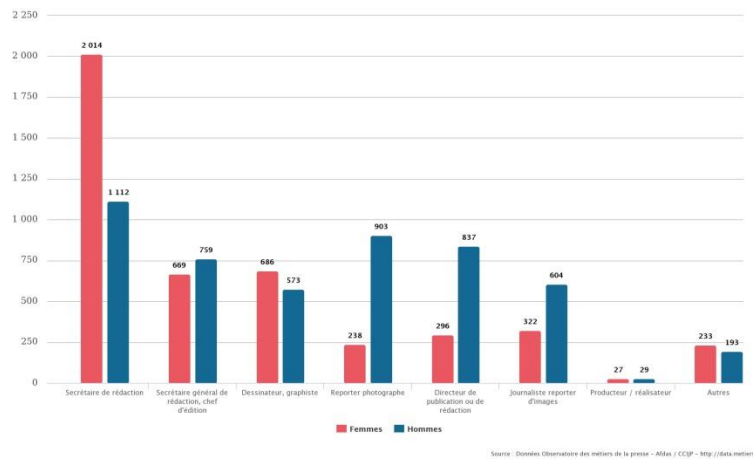
On pourrait appliquer dans le domaine du journalisme la même logique que celle de la publicité. A en croire les chiffres fournis par l'Observatoire des métiers de la presse⁸², en 2015, à partir d'un échantillon de 35 959 personnes détenant une carte de presse, les hommes sont en faible majorité (19239 hommes, soit 54%). Si l'on regarde la répartition dans les métiers de la presse, on remarque les mêmes tendances soulignées à propos de la publicité : les postes de direction sont en majorité occupés par des hommes ; tandis que les postes d'exécution, de secrétariat, d'administration, sont plutôt féminins.

⁸² Voir le site (URL. : <http://data.metiers-presse.org/>).

La comparaison du nombre de journalistes par métiers et par sexe en 2015



La comparaison du nombre de journalistes par métiers et par sexe en 2015



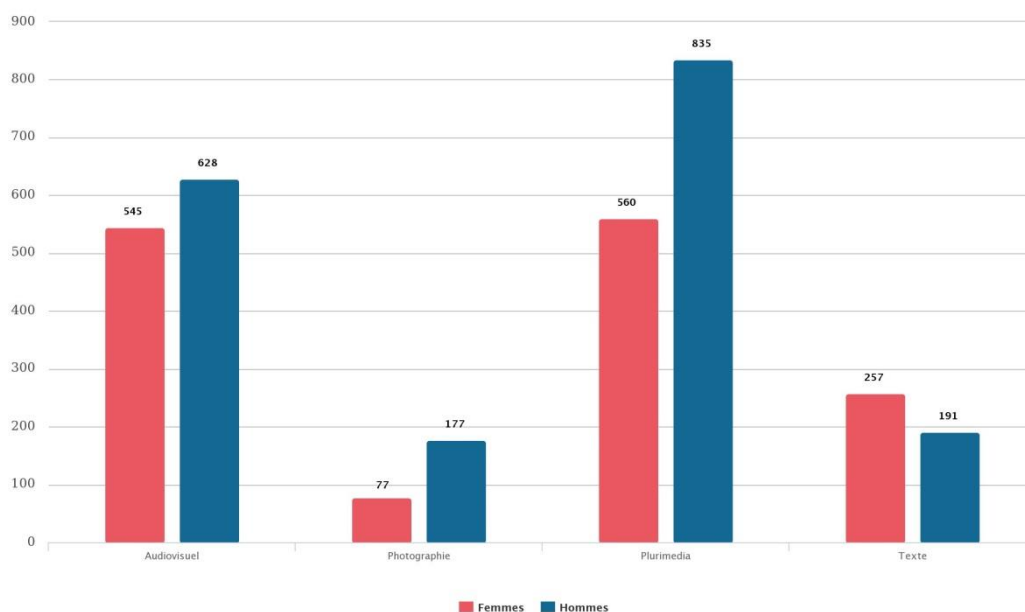
Ce « plafond de verre », qui caractérise l'organisation professionnelle dans le domaine de la publicité et du journalisme s'explique par un certain nombre de règles, considérées comme neutres, mais qui « sont, en fait, des règles "masculines" qui, historiquement, se sont calqués sur des modèles masculins – par exemple, un modèle masculin d'investissement professionnel – et qui, par conséquent, jouent au détriment des femmes et contribuent à entretenir la rareté des femmes au sommet des organisations »⁸³.

Je me suis intéressée également à la répartition dans les agences de presse⁸⁴, car ce sont très souvent ces agences qui fournissent aux médias les informations – mais surtout les images – que les journalistes retravaillent ensuite. On remarque alors la même majorité d'hommes, surtout dans les activités de capture d'images.

⁸³ LAUFER (J.), « La construction du plafond de verre : le cas des femmes cadres à potentiel ». URL : <http://www.epsilon.insee.fr:80/jspui/handle/1/5894>

⁸⁴ L'échantillon est de 3 270 cartes de presse.

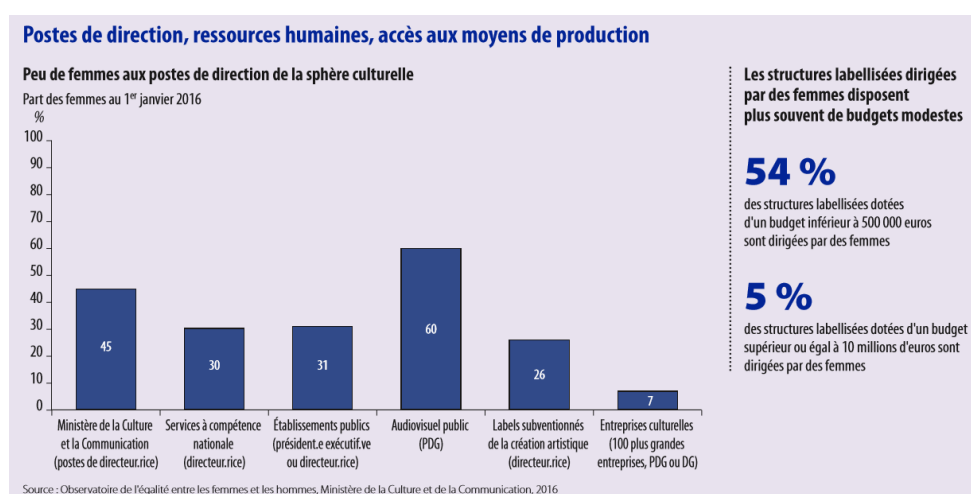
La comparaison du nombre de journalistes par sous-secteurs des agences de presse et par sexe en 2015



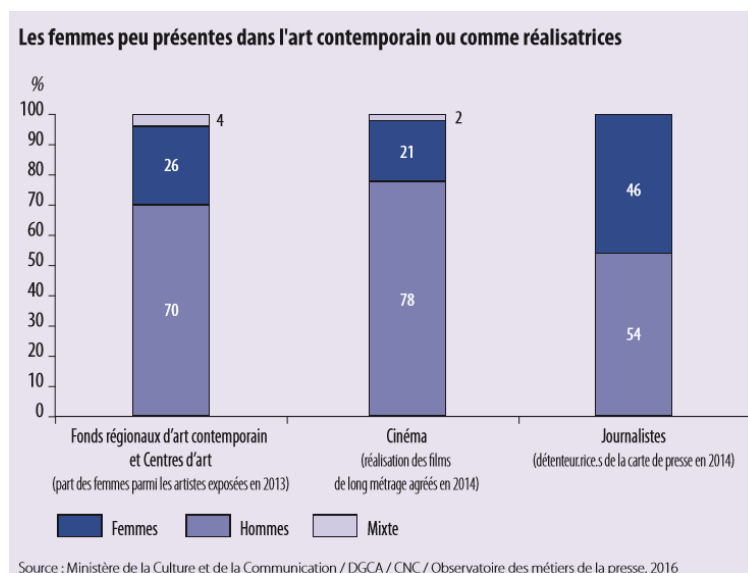
Source : Données Observatoire des métiers de la presse – Afdas / CCJP – <http://data.metiers-presse.org>

La mainmise masculine sur la création artistique

De même, la présence des femmes à des postes de direction est assez minoritaire, dans le secteur culturel ou artistique bien que ce secteur se féminise, comme le montre le rapport 2016 de l'Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication :



On peut faire le même constat lorsque l'on considère les chiffres de la consécration artistique : peu de femmes sont récompensées pour leur travail artistique et c'est assez flagrant dans le cinéma.



Ces chiffres renvoient aux débats sur « l'art féminin », à la disqualification automatique des œuvres créées par des femmes artistes et aux regards des critiques d'art

sur ces œuvres⁸⁵. On peut penser que cette disqualification s'inscrit dans des schèmes de pensée, travaillés eux aussi par les rapports de domination, comme le montre M. Wittig dans un propos sur l'écriture féminine :

« Écriture féminine » est la métaphore naturalisante du fait politique brutal de la domination des femmes et comme telle grossit l'appareil sous lequel s'avance la « féminité » : Différence, Specificité, Corps/Femelle/Nature. Par contiguïté, « écriture » est gagné par la métaphore dans « écriture féminine » et de ce fait manque d'apparaître comme un travail et une production en cours car écriture et féminine s'associent pour désigner une espèce de production biologique particulière (à la-femme), une sécrétion naturelle (à la-femme).

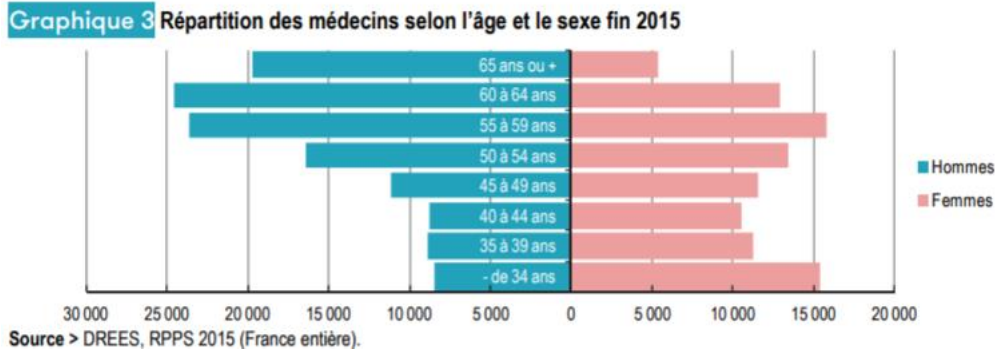
L'adossement de la notion de féminité à celle de naturel⁸⁶ explique, selon Wittig, le discrédit sur les productions artistiques féminines, puisque jamais vraiment considérées comme travail, mais toujours inscrites dans l'ordre du naturel. On voit comment, d'une certaine lecture du corps féminin, émergent les structures objectives d'une activité qui produit, en retour, un certain *montrer* des corps.

La pratique médicale : une profession traditionnellement masculine qui se féminise

Enfin, on vérifie le même phénomène chez les médecins. On remarque une tendance à la féminisation de cette profession, surtout dans les nouvelles générations, comme le montrent ces statistiques de la Direction de la Recherche, des études, de l'évaluation et des statistiques (D.R.E.E.S.).

⁸⁵ Voir : GRAJCIAROVA (M.), « L'art féminin ou l'art des femmes ? », *Sens Public*, 2003. URL : <http://sens-public.org/article49.html#> : « L'art des femmes était toujours considéré comme inférieur à l'art masculin. L'art féminin était nécessairement "différent". Il contenait des signes qui n'étaient pas présents dans l'art masculin. Pourquoi les fleurs de Georgia O'Keeffe seraient-elles érotiques et féminines, tandis que celles de Vincent Van Gogh triompheraient de la couleur propre ? (Ce que disent les hommes-critiques). C'est ne pas chercher à comprendre ce qui se cache derrière les peintures, à connaître le regard d'une femme sur la vie, la beauté, la nature, le désir et le modernisme. »

⁸⁶ Il faut toutefois nuancer ce propos. Le corps masculin peut se retrouver inscrit dans la naturalité, notamment pour justifier la sexualité masculine.



Cependant, des éléments viennent nuancer cette tendance. La lente et récente féminisation⁸⁷ du métier médical peut s'expliquer par certains freins qui ont entravé l'accès à ce type d'étude. A en croire l'étude intitulée « De "faire médecine" à "faire de la médecine" » financée par la D.R.E.E.S. menée en 2005 dans deux facultés de médecine (une à Paris, l'autre à Nantes), le jeu représentationnel peut influencer sur le choix d'une jeune femme de s'orienter vers des études de médecine. De façon générale, même si la médecine est travaillée par les valeurs du *care*, valeurs traditionnellement liée à la féminité, est aussi présent « dans l'exercice de la médecine un accès au pouvoir et à des connaissances sur la vie et la mort qui s'associent à la figure d'hommes graves et mûrs initiés aux secrets de sciences anciennes [...] édifiées [...] sur l'exclusion des femmes »⁸⁸. Plus particulièrement, l'entourage délivre un discours différencié, selon le sexe de celui ou celle qui se projette dans des études de médecine.

Seules les filles sont confrontées à des arguments dissuasifs sexués, voire sexistes. Leur entourage se montre sceptique sur leur résistance et sur leur endurance. Des parents proches les jugent trop fragiles pour supporter le poids d'études aussi longues et difficiles. Cette fragilité semble être plus d'ordre psychologique que physique ; elles n'auraient pas la résistance nerveuse, la persévérance nécessaires.

D'autres s'entendent dire que la profession de médecin ne convient pas aux femmes car elle ne leur laisse pas assez de temps pour élever des enfants. Les femmes sont donc exposées au moment de leur choix d'orientation professionnelle à des attentes qui restreignent leur champ des possibles parce qu'elles ne sont pas seulement perçues comme de futures professionnelles, mais également comme de futures mères de famille.

⁸⁷ Voir : ZOLELIO (E.), *Chirurgiens au féminin? Des femmes dans un métier d'homme*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012

⁸⁸ *op. cit.*, p.111

Là encore, on voit comment les scripts corporels d'une féminité fragile et vouée à la maternité sont à l'œuvre dans la constitution des structures objectives de l'activité médicale, activité productrice de certaines modalités du *voir* et du *montrer* des corps.

On remarque donc une mainmise masculine sur les modes de représentations des corps. Pour autant, est-ce à dire que cette mainmise est à l'origine des logiques androcentriques et peut expliquer à elle seule les façons dont sont représentés les corps ? Peut-on établir un lien de causalité rigide entre cette prédominance masculine et les représentations androcentriques des corps ? Ce serait bien évidemment simpliste. Sans doute y a-t-il une sorte de causalité diffuse entre ces deux phénomènes ; mais, comme je vais le montrer ensuite, une femme peut tout aussi bien adopter les mêmes façons androcentriques de montrer un corps. C'est donc moins sur la question de la prédominance masculine qu'il faut travailler que sur la question du regard des acteur-trice-s de ces secteurs d'activité. Comme je l'ai dit plus haut, le regard est structuré par les logiques androcentriques, et donc les scripts corporels qui, causalité circulaire oblige, les fondent en s'enracinant en elles. On peut placer le rapport entre les logiques androcentriques et la prédominance masculine sous l'égide de cette causalité circulaire. C'est en effet la logique de valorisation symbolique de la masculinité, adossé à divers scripts corporels racontant par exemple la féminité enfermée dans son destin de maternité, qui explique le « plafond de verre ». Les scripts corporels agissent donc sur les structures objectives des instances qui (re)produisent les façons de montrer les corps. On pourrait appliquer la même explication aux logiques hétérocentriques et cissexistes de la monstration des corps. C'est parce que leur regard est structuré par un certain imaginaire que les acteur-trice-s des instances qui produisent le *montrer* des corps mettent en scène, selon certains cadres, les corps homosexuels et transgenres.

II. Scripts corporels et technologies de corps : entre construction des schèmes subjectifs et contraintes sur les corps.

On peut maintenant se demander comment le regard des acteur-trice-s sociaux-sociales est façonné. Comment les scripts corporels, cadrant les modalités du *voir* et du

montrer des corps et participant ainsi des contraintes qui pèsent sur eux, sont-ils diffusés dans l'espace social ?

Des technologies de genre aux technologies de corps : les cadrages sur les corps.

A partir de l'idée des « technologies de genre », que T. De Lauretis façonne elle-même sur l'idée foucauldienne de « technologies de sexe », je forgerai le terme de « technologies de corps ». Bien que présentant une analyse incomplète – affinée ensuite par T. De Lauretis, la théorie foucauldienne a le mérite de permettre de penser les mécanismes, par lesquels s'instaurent certaines contraintes sur le sexe – et donc sur le corps – en-dehors de tout dispositif juridique, de dépasser le seul cadre de la souveraineté, de « penser à la fois le sexe sans la loi, et le pouvoir sans le roi »⁸⁹. L'approche foucauldienne permet aussi de mettre en exergue, non plus seulement l'aspect coercitif des logiques de pouvoir, mais aussi leur aspect créatif : les logiques de pouvoir produisent les subjectivités, ainsi que les relations sociales⁹⁰. C'est dans ce double cadre que s'inscrivent « les technologies de genre » de T. De Lauretis.

S'inspirant à la fois de Foucault et du concept althusserien d'*appareil*, T. De Lauretis résume ainsi la troisième proposition de l'essai « La technologie du genre » :

La construction du genre se poursuit à travers des technologies de genre variées (le cinéma par exemple) et des discours institutionnels (la théorie par exemple) qui ont le pouvoir de contrôler le champ des significations sociales et donc de produire, promouvoir et « implanter » des représentations du genre.⁹¹

Les technologies du genre désignent tout un disparate d'institutions, se logeant « dans les médias, les écoles publiques et privées, les tribunaux, la famille, que celle-ci soit nucléaire, étendue ou monoparentale, bref, dans ce que Louis Althusser a appelé "les appareils idéologiques d'Etat" », et moins explicitement, « à l'université, dans la

⁸⁹ FOUCAULT (M.), *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976,, p.120

⁹⁰ « L'analyse de Foucault commence avec un paradoxe : les régulations et les interdictions relatives aux comportements sexuels, qu'elles soient religieuses, légales ou scientifiques, bien loin de contraindre ou de réprimer la sexualité, l'ont au contraire produite et continuent de la produire, au sens où la machine industrielle produit des biens et des marchandises et, ce faisant, produit également des relations sociales. » (DE LAURETIS [T.], *Théorie queer et cultures populaires, op. cit.*, p.62-63

⁹¹ *ibid.*, p.75

communauté intellectuelle, les théories radicales et les pratiques artistiques avant-gardistes et même – peut-être même plus particulièrement – dans le féminisme »⁹².

T. De Lauretis explique alors en quoi, selon elle, le cinéma est une technologie de genre. Partant des travaux féministes de la *film theory*, l'auteure montre « d'une part, comment la représentation du genre est construite par une technologie donnée et, d'autre part, comment elle est absorbée subjectivement par chaque individu à qui s'adresse cette technologie »⁹³. Autrement dit, le cinéma est une technologie qui produit, non seulement les représentations du genre, mais aussi les subjectivités des individus à qui il s'adresse, leurs autoreprésentations de genre. Je laisse de côté pour l'instant la seconde partie de la question – celle de l'absorption subjective –, puisque je l'aborderai dans le chapitre suivant. Ce qui est à développer ici, c'est que la représentation du genre que construit « l'appareil cinématographique » est toujours fondée sur les significations propres au groupe dominant. L'auteure considère alors les façons dont, par les représentations de la sexualité au cinéma, se construit la différence des genres.

Je veux parler ici de la sexualité comme construction et (auto)-représentation ; toutes deux ont une forme masculine et féminine bien que dans le cadre de la pensée patriarcale ou masculino-centrée, la forme féminine soit la projection de la forme masculine, son opposé complémentaire, son extrapolation – la côte d'Adam pour ainsi dire – c'est ainsi que même lorsqu'elle est située *dans* le corps de la femme (« intégralement saturé de sexualité », comme le dit Foucault, la sexualité est vue comme un attribut ou une propriété du masculin.⁹⁴

Le cinéma construit donc une représentation de la sexualité féminine qui ne peut être définie que par rapport à la sexualité masculine, notamment dans la représentation de la pénétration, acte (hétéro)sexuel par excellence. Il met en images certaines fictions politiques – en l'occurrence, la fiction d'un féminin qui serait généré par le masculin – préexistantes aux acteur-trice-s sociaux-sociales qui produisent ces images. C'est le point de vue masculin, le point de vue dominant, qui se donne à voir dans ces images.

En centrant son propos sur la différenciation genrée, T. De Lauretis précise donc l'analyse de Foucault, « puisque son approche critique de la technologie du sexe n'a pas pris

⁹² *ibid.*, p.42

⁹³ *ibid.*, p.65

⁹⁴ *ibid.*, p. 66-67

en compte la différence de traitement des sujets masculins et des sujets féminins par cette même technologie, et qu'en faisant l'impasse sur les investissements conflictuels des hommes et des femmes dans les discours et les pratiques de la sexualité, la théorie de Foucault exclut de fait, bien qu'elle ne l'empêche pas, la prise en considération du genre »⁹⁵. On pourrait élargir la réflexion à l'ensemble des corps minorisés et à la construction du regard qui est porté sur eux.

S'esquisse alors l'idée des *technologies de corps*. A l'instar du F qui, une fois coché sur un formulaire administratif, « nous colle à la peau comme une robe de soie mouillée »⁹⁶, certains mécanismes sociaux apposent (et imposent) des fictions sur les corps, donnant, si j'ose dire, une incarnation à ces scripts corporels par la matérialité des images qu'ils produisent. Le langage peut être considéré comme la première des *technologies de corps*, puisque les mots ne représentent pas, en premier lieu, la réalité des corps qu'ils sont censés définir, mais plutôt les fictions qu'ils (re)produisent sur ces corps. Les technologies de corps peuvent prendre aussi bien l'aspect d'un diagnostic médical que d'une œuvre littéraire ou artistique. Elles participent des mécanismes de contrôle sur les corps, structurant le regard par l'imaginaire qui, du fait de ces technologies, essaime dans le monde social. Les scripts corporels sont donc (re)produits par ces technologies de corps et fondent la délimitation des façons dont les corps doivent être vus et montrés. Performativité oblige, les fictions sur les corps deviennent ce que doivent être les corps. Autrement dit, les technologies de corps produisent des corps fictifs qui deviennent des références vers lesquels les corps réels doivent tendre, auxquelles ils doivent se conformer. Ces corps fictifs peuvent être aussi considérés comme un cadre où serait circonscrit le regard sur les corps minorisés. On pourrait ici filer la métaphore cinématographique du cadrage⁹⁷. A l'instar du sexe foucauldien « placé au centre d'une formidable *pétition de savoir* »⁹⁸, les corps sont pris dans une *pétition de voir et de (se) montrer* ; mais de même que la *scientia sexualis*, « une science faite

⁹⁵ *ibid.*, p. 41

⁹⁶ « Or, dès la toute première fois que nous avons coché la petite case près du F sur le formulaire, nous sommes officiellement entrées dans le système sexe/genre, les relations sociales de genre et nous sommes devenues que femmes [...] Question : est-ce que cela ne revient pas à dire que le F qui figure près de la petite case que nous avons cochée en remplissant le formulaire nous colle à la peau comme une robe de soie mouillée ? Alors que nous pensions que nous étions en train de cocher le F sur le formulaire, n'était-ce pas en fait ce F qui imposait sa marque sur nous ? » (*ibid.*, p.61-62)

⁹⁷ Je m'inspire ici des « effets de cadrage », concept cher à la sociologie des médias. Voir : LEVEQUE (S.), « Cadrage médiatique et production journalistique du genre », *Genre, sexualité & société* [En ligne], Hors-série n° 2 | 2013, mis en ligne le 10 avril 2013, consulté le 16 septembre 2017. URL : <http://gss.revues.org/2624>

⁹⁸ FOUCAULT (M.), *op. cit.*, p.102

d'esquives puisque dans l'incapacité ou le refus de parler du sexe lui-même »⁹⁹, ratait toujours son objet parce que c'est un discours qui se construisait sur un imaginaire où se reflète un système de valeurs morales propre à la bourgeoisie du XIX^{ème} siècle, la *pétition du voir et du montrer* des corps s'inscrit dans la même dialectique : c'est un regard fait de dissimulation et de biais qui font émerger un certain cadrage sur les corps : c'est *le montrer sous un certain angle*. Autrement dit, du fait de mécanismes de contrôle complexes, les corps sont sommés de se montrer, mais ils ne peuvent être vus et montrés que selon certaines manières, racontés dans l'espace social selon divers scripts qui agissent comme un cadre de lecture sur les corps.

Fondant les scripts corporels et se fondant sur eux, les technologies de corps produisent ces cadrages. Je vais maintenant me pencher à nouveau sur les représentations publicitaires, l'activité journalistique, la production cinématographique et la pratique médicale pour montrer en quoi ces quatre activités sont des technologies de corps, en tant qu'elles produisent des images de corps. Ces images sont le reflet de certaines façons dont les corps sont racontés dans l'espace social ; les étudier permet de mettre en lumière les scripts corporels à l'œuvre dans ces images. En quoi ces activités produisent-elles les cadres du *montrer* des corps ? Quels sont ces cadres ?

Montrer ce que les corps doivent être

Il faut tout d'abord remarquer que, dans l'univers des représentations, il existe certaines mises en scène récurrentes des corps et des sexualités. Je vais m'attacher à montrer en quoi la mise en scène des corps, par la publicité, le journalisme et le cinéma, produit des fictions et des normes sur les corps minorisés dans le système cishétéropatriarcal. Ce sont des fictions de corps qui disent ce que doivent être les corps.

La publicité joue un rôle important dans l'élaboration des images qui gravitent autour des corps. Loin de la considérer comme outil de manipulation de masse ou de la réduire à sa fonction commerciale, il faut penser la publicité comme « un acte psycho-socioculturel, supports d'investissements à travers lesquels les individus construisent leurs identités

⁹⁹ *ibid.*, p.72

psychique(s) et sociale(s) »¹⁰⁰. De plus, elle exerce « une fonction normative en tant qu'elle est un lieu d'exposition du monde, des cultures, des modes de vies, des statuts, des pôles, des stéréotypes, des façons de penser et de se comporter »¹⁰¹, car les images, présentes dans la publicité, sont autant de témoignages muets des structures et de l'organisation de nos sociétés contemporaines, comme par exemple la différence binaire et rigide des sexes, la domination masculine et l'assignation de ces deux sexes à des rôles sociaux. E. Goffman s'y attelait déjà, en 1977, dans son article « La ritualisation de la féminité » : quoique présentant des situations fictives, les images publicitaires reflètent la réalité sociale, parlent le même « idiome rituel unique ». Les publicités sont en quelque sorte des imitations de mises en scène quotidiennes¹⁰². Ces mises en scène montrent des femmes timides, effacées, fragiles, soumises, que des hommes doivent protéger. Ce qu'il faut noter ici, c'est que la publicité est certes un miroir dans lequel se reflètent les structures et les organisations sociales, mais elle en procure un reflet déformé : c'est « une typification de ce que les individus pensent et comment ils se représentent le monde »¹⁰³, et donc les corps. Cette typification passe, dans la publicité, par la théâtralisation d'une situation donnée, un processus d'hyper-ritualisation du quotidien, fondée sur une mise en fiction de la vie sociale, à l'instar de ce que font les individus en société¹⁰⁴.

On retrouve la même idée de typification des corps, dans le cinéma, et le cinéma d'animation en particulier. Elargissant l'analyse goffmanienne sur la publicité aux films d'animation Disney, S. Massei, dans « L'esquisse du genre. Représentations de la féminité et de la masculinité dans les longs-métrages Disney (1937-2013) »¹⁰⁵ remarque quelques

¹⁰⁰ SACRISTE (V.), « Sociologie de la communication publicitaire », *L'Année sociologique*, 2001/2 (Vol.51), p. 487- 498. DOI : 10.3917/anso.012.0487. URL : <http://www.cairn.info/revue-l-annee-sociologique-2001-2-page-487.htm>

¹⁰¹ *ibid.*

¹⁰² « D'une façon générale, donc, les publicitaires ne créent pas les expressions ritualisées qu'ils emploient. Ils exploitent le même corpus de parades, le même idiome rituel que nous tous qui prenons part aux situations sociales, et dans le même but : rendre lisible une action entrevue. » (Goffman, « La ritualisation de la féminité », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1977, vol. 14, n°1, p.50)

¹⁰³ SACRISTE (V.), *op. cit.*

¹⁰⁴ « Le travail du publicitaire qui doit mettre en scène la valeur de son produit n'est pas tellement éloigné de la tâche d'une société qui imprègne ses situations de cérémonial et de signes rituels destinés à faciliter l'orientation mutuelle des participants. Ils ont l'un et l'autre à raconter une histoire au moyen des ressources visuelles limitées qu'offrent les situations sociales. Ils doivent tous les deux traduire des événements obscurs sous une forme interprétable, et tous deux usent pour ce faire des mêmes procédés fondamentaux : parades d'intentions, organisation micro-écologique de la structure sociale, idéalisation approuvée, extériorisation gestuelle de ce qui peut sembler une réaction intime. » (Goffman. Cité par SACRISTE [V.], *op. cit.*)

¹⁰⁵ MASSEI (S.), « L'esquisse du genre », *Genre, sexualité & société* [En ligne], 17 | 2017, mis en ligne le 01 juin 2017, consulté le 14 septembre 2017. URL : <http://gss.revues.org/4015> ; DOI : 10.4000/gss.4015

invariants dans la représentation des corps féminins, dans leur apparence¹⁰⁶ et leur *hexis*¹⁰⁷. Ces corps fictifs peuvent alors agir comme modèles auprès du (jeune) public et (re)produire, par exemple, un script corporel de la féminité donnant une impression de grâce et de fragilité.

On peut donc dire que la publicité et le cinéma produit des fictions sur les corps, voire des corps fictifs ; mais la mise en fiction de la réalité par la publicité et le cinéma se fonde aussi sur certaines fictions politiques qui gravitent autour des corps, puisqu'on peut penser que le regard des publicitaires et les réalisateur-riche-s de films, qui élaborent cette mise en fiction, est structuré par les scripts corporels, sur lesquels vont reposer leur lecture du monde et des corps et leurs conceptions normatives qui vont transparaître dans leurs créations¹⁰⁸.

Ces lectures du monde vont aussi être à la source des façons dont les publicitaires et les cinéastes vont penser les attentes des consommateurs, puisque, pour hameçonner l'attention, un film, et plus encore une publicité, doivent plaire¹⁰⁹ et donc répondre aux attentes d'un public. On pourrait expliquer ainsi, par exemple, l'hypersexualisation des corps féminins.

Lorsqu'on navigue sur le blog *Je suis une pub sexiste*, qui « a pour but de recenser les publicités sexistes diffusées en France ou de marques françaises depuis Janvier 2014 à nos jours. »¹¹⁰, nous remarquons le lien étroit entre corps féminin et sexualité, mettant en exergue certains scripts corporels de la féminité, selon lesquels le corps féminin serait un

¹⁰⁶ « Sans surprise, la beauté des héroïnes apparaît comme leur première caractéristique commune. Taille fine, visage rond, cheveux longs, grands yeux... de Blanche-Neige à Elsa, toutes jouissent de traits harmonieux et d'une anatomie correspondant peu ou prou aux normes esthétiques occidentales dominantes. » (*ibid.*, §20)

¹⁰⁷ « Une première attitude récurrente chez les princesses consiste par exemple à effleurer délicatement les objets environnants ou à s'effleurer elles-mêmes. Blanche-Neige la première se caresse doucement les épaules pour se remettre de sa première rencontre avec le Prince [...] véhiculant une impression de douceur quand les femmes effleurent des objets, ou de fragilité quand elles caressent ainsi leur propre corps. » (*ibid.*, §27)

¹⁰⁸ « C'est le voici comment on est (plus exactement comment on fait) jeune, sportif, riche, dynamique, fashion, comment on s'habille, comment on devient séduisant(e), mince, comment on sourit, comment on cuisine, lave, aseptise, comment on se rase, on change l'enfant, on l'élève, comment on travaille, ce qu'on peut faire à la retraite... » (SACRISTE [V.], *op. cit.*). Cette citation insiste à l'origine sur la valeur constative de la publicité, mais on peut y lire aussi une valeur performative, et donc normative.

¹⁰⁹ « Dans le même sens, nous considérons que la publicité n'est pas une seule et simple information économique, assurant un unique lien fonctionnel mais aussi un miroir social, exerçant une fonction normative en tant qu'elle est un lieu d'exposition du monde, des cultures, des modes de vies, des statuts, des pôles, des stéréotypes, des façons de penser et de se comporter. Cette fonction sociale est implicite, s'exerçant par dérive de sa fonction première. Le mécanisme en est simple : cherchant à vendre, la publicité cherche à plaire : pour plaire, elle tente de se caler aux représentations, tendances et modes sociales, aux désirs et aspirations des individus. » (*ibid.*)

¹¹⁰ Voir : <https://jesuisunepubsexiste.tumblr.com/>

trophée à posséder ou à « prendre » – après l’obtention du permis de conduire –, un objet à la disposition et à la gloire d’un consommateur masculin. Bien que la plupart de ces publicités ont été jugées sexistes par le Jury de Déontologie de la Publicité et retirées, il n’en reste pas moins intéressant de voir comment le regard des publicitaires est structuré par les scripts corporels de la femme-objet ou de la femme qui ne sait pas conduire une voiture et comment, croyant parler le même langage qu’un public, croyant lui plaire, ils vont mettre en images ces fictions.

Parce que le regard social est informé par les scripts corporels et/ou pour répondre aux attentes d’un public – ou du moins, croyant y répondre –, il y aura un cadrage hypersexualisé du corps féminin dans les publicités : on va plus souvent montrer des corps qui s’inscrivent dans ces cadres-là. Ce cadrage agit non seulement sur les mises en scène des corps, mais définit aussi quelles parties du corps peuvent être montrées et comment elles peuvent l’être, pour qu’elles correspondent à ce qui est acceptable. Par exemple, le sein féminin est un lieu montrable du corps, mais seulement d’une certaine façon – souvent avec le téton non visible. Le sein s’inscrit alors dans des scripts où se reflète un regard androcentré, cis-centré et hétéronormé. Le sein qu’on dénude, dans les images, est déjà érotiquement cadré, prédéfini dans l’acceptabilité sociale. Ce cadrage hypersexualisé et hétéronormé structure les logiques de monstration des corps, qui vont user de la représentation érotisée des seins pour attirer l’attention d’un consommateur ou d’un spectateur, racontant par là même le script corporel d’une féminité passive et objet de désir masculin, mais correspondant à l’horizon d’attente et au regard du public et des concepteurs des images, structurés comme tels.

Le même phénomène est à l’œuvre dans l’activité journalistique, ce qui témoigne de l’androcentrisme des logiques médiatiques qui viennent informer ensuite le *voir* et le *montrer* de certains corps et font émerger des représentations, objectivant ou sexualisant les corps féminins. Il est intéressant de penser notamment une attente médiatique, telle que des mises en scène sexualisées d’un corps nu féminin, s’inscrivant dans une injonction au spectaculaire, injonction qui relève d’une conception androcentrique du spectacle, comme nous allons le voir dans le troisième chapitre. On peut dire que la nudité féminine hameçonne l’attention des médias. Pour mieux comprendre ce phénomène, on peut interroger la structure de la sphère médiatique qui reconduirait l’androcentrisme des représentations du corps féminin. Un entretien réalisé en octobre 2014, avec Cerise Sudry,

une journaliste qui a écrit des articles sur les Femen sur le site de Metronews m'a permis de mettre en relation ces deux éléments. Parlant des Hommen, brigade éphémère d'hommes torse-nu créée par un mouvement masculiniste et nationaliste, elle me disait :

Ça avait pas marché. Ils avaient fait deux-trois fois et ils se sont rendus compte qu'on s'en foutait de voir des mecs torse-poil. [...] Mais en tout cas, ça montre bien qu'un corps d'homme, on s'en fout... alors qu'un corps de femme, ça reste encore à chaque fois hautement érotique. Mais je pense aussi que les médias sont encore dirigés par beaucoup d'hommes qui ont une vision très machiste du corps d'une femme [...] Tant que les médias seront dirigés par une majorité d'hommes, ils choisiront les sujets : les choses changeront moins rapidement. [...] Je voyais comment on me demandait de traiter des Femen, et les réflexions que j'entendais de la part de mes collègues masculins.

Il faut cependant apporter quelques nuances à ces propos. Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, le regard d'une femme peut être tout aussi androcentré que celui d'un homme ; il n'est pas sûr qu'un média dirigé par des femmes produise moins d'images sexistes, comme tend à le souligner le reportage dont je vais parler dans quelques instants.

Il est intéressant de penser que, loin de considérer uniquement le corps féminin – donc un corps minorisé, la publicité, le journalisme et le cinéma peuvent aussi raconter ce qu'est un corps masculin et selon quels cadrages il doit être montré. Les corps des dominants, eux aussi, sont racontés de certaines façons. L'exemple des publicités sexistes révèle en creux le script corporel d'une masculinité comme propriétaire de la féminité, à l'instar d'une voiture. Le journalisme, bien qu'il se veuille un regard objectif et informatif sur le monde, n'en reste pas moins une manière de montrer le monde et peut façonner – et reproduire – le regard social sur les corps. Ainsi, un reportage est diffusé au journal télévisé de France 2 à propos de « stages de masculinité »¹¹¹, où on s'interroge sur la nécessité d'une réaffirmation de la virilité « souvent discréditée aujourd'hui ». Après avoir montré le déroulement du stage où « des épreuves sportives, durant lesquels il faut montrer ses muscles comme pousser une voiture le plus rapidement possible »¹¹², le reportage relaie les propos d'un des organisateurs de l'événement :

¹¹¹ Reportage réalisé par J. Beckrich et T. Breton et diffusé le 29/03/2017

¹¹² Voir : http://www.francetvinfo.fr/replay-rt/france-2/20-heures/les-stages-pour-reaffirmer-sa-masculinite_2120667.html

La peau de l'homme est plus épaisse. La peau de la femme est plus fine. Comme si l'homme, comme si le corps de l'homme le préparait à affronter l'extérieur et les travaux plus rudes. Dans presque toutes les sociétés, on attend de l'homme qu'il ait ce rôle de guide, parfois qu'il marche devant – pas toujours, mais parfois... – qu'il indique la route, la direction [...]. »

Ce qui est intéressant dans ce genre de propos, c'est de voir comment un élément corporel totalement fictif – la peau masculine plus épaisse que son homologue féminine - sert de justification naturalisée à une autre fiction politique, celle d'un corps masculin conquérant qui guide ou protège.

Cela n'est pas sans rappeler ce que dit S. Massei dans son article à propos des films d'animation Disney. Bien que la représentation de la masculinité dans ces films aient connu quelques évolutions et que des attitudes trop viriles soient progressivement devenues risibles dans ces longs-métrages, on note certains invariants, notamment dans l'*hexis* corporelle¹¹³ ou dans leur façon d'agir avec d'autres protagonistes¹¹⁴, qui donnent à voir une masculinité selon le prisme du script corporel de l'homme viril et conquérant.

La publicité, le cinéma et le journalisme sont des technologies de corps, en tant qu'elles produisent un certain cadre de monstration des corps, fondé sur des scripts corporels racontant la féminité comme passive ou objet du désir masculin, ou la masculinité comme conquérante, active et forte. Ces cadrages permettent aux scripts corporels d'essaimer et de fonder des discours normatifs sur ce que doivent être un corps féminin ou un corps masculin, sur la façon dont ils doivent être montrés.

¹¹³ « Les personnages masculins de ces dessins animés ont en outre, comme les hommes dans la réalité, la particularité d'occuper par leurs gestes, leur démarche ou leur posture, plus d'espace que leurs homologues féminins. L'assise masculine en offre un exemple intéressant : [...] les princes ont au contraire, pour souligner leur masculinité, le réflexe d'écartier les jambes. Même debout, les héros Disney maintiennent souvent entre leurs jambes un écart conséquent à la manière des cow-boys, posture servant ici à souligner leur cran et leur virilité. » (MASSEI [S.], *op. cit.*, §26)

¹¹⁴ « D'un point de vue proxémique, les personnages masculins ont pour premier réflexe de s'approcher le plus près possible de leurs partenaires, parfois contre la volonté de ces dernières. Ainsi le prince de Blanche-Neige et les sept nains, le prince charmant de Cendrillon et le prince Philippe de La Belle au bois dormant tentent-ils tous les trois de réduire au maximum la distance physique les séparant de leurs interlocutrices respectives, en agrémentant généralement leurs gestes de paroles bienveillantes. Plus généralement, le contact physique entre les sexes obéit à des règles strictes. Si l'un des deux partenaires prend l'initiative de toucher le corps de l'autre, il s'agit généralement de l'homme. » (*ibid.*)

Montrer ce que les corps ne doivent pas être

Ces cadrages sont corroborés par tout un disparate de corps fictifs que j'appellerais : les corps repousseurs. De même qu'il y a des fictions de corps qui disent ce que doivent être les corps, d'autres fictions prescrivent ce que ne doivent pas être les corps et les façons dont ils ne doivent pas se montrer. Ici, la dialectique entre le *montrer* et le *cache*r se fait plus prégnante : on construira certaines fictions de corps, on montrera un corps de certaines manières, pour le délégitimer et, au final, délégitimer et cacher certains corps réels.

Comme le dit S. Massei, « aux modèles de féminité ou de masculinité qu'incarnent bien souvent les protagonistes s'opposent ainsi des contre-modèles dont la déviance de genre se lit à la fois dans les comportements et dans les corps »¹¹⁵. Il y aurait trois façons de prendre en charge la représentation de cette déviance. La première façon est le traitement humoristique, voire la ridiculisation de ces comportements en décalage avec les normes de genre et de corps. S. Massei en donne un exemple parlant, à propos de Flynn Rider, le principal protagoniste masculin de *Raiponce*.

Dans *Raiponce*, lorsque Flynn s'épanche auprès de Maximus en lui confiant qu'il est las de leurs querelles, le comique de la scène tient précisément à ce qu'elle rappelle la retenue émotionnelle exigée des hommes. Dans bien des cas, le comique émerge ainsi quand les personnages sortent de leur rôle de genre, comme si seul le second degré autorisait un éloignement des canons comportementaux masculins ou féminins.

On retrouve, par ailleurs, cette tendance à la ridiculisation des corps déviants, dans les rares représentations de l'homosexualité masculine dans la publicité. En effet, avant les années 1990, la publicité donne à voir des hommes très efféminés, à la gestuelle gracieuse et délicate, des caricatures qui sont des ressorts comiques. En témoigne une publicité de 1983 pour la marque de chaussures Eram, mettant en scène des marins virevoltant en espadrilles. Leur homosexualité n'est pas clairement dite, mais leur gestuelle, comparable à celle de danseuses-étoiles, est tournée en ridicule et devient un des ressorts comiques, et donc plaisants, de cette publicité¹¹⁶. Aujourd'hui encore, la représentation de l'homosexualité dans la publicité se fait rarement sur le ton de la neutralité, mais plutôt sur

¹¹⁵ *Ibid.*, §19

¹¹⁶ Voir : https://www.youtube.com/watch?v=2PD3QpmnbSM&list=PL9EJT1q6nDbx2iKmuHAETOjP-korL4Th_&index=1

celui de la provocation ou de l'humour. En 2012, Renault conçoit une publicité dont le schéma narratif repose sur l'effet de surprise dû au décalage entre les représentations d'une cérémonie de mariage hétérosexuel – auxquelles les spectateurs et les spectatrices sont habitué-e-s – et celle d'un mariage homosexuel¹¹⁷, ce qui relaie ainsi le script corporel de l'homosexualité comme une exception en décalage à la fiction normalisatrice du corps hétérosexuel. Ici, la monstration humoristique et ridicule de certains corps ne permet pas la légitimation de ce corps.

La seconde façon de représenter un corps déviant est de l'inscrire, dans la dichotomie entre le Bien et le Mal ou le bon et le mauvais, du côté du Mal ou du mauvais. Là encore, l'article de S. Massei est éclairant sur ce point. La déviance des corps des personnages opposants, chez Disney, est marquée soit par un excès de masculinité ou de féminité, soit par un défaut. On assiste parfois à une virilisation du corps d'un personnage féminin opposant¹¹⁸ ou à une féminisation de certains opposants masculins¹¹⁹. Ces personnages, marqués par une déviance corporelle et genrée, une défaillance de féminité sont autant de contre-modèles qui « semblent définir en creux la bonne manière d'être une femme en en traçant respectivement la limite haute (excentricité, hystérie, lubricité de Mère Gothel ou d'Ursula) et la limite basse (atonie, pudibonderie, frigidité de Maléfique ou de la reine-mère dans Blanche-Neige). »¹²⁰. On retrouve cette même logique dans la construction du corps féministe par la sphère médiatique, comme en témoigne l'éditorial de C. Perruche, paru en mars 2017 dans *Glamour*, « On peut être blonde et féministe »¹²¹. Cet éditorial est intéressant, en ce qu'il montre comment est raconté le corps féministe, le script corporel du corps féministe, construisant ainsi l'opposition entre la « bonne féministe » et la « mauvaise féministe ». D'un côté, rien de bien nouveau : le corps (de la mauvaise) féministe est raconté radical, castrateur, violent, rude, et donc éloigné de toutes les représentations

¹¹⁷ Voir : <https://www.youtube.com/embed/V0hGM7lh934>

¹¹⁸ « À l'inverse des héroïnes, la marâtre de Blanche-Neige et Mère Gothel ont ainsi en commun d'utiliser leur force physique : la première est montrée soulevant un lourd rocher, et la seconde démolissant un mur de briques à mains nues. » (MASSEI [S.], *op. cit.*, §29)

¹¹⁹ « Le personnage du ministre Frolo offre une ultime illustration de cette déviance de genre. Ses bagues ostentatoires, sa rigidité, le dégoût que lui inspire Esmeralda (« vous voyez cet écœurant spectacle ? ») et son incapacité à assumer le désir qu'il a pour elle (« l'enfer noircit ma chair du pêché de désir, le Ciel doit me punir ») signalent similairement son manque de virilité et contrastent fortement avec la masculinité mesurée du capitaine de la garde, Phoebus. » (*ibid.*, §32)

¹²⁰ *ibid.*, §30. Comme le montre la suite de l'article, il en va de même pour les personnages masculins dont la virilité est excessive (Gaston, Clayton) ou défaillante (Jafar, le gouverneur Ratcliffe, Chi-fu et le Dr Facilier)

¹²¹ Editorial embeddé à l'URL : <http://www.slate.fr/story/139241/feministes-bordel-de-merde>

traditionnelles de la féminité. De l'autre, le corps de la « bonne féministe » est raconté de façon plus souriant, plus doux, et s'inscrivant dans le système de relation hétérosexuelle. Les scripts corporels de la féminité s'apposent à celui de la « bonne féministe ». En racontant le corps de la mauvaise féministe, la « bonne féministe » se raconte aussi elle-même, si ce n'est plus, parce qu'on voit, dans le creux de son récit, les scripts corporels qui constituent son regard. A travers la figure construite de la féministe révèle en négatif les scripts corporels de la féminité. Se construit un récit du corps féministe, qui s'oppose au corps féminin. Le corps féministe est donc une fiction qui définit ce que ne doit pas être un corps féminin. Ici, ce n'est plus le traitement humoristique qui délégitime les corps montrés, mais l'inscription de ces corps dans un système de valeurs morales.

Il y a une troisième façon de montrer une fiction de corps délégitimée : l'inscrire dans un destin tragique, ce qui rejoint souvent – mais non systématiquement – l'inscription dans un système de valeurs morales : un mauvais personnage, marqué par une déviance corporelle et/ou genrée, aura souvent un destin tragique. Les longs-métrages d'animation Disney illustrent parfaitement cette idée, puisque l'immoralité des personnages opposants, révélée par leurs attributs corporels, est toujours punie par la mort, au moment du dénouement de l'intrigue. On remarque la même tendance lorsqu'on se penche sur les représentations de l'homosexualité dans le cinéma hollywoodien. Jusque dans les années 1990-2000, outre que leur orientation sexuelle était mise en images de façon très rarement explicite, les personnages homosexuels, tant masculins que féminins, connaissaient, du fait de leur caractère immoral ou non, un destin tragique – la mort ou l'esseulement¹²². Immoralité ou non, les corps homosexuel et lesbien sont voués à vivre un destin tragique ; tel est en tout cas un des scripts corporels de l'homosexualité que le cinéma (re)produit. De même, comme on l'a vu plus haut, la sexualité féminine est généralement représentée comme dépendante de la sexualité masculine et de l'acte sexuel de la pénétration. Cette représentation hétéronormée ne peut donc pas prendre en charge les corps lesbiens ni restituer avec justesse à l'écran les actes sexuels lesbiens. En effet,

Dans le cosmos hétéro, la lesbienne n'existe pas en tant que personne à part entière, et la sexualité lesbienne apparaît le plus souvent comme un ersatz risible de la sexualité hétéro, qu'elle chercherait à reproduire en vain à l'aide d'objets sexuels. La

¹²² Voir : RUSSO (V.), *The Celluloid Closet. Homosexuality in the movies*, New York, Harper and Row. Publishers, 1987 (1981). Voir aussi le documentaire du même nom, réalisé par R. Epstein et J. Friedman (1995).

« lesbienne », telle qu'elle est habituellement représentée dans la pornographie hétérosexuelle, intervient ainsi le plus souvent dans les scènes préliminaires à un rapport sexuel entre un homme et une femme.¹²³

Dans la pornographie hétéronormée et cis-normée régie par le *male gaze*¹²⁴, les corps lesbiens sont donc voués à un destin sexuel peu épanouissant, puisque ces corps échappent au modèle de la sexualité phallique, seul possible pour une sexualité épanouie.

On retrouve cette même idée de destin tragique auquel sont promis les corps repousseurs, parce qu'ils échappent au modèle dominant, lorsqu'on considère les représentations cinématographiques des transidentités. Souvent, les rôles de personnages trans apparaissent comme des ressorts tragiques de l'intrigue des œuvres cinématographiques qui les mettent en scène. A l'instar des personnages homosexuels, ces rôles s'inscrivent dans un destin diégétique tragique, connaissant soit la mort physique ou sociale, soit la maladie, soit la réalité dramatisée de la prostitution¹²⁵. Même s'il est vrai que certains films présentent des figures trans plus positives et de façon plus tendre, le destin tragique n'en reste pas moins un motif récurrent dans le traitement cinématographique des transidentités : échappant au modèle dominant, ces corps fictifs ne peuvent connaître de dénouement heureux dans la construction narrative d'une différence des sexes bien définie.

Les différentes mises en images de ces corps repousseurs peuvent être perçues comme une mise en garde adressée aux corps réels : s'ils ne se conforment pas aux modèles dominants, ils seront soit ridiculisés, soit considérés comme immoraux, soit voués à un destin tragique et à une existence peu épanouissante. Cette interprétation n'est pas sans poser problème, notamment dans l'aspect intentionnel de la mise en garde (qui met en

¹²³ BUTLER (H.), « Que dit-on d'une lesbienne aux doigts longs. Le développement de la pornographie lesbienne et gouine ». In : VÖROS (F.), *Cultures pornographiques. Anthologie des porn studies*, Paris, Amsterdam, 2015, p.162

¹²⁴ « Le texte cinématographique androcentré invite le public masculin à la scopophilie, c'est-à-dire au déploiement d'un regard fixe [*gaze*] et insistant sur des corps féminins fétichisés. Ce plaisir de voir les corps féminins se double d'un investissement narcissique dans les corps masculin : [...] le spectateur – cet « invité invisible » du cinéma androcentré – est amené à se reconnaître dans les personnages masculins » (VÖROS [F.], *op. cit.*, p.9)

¹²⁵ Dans *Tout sur ma mère* (1999) et *La mauvaise éducation* (2004) de P. Almodovar, le personnage de Lola est présenté comme un caractère trouble et atteint du Sida (ce qui est certes contrebalancé dans l'intrigue par le personnage solaire d'Agrado) et celui d'Ignacio connaît la prostitution et est assassiné. Dans *Boys Don't Cry* de K. Peirce, le personnage de Brandon Teena est assassiné parce qu'il est un homme trans. *Wild Side* (2004) de S. Lifshitz suit, dans une ambiance morose, un personnage de femme trans qui se prostitue. Pour finir, dans *The Danish Girl* (2015) de Toni Hooper, le personnage de Lili Elbe meurt des suites d'une opération chirurgicale de changement de sexe.

garde qui ?). Peut-être est-il préférable de voir, dans la construction de ces fictions de corps, l'indice du verrouillage du regard dominant qui ne voit aucun autre possible de narration, voire d'existence, en-dehors des scripts corporels qui le structurent.

Cacher les corps réels et montrer les corps fictifs

Après avoir montré que la publicité, le journalisme et le cinéma sont des technologies de corps, en ce qu'ils produisent différents cadrages de monstration des corps, qui se répondent les uns les autres. De même que sont montrés des corps fictifs pour dire ce que doivent être les corps réels, de même que se construisent des fictions de corps pour dire ce que ne doivent pas être les corps réels, de même sont cachés et retirés des cadres de monstration certains corps ou certaines parties du corps, pour montrer les corps réels d'une façon particulière. Ici, la dialectique entre le cacher et le montrer s'exprime différemment : c'est *cacher les corps réels et montrer les corps fictifs*, dont on trouve plusieurs exemples quand on considère la pratique médicale et scientifique. Au XIX^{ème} siècle, les femmes n'avaient pas le droit de fréquenter les musées anatomiques et les baraques de foire où étaient exhibées des Vénus anatomiques¹²⁶, ces mannequins en cire représentant le corps féminin, extérieur comme intérieur. De nombreux interdits pesaient sur le *voir* des femmes, sur ce qu'elles pouvaient regarder ou non. Un des plus lourds interdit portait donc sur la contemplation des organes destinés à la gestation. Les femmes avaient donc un accès assez restreint à leur propre corps, voire à leur sexualité. Rappelons que les images pornographiques étaient aussi interdites aux femmes, comme en témoigne, au XIX^{ème} siècle, le musée Borbonico de Naples où furent transférées les fresques et les mosaïques pornographiques, issues des fouilles archéologiques d'Herculanum et de Pompéi¹²⁷. De plus, dans une autre mesure, l'absence de représentation – ou du moins, une représentation erronée – du clitoris, peut aussi se lire selon la grille de lecture du *cacher et montrer un corps fictif*. En effet, la méconnaissance par les femmes du clitoris et de sa fonction a pu contribuer à renforcer le script corporel d'une féminité sans désir ni plaisir sexuel ou avec une sexualité

¹²⁶ Voir : EBENSTEIN (J.), *The Anatomical Venus. Wax, God, Death & the Ecstatic*, New York, Distributed Art Publishers, 2016

¹²⁷ Voir : VOROS [F.], « La régulation des effets de la pornographie », *Hermès, La Revue*, 2014/2 (n° 69), p. 124-128. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2014-2-page-124.htm>

uniquement vaginale. Je reviendrai plus longuement sur cet exemple dans le chapitre suivant.

*

Ce premier chapitre s'intéresse à la politique du voir, qui définit ce que l'on peut voir des corps et ce que l'on peut en montrer. Cette politique s'appuie sur des mécanismes qui permettent le façonnement du regard sur les corps et le contrôle des corps eux-mêmes. Une fois démontré le contrôle politique et social qui régit le *voir* et du *montrer* des corps dans l'espace public qui peut prendre la forme de lois, de règlements ou d'injonctions tacites, on peut alors considérer les façons dont les corps sont montrés, ce qui fait une certaine narrativité sur les corps. Ces fictions qui se tissent autour des corps mettent en exergue la structure imaginaire du regard, ce qui permet de pointer plus précisément en quoi la structuration androcentrique, cis-centrique et hétérocentrique des imaginaires façonne le regard sur les corps et, *in fine*, participe du contrôle qui s'applique sur eux. Les imaginaires sociaux construisent donc les corps et se construisent à travers eux. Emergent les scripts corporels, fictions de corps qui s'élaborent et se naturalisent ensuite selon les rapports de domination. Ces fictions structurent les façons de voir et de dire les corps, peuvent en partie déterminer la production des savoirs sur les corps, et fonder les normes corporelles qui définissent les catégories et les hiérarchies humaines. Après avoir examiné la structure imaginaire de ce regard, j'ai étudié avec plus de précision les rapports de domination qui traversaient cet imaginaire et les fictions qu'il contenait, pour montrer comment les rapports sociaux de sexe façonnaient les représentations des corps. Quatre activités productrices d'images sur les corps ont retenu mon attention : la publicité, le journalisme, le cinéma et la pratique médicale. Il y a une prédominance masculine dans ces secteurs d'activité, et donc une certaine mainmise masculine sur les modes de représentation des corps. Cependant, c'est moins la prédominance masculine qui explique l'androcentrisme, le cis-centrisme et l'hétérocentrisme des représentations que le façonnement du regard des acteur-trice-s de ces secteurs d'activité. Comment, alors, s'opère ce façonnement et la diffusion des scripts corporels qui cadrent la monstration des corps ? Cette diffusion est permise par les technologies de corps, technologies politiques d'incarnation des scripts corporels dans des

images produites par ces technologies. Ces images fondent des cadrages sur les corps qui, jouant sur la dialectique entre *montrer* et *cache*r, caractérisent ce que doit être un corps et ce qu'il doit ne pas être.

Après avoir esquissé le rôle des scripts corporels dans la *politique du voir*, je vais me pencher plus précisément, dans le deuxième chapitre, sur les scripts corporels qui prennent en charge les corps nus, et en particulier le script corporel sexualisant.

Chapitre 2. Se mouvoir dans les scripts corporels : les différentes modalités du *se faire voir*

Le précédent chapitre proposait d'élaborer un cadre théorique général, pour rendre compte de la production des scripts corporels et du verrouillage du regard sur les corps. Ce second chapitre s'attachera à une étude plus particulière sur les scripts corporels qui se construisent autour de la nudité et de la sexualité. Suivant la distinction entre l'univers des représentations et la voie publique, entre les corps fictifs et les corps réels, que j'ai évoquée dans l'introduction générale de cette étude, on peut dire que ce présent chapitre se centrera davantage sur les corps réels et la voie publique, là où le précédent chapitre abordait principalement l'univers des représentations, s'attachant à cerner le rôle de l'imaginaire dans la structuration du regard sur les corps et dans la formation des contraintes et des codes de conduites auxquels ils doivent se conformer. Corps fictifs et corps réels, univers des représentations et voie publique sont intrinsèquement liés, du fait de la récursivité des effets des uns sur les autres.

Cette récursivité semble être présente dans l'apparent paradoxe que ce chapitre prend pour point de départ, si l'on s'intéresse au corps féminin : la nudité féminine est banalisée dans l'univers des représentations, là où un corps féminin dénudé est condamnable s'il se montre sur la voie publique. L'omniprésence d'une nudité féminine fictive – certes mise en scène selon des cadres de monstration prédéterminés – s'opposerait donc à une nudité féminine réelle qui doit se cacher – ou se morceler entre parties du corps montrables ou prohibées. Pourtant, lorsque l'on considère ces deux phénomènes, il apparaît plus pertinent de les lier, non pas dans un rapport d'opposition, mais dans un rapport dialectique : c'est bien parce que la nudité féminine fictive est représentée de façon hypersexualisée que la nudité féminine réelle doit se plier à divers codes de conduite. Il en va de même pour les corps homosexuels, lesbiens et transgenres. Les représentations caricaturales de ces corps ont des effets sur les manières dont les corps réels des personnes homosexuelles et transgenres se font voir.

Le premier chapitre s'est écrit sous l'égide du *voir* et du *montrer*. Ce sera la dimension plus active du *se faire voir* sur laquelle s'appuiera ce second chapitre. Son propos

se resserrera davantage autour du matériau recueilli lors de mon enquête auprès des activistes de FEMEN et d'Urban Porn. Cela m'amènera à réfléchir sur les façons dont les acteur-trice-s sociaux-sociales traduisent et transposent leurs corps par rapport aux scripts corporels qui, loin d'être figés, se modulent selon les subjectivités et les circonstances sociales. Dans le verrouillage du regard et de l'imaginaire, il y a toujours du jeu, dans lequel peuvent germer des résistances individuelles et collectives. Les acteur-trice-s sociaux-sociales ne font pas que subir le verrouillage du regard sur leur corps ; ils et elles ne sont pas les victimes passives de la monstration de leur corps. Ils-elles peuvent aussi habiter ou réaménager cette monstration, en être aussi acteurs, voire recréer d'autres fictions autour de leur corps. Les corps réels peuvent aussi agir sur les corps fictifs.

A partir de l'exemple de la sexualisation du corps féminin et de l'imaginaire hétérocentré, ce chapitre essaiera de répondre à la question suivante : en quoi le *se faire voir* des acteur-trice-s sociaux-sociales peut-il ou non s'inscrire dans les interstices du verrouillage du regard ? La réflexion se décomposera en deux temps : après avoir fait le constat que les acteur-trice-s sociaux-sociales ont des manières différentes de composer avec les scripts corporels (section 1), il s'agira de voir comment les scripts corporels se modulent selon divers facteurs (section 2).

Section 1. L'appropriation du script corporel sexualisant.

Dans le premier chapitre, j'ai mis en exergue la situation hégémonique de certaines fictions de corps, ainsi que les façons dont elles se naturalisaient, essaïmaient dans l'espace social et colonisaient ainsi l'imaginaire. Comme énoncé plus haut, mon propos sera maintenant d'expliquer les effets de ces corps fictifs sur les corps réels. Cette première section sera donc consacrée à cette description. Un concept traversera principalement cette partie, dont il me faut dire quelques mots ici. Il s'agit de l'agentivité, au sens où S. Mahmood l'entend, qui permet de dépasser la conception butlérienne de la capacité d'agir toujours marquée par la tension entre oppression et résistance. L'agentivité s'inscrit habituellement en un mouvement d'opposition frontale aux normes. A partir d'une enquête consignée dans l'ouvrage *Politique de la piété. Le féminisme à l'épreuve du renouveau islamique.* et réalisée auprès de femmes égyptiennes animant le mouvement des mosquées dans les années 1990,

S. Mahmood nuance ce rapport d'opposition entre normes et agentivité, montrant que ces femmes fondent leur émancipation dans la réaffirmation de leur religiosité en organisant par exemple des cours de religion. Cela montre que la capacité d'agir peut aussi résider dans le fait d'habiter les normes. Ce concept est intéressant pour mon étude car, comme dans la question de la religiosité, celles du corps, du rapport au corps et du regard sur les corps renvoient aussi à l'intime – la religiosité concernant aussi le rapport au corps, notamment par la thématique de la pudeur. En cela, peut s'élaborer une réflexion sur le rapport entre émancipation, normes et intimité. L'émancipation n'apparaît plus comme l'opposition affirmée de l'intime face à des normes qui lui seraient imposées, mais bien plutôt comme la composition de l'intime avec les normes qui lui sont imposées et qui, donc, le constituent. De plus, S. Mahmood utilise cette conception renouvelée de l'agentivité pour rendre compte de l'émancipation mal comprise des femmes qui se voilent. Il semble alors intéressant de la mobiliser également pour comprendre la question d'un corps féminin qui se montre et se dévoile, question toujours en tension entre reproduction des scripts corporels d'une féminité sexualisée et démarche contestataire. Cela nous amène à formuler une des hypothèses qui sous-tendra cette section : toute narration de soi, constitutif du *se faire voir* et potentiellement émancipateur s'élaborerait dans un rapport intrinsèque aux scripts corporels En quoi les fictions de corps influencent-elles le rapport des acteur-trice-s sociaux-sociales aux corps des autres, à leur propre corps et à eux-mêmes et elles-mêmes ? Comment, à partir d'un script corporel qui lui est imposé, un acteur-trice social-e raconte-t-il/elle son propre corps et le corps des autres ? Comment traduisent-ils/elles leur propre corps dans le langage dominant ? Cette section sera sous-tendue par l'hypothèse selon laquelle la construction d'une fiction de soi s'élaborerait toujours par rapport aux scripts corporels. Cela conduira à formuler une seconde hypothèse : un acte, voulant s'inscrire dans un *se faire voir* contestataire – c'est-à-dire qui voudrait interroger ou subvertir un script corporel – en reproduirait tout de même un autre, et donc reproduirait en un certain sens la domination sur les corps.

I. Sexualisation et corps féminins.

Par les technologies de corps structurant le *male gaze* et structurées par lui, le corps féminin se trouve sexualisé, et *a fortiori* la nudité féminine. A partir de trois exemples qui montrent ce que produisent les technologies de corps, il s'agit d'examiner comment la sexualisation du corps féminin se fonde sur la fiction d'un corps et d'une sexualité féminines qui seraient à la disposition du regard et du désir masculin. Il s'agira aussi d'examiner les effets du script corporel d'une féminité sexualisée sur les corps réels, sur la subjectivité des acteur-trice-s sociaux-sociales.

La structure androcentrique et hétérocentrique des imaginaires sur les corpz.

Les fictions hégémoniques de corps façonnent donc le regard qu'un-e acteur-ric-e social-e porte sur son propre corps et les pratiques envers lui, mais aussi le regard et les pratiques sur les autres corps. Les propos de Marie Docher sur les FEMEN, tirés d'une discussion informelle que j'ai eue avec elle sur Facebook, sont intéressants en ce sens. Je précise que Marie est elle-même photographe :

Si tu travailles pour la presse, tu vas par exemple rechercher celles qui ont une présence physique très forte, qui jouent leur rôle parfaitement. A ce jeu avec les photographes, Inna est parfaite. Elle joue avec ça de façon très pro et sa plastique sert le propos. Par contre on invisibilise celles qui sont "normales", petits bourrelets, petits seins ou hanches larges et du coup, on laisse croire qu'elles sont gabarisées. C'est faux mais la responsabilité des photographes et des iconographes est importante dans cette croyance. Pendant toute l'action j'ai dû lutter avec ce qui m'attirait, avec un regard que je sentais pré-formaté. Heureusement que je ne suis pas photographe de presse.

Le propos de Marie est intéressant, en ce qu'il amène à considérer l'idée selon laquelle les scripts corporels précèderaient les corps réels et fonderaient certaines pratiques envers les corps. Ce sont les scripts corporels qui déterminent, selon les logiques androcentriques et hétérocentriques, si un corps est digne d'être montré ou non et qui structurent le regard des photographes, fondant leur jugement esthétique sur les corps qu'ils voient, ainsi que leur choix de les photographier ou non. Ce faisant, ils participent du verrouillage du regard, en ceci que la pratique photographique est structurée pour proposer des images de corps selon les standards de beauté, déjà établis dans l'œil des photographes

qui, s'ils-elles n'ont pas conscience du conditionnement de leur regard, ne peuvent que proposer et reproduire les images de corps féminins. On peut penser que l'engagement féministe de Marie lui permet un certain recul sur le façonnement androcentrique des images médiatiques et de son propre regard. En effet, il faut savoir que Marie est également activiste féministe au collectif de la Barbe et qu'elle organise des événements autour du thème « femmes et photographie ». Il est intéressant de voir la tension entre le façonnement du regard par les scripts corporels, visibles dans la résurgence de certains réflexes de pensée et de regard, et la tentative de déverrouillage du regard d'une personne qui va désapprendre ces fictions hégémoniques de corps, sous l'effet de son engagement féministe et de sa prise de conscience du cadrage sexualisé sur les corps féminins.

Dans le deuxième exemple, on retrouve la même idée selon laquelle les fictions hégémoniques de corps sont premières par rapport aux corps réels et aux pratiques corporelles et sexuelles, mais si le premier exemple se centrait sur le rapport aux autres corps, cet exemple traitera du rapport qu'un-e acteur-ric-e entretient à son propre corps. En effet, les scripts corporels façonnent également les fantasmes d'un-e acteur-ric-e social-e, son intimité, la façon dont il ou elle va se raconter et se voir. Le texte de Wendy Delorme, intitulé « Merveilleuse Angélique »¹²⁸ illustre bien cette idée. Dans ce texte, l'autrice et performeuse raconte des fantasmes qui l'habitent depuis le début de son adolescence : ils la mettent en scène, soumise à un Maître ou à tout un groupe d'hommes. Un jour, à l'âge adulte, elle zappe et tombe sur un film qu'elle regardait enfant, *Merveilleuse Angélique*, qui relate les aventures et les mésaventures d'une jeune marquise du XVII^e siècle. Dans ce film, l'héroïne est violentée toutes les vingt minutes par une multitude d'hommes et il y a une certaine érotisation de ces violences sexuelles :

Chaque fois qu'un homme est sur le point de la posséder de force, elle est montrée se débattant avec des gestes de libellule, avant de succomber toujours le rose aux joues, les paupières baissées, évanouie (alanguie?) dans une posture qui ressemble tant à un abandon érotique que c'en est très troublant.

Peu à peu, l'autrice découvre que ses fantasmes sont directement inspirés des scènes du film. C'est un texte intéressant, en ce qu'il montre comment la constitution des

¹²⁸ DELORME (W.), « Merveilleuse Angélique ». In : BOISCLAIR (I.), DUSSAULT FRENETTE (C.), (dir.), *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2013, p.25-32

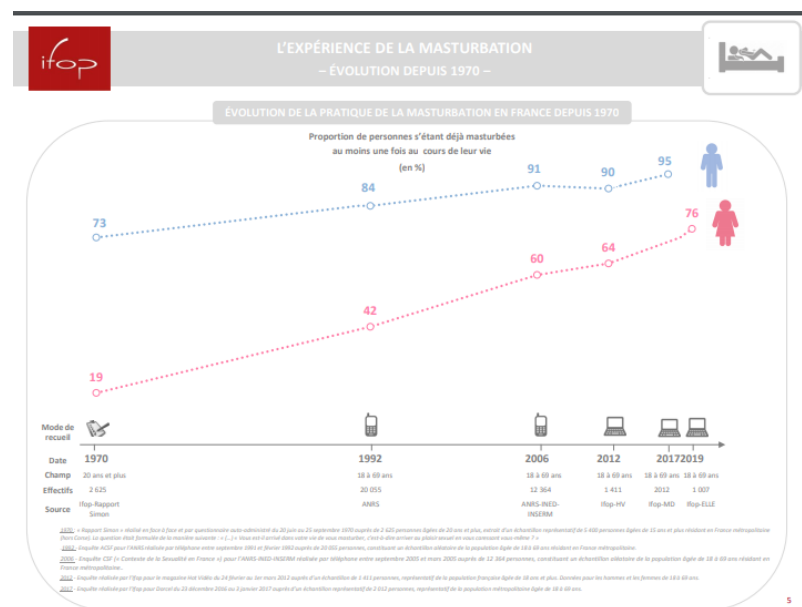
imaginaires sexuels de chacun-e peut être influencée par les images produites par les technologies de corps, ici la télévision. Cette constitution des imaginaires sexuels gravitant autour de la fiction d'un corps féminin sexualisé a débuté au XIX^{ème} siècle. En effet, selon A. Solomon-Godeau¹²⁹, le XIX^{ème} siècle est le moment de la représentation du féminin comme objet, représentation caractérisant l'économie capitaliste et liée à la culture de masse et aux techniques modernes de production d'images – la lithographie, la photographie. Cela a participé à construire l'image d'un corps féminin comme objet désacralisé et sexuellement disponible, tant du côté de l'iconographie que du côté de l'économie psychique du regard. Il y a eu prolifération d'images érotiques et pornographiques et le « marché des obscénités » a explosé, car l'accès à la pornographie s'est relativement démocratisé. Cela contribue encore à montrer le rôle des technologies de corps dans la constitution des imaginaires sexuels.

Le texte de W. Delorme met également en exergue la structuration de l'intimité fantasmatique par les logiques sociales androcentrées et hétéronormées. S'esquisse aussi l'idée d'un façonnement des pratiques corporelles ou sexuelles. En effet, les fictions de corps précéderaient les corps et les pratiques réelles. Avant d'accéder à la sexualité, chaque individu-e a une idée préconçue de ce que doit être la sexualité, et donc de ce qu'il doit faire dans sa propre sexualité, du fait des représentations corporelles et sexuelles présentes dans le cinéma ou la sphère médiatique. Ce ne serait pas la réalité des sexes et des corps qui serait antérieure à leur représentation, mais bien le contraire : c'est l'image des sexes et des corps qui façonnerait, voire créerait, les sexualités, les corps réels et l'intimité des acteur-trice-s sociaux-ales.

Enfin, ce texte met en lumière l'idée d'une soumission de la sexualité féminine à un désir masculin, caractérisé par la violence. En témoigne l'érotisation des violences sexuelles. Cette érotisation se fonde sur un imaginaire où s'articulent de façon complexe plaisir et violence, contrainte et sexualité ; un imaginaire où celui qui violente sexuellement obtiendrait *in fine*, de celle qui subit cette violence, un acquiescement, tout d'abord timide, puis total. Une fiction s'élabore alors autour du plaisir et de la sexualité féminines qui apparaît non seulement à la disposition du désir et du regard masculins, mais aussi dépendants d'une certaine forme de violence et de contrainte. Cette conception du plaisir

¹²⁹ LAVIGNE (J.), LAURIN (A.), MAIORANO (S.), « Images du désir des femmes : agentivité sexuelle par la subversion de la norme érotique ou pornographique objectivante ». In : BOISCLAIR (I.), DUSSAULT FRENETTE (C.), (dir.), *op. cit.*, p.37-65

féminin semble entrer en tension avec le troisième exemple qui traite de « l'excision culturelle »¹³⁰, un effacement symbolique du clitoris des discours dominants au sein des sociétés occidentales contemporaines. Autrement dit, on observe la construction d'un imaginaire à propos de cette partie du corps qu'est le clitoris. Cet imaginaire a des implications sur les fictions qui gravitent autour du corps et du plaisir féminins, des sexualités féminine comme masculine. L'effacement du rôle central du clitoris dans le surgissement du plaisir féminin – ou du moins, sa monstration délégitimée dans le corps des femmes – fait émerger certaines croyances qui se font l'écho d'une valorisation de la pénétration vaginale, comme « vrai acte sexuel ». La légitimation de la pénétration dénote en creux l'idée d'une symétrie entre plaisir masculin et plaisir féminin : la jouissance féminine s'obtiendrait par les mêmes biais que la jouissance masculine. En creux, on voit l'idée d'une complémentarité entre plaisir masculin et plaisir féminin. Mais sur cette interdépendance, se fonde l'idée d'un plaisir féminin qui ne serait pas autonome. Pour soutenir la thèse d'une dés-autonomisation du désir sexuel des femmes, on peut mentionner l'interdit moindre pesant sur la masturbation masculine, comme le montre cette enquête statistique qui constate un certain décalage dans la pratique masturbatoire, selon les hommes et les femmes :



¹³⁰ J'emprunte cette expression à M. Mazaurette et D. Mascret (MAZAURETTE [M.] et MASCRET [D.], *La revanche du clitoris*, Paris, La Musardine, 2016, p.56-63)

Dans cette partie de l'enquête¹³¹, on voit que, même si la masturbation féminine est devenue une pratique majoritaire chez les femmes ces dernières décennies, le nombre d'hommes qui déclarent se masturber devance encore largement celui des femmes. Pour expliquer cela, on peut arguer la tolérance plus grande accordée, dans les représentations et l'espace social, à la multiplicité des relations sexuelles qu'un homme peut avoir au cours de son existence ; alors qu'elle est violemment fustigée dans le cas de l'existence féminine. L'idée d'une nécessaire multiplicité des relations sexuelles dans une existence masculine se fonde sur des arguments sociaux et biologiques : par ses multiples expériences sexuelles vécues avec diverses femmes, en partie dues à un appétit sexuel biologiquement irrésistible et physiologiquement dangereux à réfréner, l'homme acquerrait un certain savoir des pratiques sexuelles qu'il dispenserait ensuite à sa compagne légitime qui, elle, serait novice en matière de sexualité et donc dépendante du savoir-faire de son mari, car elle ne peut acquérir ce savoir par un autre biais. Certes, aujourd'hui, la virginité pré-nuptiale n'est plus exigée d'une femme, mais on peut voir une certaine survivance de cet imaginaire dans les représentations et les pratiques du nomadisme sexuel, qui est davantage acceptable de la part d'un homme que d'une femme et qui peut même apparaître un fort enjeu dans la construction de la masculinité, comme l'explique l'étude britannique « Why Do Men Report More Opposite-Sex Sexual Partners Than Women? Analysis of the Gender Discrepancy in a British National Probability Survey » :

In a relatively closed population, the mean number of opposite-sex partners per unit of time reported by men should be similar to that of women, particularly over short time periods (Wadsworth, Johnson, Wellings, & Field, 1996). Although the gap has narrowed over recent decades, surveys across the world find that men typically report about twice as many lifetime partners as women (Mercer et al., 2013 ; Todd et al., 2009). This inconsistency has long vexed researchers and has underpinned concerns about the veracity of self-reported sexual behavior in general. The discrepancy also provides a key exemplar to investigate (albeit indirectly) validity and bias in surveys of sexual behavior.

There are three approaches to explaining the gap.
[...]

¹³¹ Enquête réalisée par l'IFOP pour le magazine *Elle*, publiée en 2019. URL : https://www.ifop.com/wp-content/uploads/2019/02/116130_ifop_ELLE_Mag_2019.02.014.pdf

The third explanation focuses on misreporting due to intentional or unintentional “false accommodation” to perceived gendered norms and expectations (Fisher, 2013 ; Jonason & Fisher, 2009). Fear of social disapproval for transgressing gender norms may lead men to overreport and women to underreport their lifetime partners (Alexander & Fisher, 2003). Experimental manipulation of survey conditions suggests the gender discrepancy is narrower when participants perceive greater privacy (e.g., in self-complete versus interviewer-administered surveys; Tourangeau & Smith, 1996) and also when they think that lying might be detected (Alexander & Fisher, 2003). Overheard (staged) conversations expressing conservative or permissive norms (Fisher, 2009). The impact of socially conveyed norms on the reporting of sexual behaviour and attitudes by men and women. *Journal of Experimental Social Psychology* as well as the gender of the researcher (Fisher, 2007; Fisher, T. D. (2007). Sex of experimenter and social norm effects on reports of sexual behaviour in young men and women. *Archives of Sexual Behavior* have also been shown to affect reporting, particularly among men and women who adhere more strongly to gender stereotypes.¹³²

¹³² « Dans une population relativement fermée, le nombre moyen de partenaires de sexe opposé par unité de temps que rapportent avoir eu les hommes devrait être similaire à celui rapporté par les femmes, surtout sur des périodes de temps courtes (Wadsworth, Johnson, Wellings, & Field, 1996). Bien que l'écart se soit réduit durant ces quelques dernières décennies, les études de par le monde montrent que les hommes disent généralement avoir eu deux fois plus de partenaires dans leur vie que les femmes (Mercer et al., 2013 ; Todd et al., 2009). Cette incohérence a longtemps frustré les chercheurs.euses et a renforcé les inquiétudes quant à la véracité des propos rapportés par les personnes parlant de leur propre comportement sexuel en général. Cet écart fournit également un exemple-clef afin d'examiner (quoiqu'indirectement) la validité et les partis pris dans les études sur le comportement sexuel. Il existe trois approches pour expliquer cet écart [...] La troisième explication se concentre sur la récolte d'informations erronées due à des "fausses adaptations", conscientes ou inconscientes, aux normes perçues et aux attentes en lien avec le genre (Fisher, 2013 ; Jonason & Fisher, 2009). La peur de la désapprobation sociale lorsque l'on transgresse les normes de genre peut conduire les hommes à estimer à la hausse et les femmes à estimer à la baisse leurs partenaires dans leur vie (Alexander & Fisher, 2003). La manipulation expérimentale des conditions d'étude suggère que la différence entre les sexes est plus petite lorsque les participants perçoivent que leur vie privée est respectée (par exemple, dans les études que l'on remplit soi-même par opposition où à celles où l'on répond aux questions d'un.e intervieweur.se; Tourangeau & Smith, 1996) et aussi lorsqu'ils-elles pensent qu'un mensonge pourrait être détecté (Alexander & Fisher, 2003). Des conversations (mises en scène) entendues par hasard qui reflètent des normes conservatives ou permissives (Fisher, 2009), ainsi que le sexe du/de la chercheur.euse (Fisher, 2007), il a aussi déjà été démontré que ces effets affectent la manière dont les hommes et les femmes parlent d'eux-elles, surtout si ceux-celles-ci adhèrent à une vision plus stéréotypée des rôles genrés. ». MITCHELL [K. R.], MERCER [C. H.], PRAH [P.], CLIFTON [S.], TANTON [C.], WELLINGS [K.] & COPAS [A.], « Why Do Men Report More Opposite-Sex Sexual Partners Than Women? Analysis of the Gender Discrepancy in a British National Probability Survey » [Pourquoi les hommes déclarent-ils plus de partenaires sexuels de sexe opposé que les femmes ? Analyse de ce contraste lié au genre dans l'enquête quantitative nationale britannique] In : *The Journal of Sex Research*, 2019, 56, 1, p.1-8. URL : <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00224499.2018.1481193#>

Ici, la réalité quantitative importe moins que les déformations de cette réalité, car elles font émerger la fiction d'un corps masculin tenu à la performance et à la surenchère sexuelle et d'un corps féminin tenu à la réserve en matière de sexualité.

Cependant, la fiction d'une féminité tenue à une attitude réservée face à la sexualité entre en tension avec l'imaginaire d'une disponibilité du corps féminin au désir masculin, notamment consolidé par la fiction d'une complémentarité entre plaisir masculin et plaisir féminin. Se dessinent alors deux types de corps féminins : un corps féminin légitime et un corps féminin repoussoir. Les relations entre ces deux types de corps doivent être pensées selon un rapport dialectique, sur lequel je reviendrai plus tard.

La légitimation de la pénétration vaginale, par rapport à la stimulation clitoridienne, se fonde sur un certain nombre de discours produits par les technologies de corps, ces institutions sociales qui fondent un certain regard et imaginaire sur les corps et se fondent sur eux. Ces institutions ont produit un certain regard sur le corps et la sexualité féminines, en effaçant symboliquement le clitoris, ou du moins en délégitimant son rôle central dans l'orgasme féminin. C'est le cas, par exemple, de la psychanalyse, et plus particulièrement du discours freudien, qui oppose la pénétration vaginale, signe d'une sexualité adulte et mature, à la stimulation clitoridienne qui verse, selon Freud, du côté de la perversion ou de la dysfonction sexuelle, apparaissant comme une pratique immature, voire dangereuse¹³³. Mais d'autres technologies de corps ne sont pas en reste dans la délégitimation du clitoris : jusqu'en 2017, la plupart des manuels scolaires de S.V.T., produits par l'Education nationale, centraient leur discours pédagogique sur les fonctions de reproduction, et donc sur les organes reproducteurs féminins, et non sur le plaisir féminin, invisibilisant ainsi le clitoris¹³⁴. De plus, comme nous l'avons montré dans le chapitre 1, les productions cinématographiques grand-public et les productions cinématographiques pornographiques corroborent la centralité de la pénétration vaginale dans l'acte sexuel, reléguant la stimulation clitoridienne au simple stade de préliminaires. On retrouve ici l'idée d'A. Sprinkle qui pense la pornographie – et toute la production cinématographique – comme le lieu de

¹³³ « La transformation de la petite fille en femme est caractérisée principalement par le fait que cette sensibilité (dont le clitoris est le siège) se déplace en temps voulu et totalement du clitoris à l'entrée du vagin. Dans les cas d'anesthésie dite sexuelle des femmes, le clitoris conserve intacte sa sensibilité. » (FREUD [S.], *Introduction à la psychanalyse*. Cité dans : MAZAURETTE [M.] et MASCRET [D.], *op. cit.*, p.64)

¹³⁴ *ibid.*, p.86

l'élaboration des scripts sexuels¹³⁵, ces scripts culturels hégémoniques s'inscrivant dans les imaginaires d'un individu et prescrivant ce que doivent être les sexualités, les pratiques et les interactions des hommes et des femmes – ou toute personne socialement reconnue comme tel – entre eux.

On voit là encore comment les corps fictifs précèdent les corps réels. En montrant seulement certaines pratiques, les productions culturelles rendent unimaginables certaines pratiques sexuelles, verrouillant ainsi le champ des possibles des pratiques et des interactions réelles. Ici, on voit comment des pratiques renforcent certaines fictions hégémoniques de corps, en les rendant concrètes. Ces pratiques sexuelles entretiennent l'imaginaire selon lequel les femmes seraient plus souvent atteintes de frigidité sexuelle¹³⁶ et seraient vouées à subir, en leur chair, la sexualité masculine¹³⁷. Voilà que s'esquisse à nouveau l'idée d'un corps féminin à la disposition du désir masculin, un corps féminin dépossédé de son désir. On peut noter là un paradoxe : la fiction de la symétrie entre plaisir masculin et plaisir féminin a pour effet de produire un script corporel postulant la dissymétrie entre désir masculin et désir féminin¹³⁸. Cette dissymétrie, cette fiction d'un désir féminin amoindri, apparaît en creux dans l'élaboration des fictions de corps légitimes et de corps repoussoirs, et, *a fortiori*, le système normatif qui détermine ce que doit être un corps féminin, ce qu'il ne doit pas être, les pratiques corporelles décentes ou inappropriées

¹³⁵ Comme l'exemple traite de sexualité, j'utilise la notion de scripts sexuels de Gagnon et Simon. La notion de script corporel pointent les mêmes mécanismes sociaux décrites par les scripts sexuels, mais les généralisent aux corps – et non plus seulement aux corps sexualisés –, en insistant aussi sur les mécanismes de façonnement du regard social, et non plus seulement sur le façonnement des pratiques et des interactions.

¹³⁶ Le terme de frigidité repose sur la confusion entre deux réalités : l'absence de désir et l'absence de plaisir. Concernant l'absence de plaisir, la vision phallocentrée de la sexualité, qui ignorerait la stimulation clitoridienne, fabriquerait de fausses femmes frigides. En effet, selon un sondage IFOP/CAM4 réalisé en 2015 auprès de 8000 femmes dans les principaux pays d'Europe et d'Amérique du Nord, dont 1003 françaises, une femme sur deux (dont 41% de lesbiennes et de bis) ont des difficultés pour avoir un orgasme et 31% des hétérosexuelles simulent régulièrement l'orgasme, contre 21% des bis et lesbiennes. La même enquête révèle que trois femmes sur quatre associent stimulation clitoridienne et pénétration vaginale, ce qui permet à 77% d'entre elles d'atteindre facilement, voire très facilement, l'orgasme. En ce qui concerne l'absence de désir, le fantasme de l'industrie pharmaceutique de trouver une pilule pour accroître l'excitation féminine, reproduit un imaginaire pathologisant de l'absence de désir chez la femme, associé à une dysfonction physiologique. Cet imaginaire s'oppose en outre à la figure de la « princesse vierge » (*ibid.*, p.114) qui, marquée par la passivité, ne doit jamais être à l'initiative d'un rapport sexuel.

¹³⁷ « Ce qui complique souvent la sexualité conjugale, c'est d'abord le fait que beaucoup d'hommes sont enclins à considérer l'acte sexuel comme un dû (ou, ce qui n'est pas mieux, un devoir) dès lors que le couple est formé. » (*ibid.*, p.171)

¹³⁸ « Nathalie Bajos, sociologue/historienne Inserm, directrice de la dernière enquête sur la sexualité en France, souligne d'ailleurs le retard des représentations alors que les pratiques sexuelles ne cessent d'évoluer. En réalité, en France, le socle des représentations reste une sexualité masculine pensée sur le registre de la pulsion et du nécessaire assouvissement de besoins « par nature » plus importants que ceux des femmes, alors que la sexualité féminine reste sur le registre de l'affectivité, de la conjugalité [...] » (*ibid.*, p.11)

pour ce type de corps. Ainsi, se construit tout un discours légitimant le corps féminin avec un désir sexuel moindre, mobilisant la figure de l'épouse ou de la mère de famille, qui donne l'image d'un corps féminin, non pas désexualisé, mais dont la sexualité a été privatisée, soumise au désir masculin. Aux figures de l'épouse et de la mère, s'opposent, au mieux, la figure fascinante mais trouble de la femme fatale, au pire, la figure très stigmatisante de la prostituée, ce qui met en exergue un imaginaire péjoratif où un corps féminin affiche et publicise son désir sexuel et sa sexualité, qui échappe ainsi au désir masculin. Ce corps est soit pathologisé, soit perçu comme immoral. S'articulent donc, dans ce système normatif, les notions de privatisation et de publicisation, autour du thème de la sexualité féminine.

La sexualisation du corps féminin est sous-tendue par la fiction d'un corps féminin qui serait à la disposition du désir masculin, d'un corps féminin que s'approprie le regard androcentré. Cela permet aussi d'interroger la dialectique entre la privatisation de la sexualité féminine et sa publicisation.

Le sexage dans les imaginaires.

Il s'agit de voir, à partir de l'exemple du corps féminin sexualisé, comment des rapports de force inscrits dans la matérialité façonnent les imaginaires, et inversement. En quoi l'appropriation matérielle des corps féminins façonne-t-elle le script corporel d'une féminité sexuellement disponible pour le désir masculin ? C'est le lien dialectique entre matérialité et imaginaire qui sera exploré ici.

La notion de sexage, que Guillaumin forge dans son article « Pratique du pouvoir et idée de Nature »¹³⁹, est particulièrement éclairante. En effet, le sexage désigne « l'appropriation matérielle de la classe des femmes par la classe des hommes »¹⁴⁰. Le terme de *sexage* va être forgé à partir des notions de servage et d'esclavage. Esclavage et servage sont deux modalités de l'économie foncière où ce n'est pas seulement la force de travail qui est accaparée, mais le corps lui-même¹⁴¹, en tant qu'il est « réservoir de force de

¹³⁹ GUILLAUMIN (C.), *Sexe, Race et Pratique du pouvoir. L'idée de Nature*. Paris, côté-femmes éditions, 1992, p.13-82

¹⁴⁰ *ibid.*, p.36

¹⁴¹ « rapport où c'est l'unité matérielle productrice de force de travail* qui est prise en main, et non la seule force de travail » (*ibid.*, p.19)

travail »¹⁴². Le sexage décrit donc l'appropriation physique dans l'économie domestique moderne, l'accaparement des corps d'une classe de sexe par une autre. Outre cet apport notionnel important, l'article de Guillaumin permet de penser le lien entre la constitution de rapports matériels et l'élaboration des imaginaires, voire celle des processus d'invisibilisation et de naturalisation de certaines pratiques. C'est ce qui le rend intéressant pour l'étude développée ici.

S'il est vrai que le concept de sexage doit être retravaillé pour recouvrir certaines réalités actuelles, il demeure heuristiquement intéressant sur la question de la sexualisation, et plus particulièrement sur la question des imaginaires sexuels. Se dessine en effet un lien entre l'idée d'appropriation physique et le script corporel d'une féminité sexuellement disponible pour le désir masculin. Selon Guillaumin, l'une des expressions concrètes de l'appropriation physique des femmes par les hommes, c'est l'obligation sexuelle, qui est une « une façon limpide de signifier que l'essentiel de la relation entre un homme et une femme c'est *l'usage physique*. Usage physique exprimé ici sous sa forme la plus réduite, la plus succincte : *l'usage sexuel*. »¹⁴³. Guillaumin décrit dans son article deux cadres où se déploie cet usage sexuel : la prostitution et le mariage.

La prostitution et le mariage sont les deux versants de l'appropriation de la sexualité féminine par le désir masculin. Chacun reflète cet accaparement selon des modalités différentes, qui oscillent entre appropriation privée et appropriation collective. En effet, le mariage

étend l'usage physique à toutes les formes possibles de cet usage, dont précisément et centralement (mais entre autres) le rapport sexuel. Il est obligatoire dans le contrat de mariage, et d'ailleurs, son non-exercice est une cause péremptoire d'annulation (non pas « divorce » mais bien « annulation »). Il est donc l'expression principale du rapport qui s'établit entre deux individus particuliers dans la forme mariage – comme dans la forme concubinage, qui est un mariage coutumier.¹⁴⁴

¹⁴² *ibid.*, p.18

¹⁴³ *ibid.*, p.23

¹⁴⁴ *ibid.*, p.24

Dans le mariage ou le couple, le corps et la sexualité de la femme ont longtemps été perçues comme une propriété de l'homme¹⁴⁵. En témoigne la mise en place très tardive, qui débute en 1990 – soit près de vingt ans après la publication de l'article de Guillaumin, du dispositif pénal prenant en charge le viol conjugal. A partir de ces lois, la sexualité féminine a commencé à ne plus être perçue comme naturellement disponible pour le désir du conjoint. Mais ce qui est intéressant ici, c'est la façon dont Guillaumin montre comment, dans le mariage, l'appropriation du corps féminin est liée à la constitution d'un foyer, d'un *dedans*. On retrouve ici l'idée, déjà évoquée plus haut, d'une privatisation du corps de l'épouse ou de la mère, d'une sexualité féminine privatisée rattachée à un seul homme, à un seul foyer bien particulier.

Lorsqu'une femme n'est pas mariée, son corps est une propriété collective, comme l'évoque Guillaumin dans cet article :

S'il [le mariage] exprime et limite le sexage, en restreignant l'usage collectif d'une femme et en faisant passer cet usage à un seul individu, il prive du même coup les autres individus de sa classe de l'usage de cette femme déterminée, qui, sans cet acte resterait dans le domaine commun. Idéalement du moins, car pratiquement l'usufruit du droit commun appartient soit à Dieu (les religieuses), au père (les filles – on est en effet fille tant qu'on n'est pas femme/épouse selon le Code civil), au mac (les femmes officiellement « communes »).

La prostituée est donc une femme, dont la sexualité, non privatisée, appartient au domaine commun. Cela renvoie à l'idée qu'il y aurait une appropriation collective du corps et de la sexualité féminines et à un imaginaire selon lequel le corps féminin serait toujours disposé à l'acte sexuel. On retrouve ici les figures, déjà évoquées plus haut, de la femme fatale et de la prostituée, deux versants d'une même féminité sexualisée, d'une féminité marquée corporellement par la sexualité, dont la sexualité est extériorisée et publicisée.

Il faut cependant nuancer le propos de Guillaumin, en avançant qu'il est possible de lire, dans la perspective du féminisme pro-sexe, une sexualité féminine publicisée, non plus seulement comme une modalité de l'appropriation collective des corps féminins, mais comme une réappropriation individuelle de leur corps par les actrices sociales. Comme ce

¹⁴⁵ « Le même mot, "adultère", pour la femme implique au contraire, signifie, que son corps ne lui appartient pas à elle personnellement, mais bien qu'il appartient à son mari, et qu'elle ne dispose pas de son libre usage » (*ibid.*, p.25)

sera développé dans la suite de cette étude, il y a, dans la problématique de la publicisation du corps et de la sexualité féminine, deux imaginaires, deux enjeux politiques, qui s'opposent : un corps féminin qui, dans le premier, est objet approprié par le regard et le désir masculins et subit la sexualité construite selon des prismes androcentrés et hétérocentrés ; et un corps féminin qui, dans le second, s'affirme dans la publicisation même de sa sexualité et tente d'inventer d'autres cadres de monstration, pour être lu autrement que comme un objet. La sexualisation, en tant qu'elle jette dans le domaine public la sexualité des femmes, est une question qui s'inscrit dans cette tension-là.

Il y a donc une inscription de la sexualisation dans la partition entre sphère publique et sphère privée. La privatisation de la sexualité féminine donne un imaginaire de corps féminins, apparemment déssexualisés, où leur sexualité n'est pas extériorisée. C'est la figure de l'épouse et de la mère dont la sexualité est souvent (dé)limitée dans l'imaginaire et les productions culturelles qui en découlent. J'appellerai cet imaginaire d'une sexualité féminine privatisée, disponible pour un seul homme : femme-dedans. Cependant, lorsque la sexualisation s'inscrit dans la sphère publique, cela donne un imaginaire qui décrit un corps féminin, dont la sexualité est extériorisée, et donc disponible pour tous. Ce sont la figure fascinante de la femme fatale ou celle, plus stigmatisante, de la prostituée qui sont mobilisées ici. J'appellerai cet imaginaire : femme-dehors. Femme-dedans et femme-dehors ne s'opposent pas ; il faut envisager ces deux imaginaires comme dialectiquement liés. L'un ne peut s'expliquer sans l'autre.

Les imaginaires sont donc travaillés par le sexage, l'idée d'une appropriation physique des femmes par les hommes. Cette idée façonne aussi la manière dont sont perçus les corps féminins dans leur dimension sexuelle : la sexualité féminine s'inscrit soit dans une appropriation privée, soit dans une appropriation collective. A l'aune de ces considérations, une définition de la sexualisation peut être dégagée : c'est une monstration de la sexualité qui s'inscrit dans la sphère publique. Cette monstration peut se faire selon les cadres androcentrés et hétérocentrés par lesquels le regard social est structuré. Mais elle peut aussi s'émanciper de ces cadres, en en inventant d'autres. Après avoir étudié la structuration des imaginaires autour de l'idée de sexage, je vais maintenant m'intéresser aux effets de cette structuration sur les corps réels.

II. Des attentes du regard aux corps inattendus.

La structuration des imaginaires autour du sexage construit un rapport particulier à l'espace, puisque cela implique une partition entre espaces publics et espaces privés, dans laquelle s'enracine le script corporel d'une féminité sexualisée. Je l'ai dit : cette fiction de corps fait jouer une tension entre une sexualité féminine privatisée, appartenant à un seul homme, et une sexualité féminine publicisée, vécue comme un bien commun à tous les hommes. Cette tension va engendrer des attentes dans le regard social à partir desquelles les corps réels doivent se raconter, se montrer ou *se faire voir*.

Ce que dit Guillaumin sur le confinement dans l'espace¹⁴⁶ peut alors être éclairant. Selon elle, le confinement dans l'espace est un des moyens de l'appropriation des corps féminins, en tant que rattachement de ces corps à un domicile. La présence des femmes va alors être circonscrite dans l'espace et dans le temps¹⁴⁷. Cela fait écho au propos de M. Perrot dans « le genre de la ville »¹⁴⁸. Dans cet article qui s'ouvre sur une remarque intéressante de vocabulaire, à savoir l'opposition entre homme public (l'honneur, l'action) et la femme publique (l'horreur, la « putain » dont le corps apparaît comme « propriété commune »), M. Perrot décrit le fort mouvement d'exclusion des femmes dans l'espace des villes, qui a eu lieu au XIX^e siècle, ainsi qu'une division genrée de l'espace urbain parisien – mais on peut élargir à la France et à l'Europe. Elle montre que « disperser et canaliser les foules est un des principes de l'haussmannisation qui touche les classes populaires, et principalement les femmes ». Le commerce de rue disparaît et avec lui, les vendeuses à la toilette, les étalagistes, qui n'ont plus le droit d'occuper la chaussée. Il y a d'autres facteurs comme les politiques hygiénistes, qui font des femmes les garantes de l'ordre moral du foyer, ou l'exode rural, qui pousse les femmes bourgeoises, en ville, à se replier sur la sphère privée. Diverses causes historiques expliquent donc cette délimitation spatiale et temporelle de la présence des femmes dans l'espace urbain, délimitation qui structure le rapport que les acteurs sociaux et les actrices sociales entretiennent avec cet espace.

¹⁴⁶ *ibid.*, p.40-41

¹⁴⁷ « "Si tu sors, mes congénères te traqueront jusqu'à ce que tu renonces, te menaceront, te rendront de mille manières la vie impossible, épuisante. Tu as la permission (c'est un ordre) d'aller à l'épicerie, à l'école, au marché, à la mairie, et dans la rue principale où il y a les magasins. Et tu peux y aller entre sept heures du matin et sept heures du soir. C'est tout. [...]" » (*ibid.*, p.41)

¹⁴⁸ PERROT (M.), « Le genre de la ville ». In : *Communications*, 1997, n°65, p.145-165. URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1997_num_65_1_1996

Corps féminins et voie publique.

La structuration des imaginaires autour du script corporel d'une féminité sexualisée et la délimitation des espaces et des temps où les femmes peuvent être présentes sur la voie publique expliqueraient en partie les interactions propres au harcèlement de rue¹⁴⁹. J'avance maintenant l'hypothèse que la présence des femmes dans l'espace public soumet à la fois leur corps à de multiples attentes du regard ; et les fait apparaître comme des exceptions de corps, des corps inattendus, sur lesquels peuvent s'exercer de multiples violences. En d'autres termes, du fait du script corporel d'une féminité sexualisée, les corps féminins sont à la fois attendus et inattendus dans l'espace public.

Je vais mettre en lumière cet apparent paradoxe en m'appuyant sur une partie de deux entretiens que j'ai menés avec Sophia et Eloïse¹⁵⁰, deux activistes FEMEN, ainsi que sur une étude¹⁵¹ conduite en 2015, dans la ville de Bordeaux, par J. Dagorn et A. Alessandrin. Ce propos se centrera moins sur le harcèlement de rue en lui-même que sur les stratégies corporelles que développent les femmes face au sexisme, ce qui permettra ainsi d'explicitier les notions d'attentes externes et de nécessités conditionnées. Ces deux notions s'inspirent des analyses que Goffman développe dans *Stigmates*.

Les femmes développent des stratégies corporelles d'évitement lorsqu'elles sont sur la voie publique. C'est ce qu'a mis en lumière l'enquête de J. Dagorn et A. Alessandrin.

Si les femmes utilisent la ville, c'est à la condition de stratégies nombreuses qui les autorisent à se déplacer quand bien même : mettre les écouteurs sur les oreilles, faire attention à ses vêtements, sortir en groupe, éviter certains quartiers. Elles résistent donc avec les peurs, les écueils et les empêchements réels ou appréhendés, car leur vie est urbaine.

¹⁴⁹ Selon la définition de Stop Harcèlement de rue, il s'agit des « comportements adressés aux personnes dans les espaces publics et semi-publics, visant à les interpeler verbalement ou non, leur envoyant des messages intimidants, insistants, irrespectueux, humiliants, menaçants, insultants en raison de leur sexe, de leur genre ou de leur orientation sexuelle. » (URL. : <http://www.stopharcelementderue.org/quest-ce-que-le-harcelement-de-rue/>)

¹⁵⁰ Eloïse est partie de FEMEN en 2014.

¹⁵¹ DAGORN (J.), ALESSANDRIN (A.). Femmes et espace public : entre épreuves et résistances. Hommes & libertés, Ligue des droits de l'Homme, 2017, FEMMES VIOLENCES ET INEGALITES, pp.46-49. URL. : <http://www.ldh-france.org/sujet/revue-hommes-libertes/>

A travers ces stratégies, on voit une certaine tendance qu'ont les femmes à vouloir se montrer d'une façon particulière pour éviter – ou du moins, atténuer – les violences sexistes à l'égard de leurs corps. C'est ce qui ressort de mes échanges avec Sophia :

Est-ce qu'avant FEMEN, tu appréhendais de sortir dans la rue (la journée, le soir, les deux?) ? Et est-ce que FEMEN a changé quelque chose à ton rapport à l'espace public ? Et si oui, en quoi ?

Femen n'a pas impacté sur ma libre circulation dans l'espace public. Je me rappelle d'une discussion avec une activiste autour du harcèlement dans les transports. Je venais d'être agressée une énième fois. Je lui expliquais que je m'habillais en couleurs sombres et de façon asexuée pour éviter d'attirer l'attention. Posément, elle m'a interrogé en me demandant si ça avait changé quelque chose... Je lui ai répondu que non. Alors elle a conclu en me disant de m'habiller comme j'avais envie, si c'était du pareil au même.

Ici encore, l'attention que Sophia portait à sa tenue vestimentaire met en exergue une certaine stratégie des façons de montrer son corps dans l'espace social, pour se préserver au mieux des violences sexistes. Afin de conserver une certaine liberté de déplacement dans l'espace urbain, des femmes comme Sophia pensent nécessaire d'adopter des attitudes corporelles qui tenteront de se conformer aux attentes du regard, propres aux structures imaginaires de l'espace urbain. Les corps féminins sont racontés comme des objets mis à disposition du regard et du désir masculins. Sur ce script corporel d'une féminité sexualisée, se fondent alors des interactions marquées en creux par des attentes parfois contradictoires qui dénotent d'une fiction d'un corps féminin, pris en tension entre les imaginaires femme-dedans et femme-dehors. Deux attentes découlent alors de cette tension : parce que le corps féminin est raconté comme objet à la disposition du désir masculin, certains acteurs sociaux attendront des corps féminins qu'ils se conforment à l'imaginaire femme-dehors et se sentiront autorisés à les considérer comme des objets se laissant regarder, froter et attoucher. Une seconde attente, apparemment paradoxale, découle de la première : on attendra alors d'une femme qu'elle se prémunisse du regard et du désir masculins, qu'elle incarne davantage l'imaginaire de la femme-dedans que celui de la femme-dehors, car ce dernier s'adosse au corps-repoussoir de la prostituée. La plupart

des corps féminins dans l'espace urbain sont racontés d'emblée comme des objets à disposition du désir masculin ; et on attendra alors des femmes qu'elles démentent cette première narration de leur corps, qu'elles fassent montre d'un corps et d'une sexualité privatisés. Démentir cet imaginaire relève de leur responsabilité. Ce sont là des exemples d'attentes externes qui, fondées sur un certain script corporel, structurent le regard des acteurs sociaux et des actrices sociales, et les interactions que les uns vont avoir avec les autres. La sexualisation, comme monstration publique de sexualité, place le corps et la sexualité féminines dans diverses attentes structurées par la tension entre privé et public.

Les femmes ont alors à composer avec ces diverses attentes : la lecture préalable de leur corps comme objet disponible pour le regard et le désir masculins et la responsabilité qui incombe aux femmes de démentir cette narration par leur corps même, et d'exposer sur la voie publique un corps conforme à ces attentes. C'est ce que mettent en lumière les propos de Sophia, lorsqu'elle dit que, pour atténuer le risque d'agression, elle se sentait obligée de porter des vêtements sombres et asexués¹⁵². C'est ce que j'appelle les nécessités conditionnées. Ce sont les réponses qu'un-e acteur-ice social-e va concevoir à partir d'une fiction dominante, jouant sur la façon de montrer son corps, et donc sur les narrations qu'elle va produire de son corps. Les scripts corporels conditionnent toujours plus ou moins les façons dont les corps dominés voudront se faire voir dans l'espace social. Pour se préserver de la violence sexiste dans l'espace public et rendre ses déplacements vivables, une femme anticipe la façon dont le regard des hommes va raconter et voir son corps, adaptant ainsi aux fictions hégémoniques du corps féminin la monstration de son corps dans l'espace social. Dans *Stigmates*, Goffman distingue deux types de personnes stigmatisées : les stigmatisé-e-s discrédité-e-s, dont le stigmate est apparent, et les stigmatisé-e-s discréditables qui, du fait de leur stigmate non apparent, peuvent, selon Goffman, exercer un plus grand contrôle de l'information sociale et disposer de davantage de stratégies pour gérer leur stigmate. Les nécessités conditionnées s'inspirent de l'idée goffmanienne de contrôle de l'information sociale, et s'intéressent davantage aux stratégies que développent les stigmatisé-e-s discrédité-e-s. Bien que les individu-e-s discréditables disposent de plus

¹⁵² Cela peut rappeler l'ouvrage d'I. Clair, *Les jeunes et l'amour dans les cités*. L'auteure y montre comment, pour faire la preuve de leur bonne moralité sexuelle et légitimer leur présence dans l'espace public, les adolescentes adoptent une stratégie consistant à porter des tenues vestimentaires masculines (vêtements amples, baskets). Elles doivent faire preuve de réserve et ne pas jouer à la « dame », c'est-à-dire afficher une sexualité adulte, et donc explicite et assumée (CLAIR [I.], *Les jeunes et l'amour dans les cités*, Paris, Armand Colin, 2008, p.39-42)

grande marge de manœuvre, les individu-e-s discrédité-e-s peuvent aussi jouer de leur stigmaté apparent : iels disposent de nombreuses stratégies, subissant ou non leur stigmaté, suivant le cadre interactionnel qui se met en place¹⁵³. Le stigmaté ne paralyse pas forcément les stigmatisé-e-s discrédité-e-s dans leur capacité d'agir : tout dépend de l'interaction. Le stigmaté visible peut donner lieu à tout un jeu, à toute une mise en scène autour de l'exposition du corps stigmaté, et donc à diverses stratégies du « se faire voir ». L'entretien avec Eloïse Bouton fait aussi percevoir cette diversité :

Quelles stratégies adoptais-tu pour y échapper ou y faire face ?

Soit la fuite, soit des tentatives de « blagues » comme je peux le faire avec Paye Ton Troll. Par exemple je me souviens avoir répondu à un mec qui m'a crié « ton cul en danseuse » alors que je montais une côte à vélo, « ta bite en tutu ». Ça ne sert pas à grand-chose en soi, mais ça permet de se soulager sur le moment et ça désamorce leur volonté de t'enfermer dans la peur.

La tentative de faire surgir l'humour crée, du moins du côté d'Eloïse, une sorte de rupture dans l'interaction oppressive, car, comme je le montrerai dans le prochain chapitre, l'usage de l'humour permet de se lire autrement qu'en victime.

Par ailleurs, dans les propos de Sophia, on voit que les stratégies, relevant des nécessités conditionnées, échouent parfois. Malgré sa tenue vestimentaire sombre et asexuée, Sophia subissait tout de même de multiples agressions. L'anticipation des regards masculins sur les corps féminins ne peut se faire qu'à partir de la narration qu'un-e acteur-ice social-e se fait d'un corps féminin, et donc des attentes auxquelles il doit se conformer. Autrement dit, cette anticipation se fait à partir de ce que l'acteur-ice social-e considère comme ce qui peut être vu comme une exposition outrancière de féminité, une invitation implicite à la sexualité, et donc une monstration publique de sexualité. Considérer l'échec des stratégies, relevant des nécessités conditionnées, permet de mettre en lumière le décalage entre les différentes façons dont les acteurs sociaux et les actrices sociales se

153 « S'il est vrai qu'un visage défiguré peut rebuter un inconnu, il devrait en aller autrement, peut-on supposer, entre intimes. On pourrait donc considérer le maniement du stigmaté comme un domaine appartenant essentiellement à la vie publique, aux contacts entre inconnus ou simples connaissances, à l'extrémité d'un continuum dont l'autre pôle est l'intimité. » (GOFFMAN [E.], *Stigmaté. Les usages sociaux des handicaps*. Paris, Minuit, 1975, p.68)

racontent la féminité, un corps féminin ; et comment ils et elles ajustent ce récit à leur propre corps.

Sexualisation oblige, on attend des corps féminins qu'ils se montrent dans l'espace social de certaines façons. Comme le rappellent J. Dagorn et A. Alessandrin,

La présence grandissante des femmes dans l'espace public n'a pas conduit à modifier l'imaginaire collectif, leur interdisant implicitement l'appropriation de certains espaces autrefois dévolus aux hommes. [...] Le harcèlement de rue leur rappelle alors que leur présence n'est pas souhaitable et les rend responsables de paroles et gestes non désirés à l'égard de leur corps. A elles de s'adapter pour échapper à ces discriminations : autocensure, autodéfense... Des mesures qui renforcent leur illégitimité à se déplacer librement sans troubler un ordre public patriarcal.

Ce propos fait écho à ce que dit Sophia dans la suite de l'entretien.

Parce qu'avant, tu avais peur de sortir la nuit ?

Non. Mais je sortais en femme invisible ;-))) Maintenant je sors comme je veux.

Donc tu dirais que c'est ton engagement féministe, et non pas seulement ton engagement Femen, qui a changé ton rapport à l'espace public ?

Oui. C'est un tout. J'ai réalisé que la place des femmes dans l'espace public était dans la fuite, l'invisibilité. En prendre conscience m'a permis de déconstruire mon rapport à la cité. Femen m'a donné de l'assurance. Mes lectures m'ont permis de déconstruire une logique comportementale.

Qui était de vouloir te cacher ?

Oui... Longer les murs, fuir. Ne pas être voyante.

Ce sentiment d'illégitimité se couple, chez Eloïse Bouton, avec le sentiment de peur.

Et est-ce que FEMEN (ou le féminisme en général) a changé quelque chose à ton rapport à l'espace public ? Et si oui, en quoi ?

Oui. Après ma première action Femen, je me suis sentie libérée d'un poids, presque invulnérable, comme si plus rien ne pouvait m'atteindre désormais. Je n'avais plus peur de regarder les harceleurs dans les yeux dans la rue, de leur répondre et/ou de leur signifier que leur comportement était inapproprié. Je pense que cette réappropriation de l'espace public via le militantisme m'a aidé à dépasser des peurs, certes légitimes mais étouffantes, et à ne plus me poser autant de questions qu'avant à chaque fois que je dois sortir.

Par le script corporel d'une féminité sexualisée, on assiste à la relégation des femmes à l'intérieur, à la sphère privée, et donc à un renforcement de l'imaginaire femme-dedans, comme seule fiction d'un corps féminin légitime. L'imaginaire femme-dehors, lui, se construit dans une relation dialectique au premier et apparaît donc comme un corps-repoussoir et comme un corps sexualisé – puisque dehors – renforçant ainsi la légitimité du corps de la femme-dedans. Cela rend illégitime leur présence dans la sphère publique¹⁵⁴. Dans l'imaginaire, leur présence doit demeurer une exception. Du fait de ce même imaginaire dans lequel elles sont attendues, les femmes deviennent des corps inattendus sur la voie publique. La sexualisation, cette monstration publique du corps féminin à disposition du désir masculin semble imposer la fiction d'un corps féminin sexualisé comme un corps-repoussoir pour mieux imposer aux corps féminins et à la sexualité féminine, de se cacher¹⁵⁵. On va montrer un corps d'une certaine manière pour mieux le dissimuler ou lui imposer de se dissimuler. Cela rejoint le propos de Goffman sur l'attitude des stigmatisé-e-s discrédité-e-s consistant à vouloir « se faire tout petit » ; mais il semble que l'analyse goffmanienne estompe quelque peu le biais représentationnel sur lequel repose une telle attitude. Les scripts corporels conditionnent les façons dont sont montrés les corps minorisés, et donc les façons dont ils sont autorisés à se montrer dans l'espace social. Cela permet de mettre au

¹⁵⁴ On peut lier ici le sentiment d'illégitimité au sentiment de peur qu'on évoquait tout à l'heure. Travailler sur le thème des peurs féminines met en exergue une nouvelle modalité du rapport entre imaginaire et reproduction des normes patriarcales. Parce que les femmes vont avoir peur d'être seules dans l'espace public, elles vont s'auto-exclure de certains espaces, renforçant les logiques de délégitimation de leur présence dans la sphère publique. Cf. : CONDON (S.), LIEBER (M.) et MAILLOCHON (F.), Insécurité dans les espaces publics : comprendre les peurs féminines. *Revue française de sociologie*, 2005, vol. 46/2, p.265-294. doi:10.3917/rfs.462.0265.

¹⁵⁵ Cependant, la fiction sexualisée du corps féminin n'est pas la seule fiction à opérer dans ces logiques : « [...] les femmes se perçoivent comme plus vulnérables, plus faibles et moins rapides que les hommes » (*ibid.*, p.268)

jour un dernier paradoxe : les individu-e-s discrédité-e-s, quoique visibles par leur stigmaté, subissent des logiques d'invisibilisation sociale, du fait même de leur stigmaté et des représentations qui gravitent autour de lui.

De la monstration au se faire voir : l'agentivité en question

Une question, plus théorique, découle de la notion des nécessités conditionnées. Cette interrogation consiste à déterminer si les actes et les stratégies, découlant des nécessités conditionnées, peuvent relever de l'agentivité. Cette question se fonde sur la distinction de deux conceptions de l'agentivité : celle du féminisme post-structuraliste que J. Butler, par exemple, contribue à théoriser ; et celle de S. Mahmood. Si l'on considère la première conception, les stratégies relevant des nécessités conditionnées ne peuvent pas entrer dans le cadre des comportements agentiques. En effet, selon cette conception, les processus de réalisation de soi doivent être reliés à l'idée d'une volonté autonome, de la réalisation de ce que l'on veut vraiment. Or, comme je l'ai dit, les nécessités conditionnées répondent directement aux attentes normatives qui se fondent sur les images hégémoniques des corps. Ce sont des réponses structurées par les logiques de domination, face auxquelles la volonté individuelle doit fonder des stratégies. Cela relativise l'idée d'autonomie de la volonté, car la réponse est déterminée par les logiques de pouvoir sur les corps. Toutefois, ce sont des stratégies qui permettent aux femmes une certaine liberté de mouvement dans l'espace public, ce qui met aussi en question le système binaire dans lequel s'insère l'agentivité, entre pouvoir et résistance, entre reproduction des normes et leur subversion. L'idée de liberté y est toujours adossée aux notions de subversion et de résistance. Or, il n'y a pas – ou rarement – dans les stratégies des nécessités conditionnées l'idée de liberté acquise par un acte subversif ; mais plutôt l'idée d'une relative capacité acquise en reproduisant les normes et en composant avec les attentes qui en découlent. Faut-il davantage centrer son attention sur l'acquisition de cette liberté d'agir ou sur la reproduction des normes et des attentes ? C'est la question que semble aussi poser S. Mahmood, dans *Politique de la Piété*¹⁵⁶. Mettant en question le système binaire pouvoir/subversion qui ne permet pas de penser certaines actions, l'auteure situe la

¹⁵⁶ MAHMOOD (S.), *Politique de la Piété. Le féminisme à l'épreuve du renouveau islamique*. Paris, La Découverte, 2009.

capacité d'agir « non seulement dans les actes de résistance aux normes mais aussi dans les multiples façons dont on *habite* les normes »¹⁵⁷. Un autre rapport aux normes se dessine alors : il est à considérer non plus seulement dans les façons dont on peut renverser ou subvertir les normes, mais aussi les façons dont elles « sont mises en acte, habitées et vécues »¹⁵⁸. C'est aussi une autre approche des pratiques corporelles que prône S. Mahmood. Pour elle, une pratique corporelle ne reflète pas seulement les structures sociales et les logiques culturelles dans lesquelles elle s'insère, mais elle « dote également le soi d'un certain type de capacités d'action »¹⁵⁹. Par la compréhension de la pratique en elle-même, et non plus de la pratique en ce qu'elle exprime un rapport aux normes sociales ou à un habitus culturel, on pourrait voir comment une pratique construit les subjectivités et devient un comportement agentique, même si elle est issue des structures de pouvoir sur les corps.

Sachant que les scripts corporels fondent les normes, on pourrait se demander maintenant comment les corps réels *mettent en acte, habitent, vivent* ces fictions hégémoniques censées les raconter. Comment les corps réels élaborent-ils leur narration intime à partir des scripts corporels ? Un des autres intérêts que présente le propos de S. Mahmood, c'est de penser la formation des subjectivités par les normes. En cela, son analyse s'inspire directement des développements foucauldien sur le rapport entre l'éthique et la subjectivation. Pour Foucault, contrairement à la morale qui désigne les normes et les valeurs et se situe davantage au niveau des structures de pouvoir, l'éthique, elle, cerne le rapport et les effets entre les modalités de ce pouvoir et les subjectivités qu'il forme, désignant ainsi les techniques, les pratiques et les discours qui permettent « aux individus d'effectuer, seuls ou avec l'aide d'autres, un certain nombre d'opérations sur leur corps et leur âme, leurs pensées, leurs conduites, leur mode d'être »¹⁶⁰. La conception foucauldienne de l'éthique repose sur une idée du pouvoir, non plus seulement coercitive, mais aussi créative. Par certaines modalités de pouvoir, les individus modulent leurs subjectivités, se transforment, pour s'accomplir dans un nouveau mode d'être ou une nouvelle définition d'eux-mêmes et d'elles-mêmes. C'est parce que les subjectivités des individu-e-s sont

¹⁵⁷ *ibid.*, p.32

¹⁵⁸ *ibid.*, p.43

¹⁵⁹ *ibid.*, p.49

¹⁶⁰ FOUCAULT (M.), *Histoire de la sexualité, vol. 2 : L'usage des plaisirs*. Paris, Gallimard, 1984. Cité dans : MAHMOOD (S.), *op. cit.*, p.51)

inscrites dans des systèmes de domination qu'elles se forment ; c'est par leur inscription même dans les logiques de domination que les acteur-trice-s sociaux-sociales élaborent une définition d'elles-mêmes. A partir des développements de Foucault et S. Mahmood, j'émettrai alors l'hypothèse qu'une dialectique similaire fonderait le rapport entre scripts corporels et subjectivités des individus. Les acteur-trice-s sociaux-sociales se définiraient à partir des imaginaires dominants et les narrations de soi s'enracineraient dans les fictions hégémoniques. Les scripts corporels ne seraient pas vrais en soi, mais trouveraient leur vérité dans les façons dont les individu-e-s se les approprient et s'y meuvent. Ce sont les corps réels qui donnent plus ou moins de réalité aux scripts corporels, selon la façon dont ils les habitent et les performant. Mais quelle que soit la façon dont on habite ces fictions, qu'on s'y conforme ou qu'on les subvertisse, cela pose en creux la question de leur reproduction. Parfois, une fiction dominante est privilégiée plutôt qu'une autre ; au sein d'un même corps, des fictions s'entrechoquent. Pour illustrer cette idée, je vais traiter maintenant de deux exemples mettant chacun en jeu l'idée de sexualisation.

Le premier exemple consiste à réfléchir aux implications de la nudité politique des FEMEN. Un des reproches¹⁶¹, que d'autres féministes leur ont adressés au début du mouvement en France en 2013-2014, consistait à faire remarquer que l'exposition publique d'un corps nu féminin allait dans le sens de l'image hégémonique d'un corps féminin réduit à être un objet à disposition du regard et du désir masculins, image déjà très présente dans les productions culturelles. Les FEMEN répondent à ce reproche que c'est une autre mise en scène de la nudité féminine qu'elles essayent de prôner, adoptant souvent des attitudes guerrières. On peut dire que chez les FEMEN, il y a un effort de virilisation de la nudité féminine, faisant apparaître une volonté de modifier et de subvertir les cadres de monstration du corps féminin. Toutefois, on peut faire deux remarques sur l'ambivalence du rapport entre le mode de contestation des FEMEN et les fictions hégémoniques. Premièrement, c'est un mode de contestation qui repose sur l'idée que les seins nus hameçonnent le regard des journalistes, des photographes, et des spectateurs. Cet hameçonnage s'explique par l'effet de surprise – une femme torse-nu est un corps inattendu dans l'espace public – mais aussi par la sexualisation des seins, et *a fortiori*, du corps féminin. On pourrait dire que les FEMEN se servent de la sexualisation des seins comme un des outils

¹⁶¹ Je reviendrai plus en détails sur ce point dans la prochaine section.

de leur contestation, ce qui, d'un côté, leur permet de ne plus subir une certaine monstration de leur corps et d'inventer une nouvelle modalité du *se faire voir* ; mais qui, d'un autre côté, laisse le script corporel sexualisant parler de leur corps et le montrer comme tel. C'est là une première ambivalence à noter. Une seconde ambiguïté à relever dans le rapport entre le mode de contestation des FEMEN et les scripts corporels réside dans l'utilisation de mises en scène guerrières et viriles de leur corps lors de leurs actions. Cette virilisation de corps féminins s'inscrit une nouvelle fois sur la tension entre les attentes du regard et les corps inattendus. Un corps féminin aux postures et attitudes viriles sort du cadre des attentes ; mais se vêtir de masculinité permet à ce corps de passer de la posture passive d'un objet à celle plus active de sujet, de devenir plus crédibles et audibles devant un certain public. Cependant, la masculinisation du corps FEMEN, en faisant écho à la fiction hégémonique d'un corps masculin survalorisé pose une question, dont la formulation semble presque aporétique : lorsqu'un corps minorisé reprend à son compte les scripts corporels propres aux corps dominants, cet acte subvertit-il ces fictions hégémoniques ou les laisse-t-il intactes ? Cette mise en scène d'un corps, qui veut suggérer l'idée de pouvoir en puisant ses attributs dans un imaginaire construit autour des corps dominants, se fait-elle au détriment d'une modification structurelle des imaginaires ? Ou alors, ce métissage entre corps dominé et attributs dominants permet-il de transformer les scripts corporels, puisque le corps minorisé, même lorsqu'il se pare de caractéristiques des corps dominants, conserve tout de même ses caractéristiques de corps minorisé ? Le corps dominé, en habits de dominant, crée-t-il un trouble, un décalage, dans le regard qui le voit, et donc une nouvelle façon de se faire voir et d'être vu ?¹⁶² Cette question, formulée sous forme d'aporie, trouve néanmoins sa résolution dans l'œil de celui ou celle qui regarde. En effet, tout dépend de la prévalence de ce que l'on regarde : voit-on, en premier lieu, la parure ou le corps qui se pare ? Le mode de contestation FEMEN a donc un rapport ambivalent avec le script corporel d'une féminité sexualisée et celui d'une masculinité survalorisée. Ces deux ambivalences ne sont intelligibles que si on les lit à travers la notion d'agentivité, comme le fait d'habiter les normes et les scripts corporels, ce qui permet d'analyser comment les FEMEN composent avec.

¹⁶² Sur cette question, voir : ROSELLO (M.), *Declining the Stereotype : Ethnicity and Representation in Contemporary French Culture*, Darmouth, Darmouth College Press, 1997.

Ce premier exemple montre un cas où des corps subissent la sexualisation et veulent modifier cette narration d'eux-mêmes, l'atténuer. Cependant, il y a des cas où les logiques dominantes racontent des corps de façon déssexualisée. C'est un de ces cas qu'aborde le second exemple, en montrant également comment des corps peuvent tenter de se resexualiser, pour contrer cette première déssexualisation.

Commençons tout d'abord par évoquer les déclarations que C. Millet a faites sur France Inter, le 12 janvier 2018, après avoir rédigé et signé la tribune, dans *le Monde*, intitulée « Nous défendons une liberté d'importuner indispensable à la liberté sexuelle » :

Bon, maintenant, malheureusement, je suis un peu trop âgée pour que ça m'arrive [être harcelée dans les transports en commun], comme ça m'arrivait quand j'étais plus jeune.

Ce propos est structuré par la fiction hégémonique d'un corps âgé qui ne peut plus être sexuellement désiré et désirable. Ce script corporel produit, entre autres, le tabou qui plane sur le problème des agressions sexuelles en maisons de retraite et en EHPAD, tabou également renforcé par la stigmatisation, voire la psychiatrisation, de la gérontophilie, considérée comme une paraphilie. Ce qui est aussi intéressant, c'est de voir comment C. Millet habite le script corporel du corps âgé, rendant la narration de son propre corps parfaitement conforme à la fiction hégémonique du corps âgé, donnant réalité à cette fiction par la narration qu'elle fait d'elle-même. Ce discours donne en même temps plus de réalité à la fiction sexualisante du corps féminin, en la dépeignant comme un corps fictif qu'il est préférable de parvenir à habiter.

Le jour même, C. de Haas, militante féministe, a répondu sur Twitter, par un *thread* qu'elle a ensuite effacé :

Catherine Millet a expliqué sur @franceinter ce matin qu'elle était "trop âgée" pour être agressée sexuellement dans le métro. Cette phrase est fautive ET dangereuse (sic).
Breaking News : il n'y a AUCUN rapport entre le fait d'être "sexy" et le fait d'être agressée. Aucun. Les femmes victimes de violences sexuelles sont de tous âges et de toutes morphologies.

Vous connaissez la "catégorie" de femmes le plus victimes de violences sexuelles ? Devinez.

Ce sont les femmes en situation de handicap. Oui, vous avez bien lu. Elles sont 2 à 3 fois plus victimes de violences sexuelles que les autres femmes.¹⁶³

Cette réponse est intéressante, en ce qu'elle montre comment la contestation d'une certaine fiction de corps – en l'occurrence, le corps âgé comme ne pouvant plus susciter de désir, ou alors un désir pathologisé – peut se fonder sur la reproduction d'un certain script corporel : ici, la non-désirabilité du corps handicapé, et *a fortiori* des corps féminins handicapés. Cela peut aussi montrer, par la spontanéité qui transparaît dans les propos, l'impensé qui caractérise cette fiction, ce qui fait apparaître que le script corporel d'un corps féminin handicapé non désirable demeure encore largement naturalisé, encore dotée de l'apparence de l'évidence. Du fait d'une morphologie ou d'une motricité non normées, il serait évident que les corps handicapés ne peuvent susciter de désir, ou alors, encore une fois, un désir pathologisé. Aux scripts corporels de la féminité sexualisée de la femme-dehors et de la sexualité privatisée de la femme-dedans, répond le script corporel désexualisant de la femme âgée et/ou handicapée. Si les femmes sont souvent renvoyées à leur dimension charnelle et corporelle, l'âge ou le handicap désincarnent, ôtant aux corps féminins une partie de leur matière.

Certain-e-s acteur-trice-s sociaux-sociales se lancent alors dans des entreprises de re-sexualisation de leurs corps. Qu'il me soit permis d'évoquer ici mon expérience et d'incarner encore mon sujet de recherche. Ayant toujours eu à composer avec la fiction politique désexualisant mon corps, que ce soit dans la narration que je me faisais de mon propre corps ou du désir éprouvé par d'autres pour mon corps – désir que je me racontais soit impossible, soit pathologique, et donc suspect –, je me suis lancée dans une entreprise de re-sexualisation de mon corps. En témoigne ma performance mettant en scène ma nudité que j'évoque dans l'introduction de cette étude. En témoigne également la narration que je fais de moi-même : au sein d'espaces autorisés, je me définis avant tout comme lesbienne. En arborant mon identité de lesbienne, identité sexuelle et relationnelle, je ne veux évidemment pas effacer mon handicap, mais je veux plutôt rappeler cette partie de mon identité et ainsi, estomper l'effet de trompe-l'œil réducteur que les scripts corporels du

¹⁶³ Tweet que l'on peut retrouver en capture d'écran sur le site du CHLEE (Collectif Handicap Lutte pour l'Égalité et l'Émancipation), avec une réponse rédigée par Elena Chamorro, une activiste du CHLEE. URL : <https://clhee.org/2018/01/25/lettre-ouverte-a-caroline-de-haas-le-validisme-plus-fort-que-le-feminisme/?fbclid=IwAR0RRj7AW8OpF7-ogTTLcsKFosNWJdQWgAjcd9l7V2CQ1mKN40WAHdICjKa>

handicap apposé sur mon corps. Cependant, re-sexualisation et *lesbianisation* de mon corps posent une question complémentaire à l'interrogation soulevée tout à l'heure par la virilisation du corps FEMEN. Mais là où cette virilisation mettait en question le rapport entre corps dominés et attributs des dominants, sexualisation et lesbianisation de mon corps handicapé interrogent la possibilité pour un corps minorisé d'habiter les fictions que le regard dominant appose sur d'autres corps minorisés. Ce faisant, on peut se demander si cela ne renforce pas le script corporel d'une féminité sexualisée disponible pour le regard et le désir masculins, script qui s'appose sur mon corps handicapé, mais aussi féminin. Cette idée est présente dans la remarque que j'ai parfois entendue, lorsqu'il m'arrivait d'évoquer cette performance : « mais tu n'as pas peur que de gros pervers se masturbent en te voyant dans le film ? ». User d'une fiction hégémonique d'un corps minorisé pour en contester un second, n'est-ce pas un biais pour confirmer la première ? Ce paradoxe est davantage présent dans la mise en scène de ma nudité dans le film que dans l'idée de *lesbianisation* de mon corps. En effet, cette dernière idée permet de plus grandes possibilités de cadrage de la sexualisation de mon corps, notamment hors des schèmes hétérosexuels ; alors que l'idée de ma nudité dans un film peut, de prime abord, paraître renforcer ces schèmes, du fait de la multiplicité de publics dont le regard est d'emblée hétérocentré. Mais affirmer cela, peut-être est-ce oublier que la sexualisation n'est pas attribut naturel d'un corps nu, mais plutôt affaire de mise en scène ? Il peut se construire des nudités non sexualisées. Peut-être est-ce oublier aussi la prévalence du cadre hétérosexuel et patriarcal de la sexualisation des corps féminins, et qu'il y a d'autres cadres possibles dans lesquels la sexualisation puisse se mouvoir ? Il peut aussi se construire des nudités sexualisées de façon non hétérosexuelle. La sexualisation serait affaire de monstration publique de la sexualité des corps, mais aussi des cadres dans lesquels s'opère la monstration de ces sexualités : par exemple, la sexualité féminine peut être mise en scène selon des cadres androcentriques, hétérocentrés, ou alors, au sein de cadres non hétérocentrés. Le caractère oppressif de la sexualisation viendrait de ces cadres de monstration, et non de la sexualisation elle-même.

L'analyse qui traverse ce chapitre travaille l'exemple du script corporel sexualisant le corps féminin. Dans cette section, je me suis penchée sur la question des façons dont les acteur-trice-s sociaux-sociales s'approprièrent les scripts corporels, les façons dont ils et elles

élaboraient leur narration de soi, à partir des fictions hégémoniques de corps. En conclusion de cette section, j'insisterai sur deux points :

Tout d'abord, penser la relation entre les narrations de soi et les scripts corporels oblige à repenser les rapports entre domination et résistances, et *in fine*, la notion de capacité d'agir. A l'instar de Foucault et de S. Mahmood, il me semble plus pertinent de penser cette relation moins en termes d'opposition que de dialectique : une narration de soi s'élabore à partir des rapports de domination et des normes dans lesquels l'acteur-ice sociale se positionne. Elle se construit en se mouvant dans les normes. Cette élaboration pose aussi la question de la reproduction de ces normes et de ces rapports de domination : une narration de soi parle souvent le langage du dominant et un corps, pour déverrouiller le regard porté sur lui, emprunte à l'imaginaire valorisant, et donc dominant. Un corps minorisé qui se pare des habits des dominants crée un trouble dans le regard qui s'appose sur lui : voit-on en premier la réitération des normes ou le corps qui s'en empare ?

Tout dépend alors du cadre de monstration dans lequel s'inscrivent le regard, les corps et l'imaginaire qui se déploie à partir d'eux – et c'est le second point à aborder ici. Redéfinissant la sexualisation comme monstration publicisée de la sexualité féminine, j'ai tenté de montrer en quoi ce n'est pas la sexualisation en elle-même qui est source d'oppression sur les corps féminins, mais le cadre de monstration androcentré et hétérocentré dans lequel elle est généralement inscrite. Ce cadre, structuré autour des scripts corporels objectivant le corps féminin, peut tout de même se moduler selon les interactions entre les acteurs sociaux et les actrices sociales, les mises en scène et en images des corps. Les scripts corporels peuvent se moduler ; c'est ce que je vais maintenant montrer dans la section suivante.

Section 2. Les modulations des scripts corporels.

Si la section précédente était consacrée à la question de la sexualisation, cette section traitera plus précisément de la nudité. Il a été établi que le regard sur les corps et les façons dont on montrait ces corps s'inscrivaient dans des cadres, que j'appelle *cadre de monstration*, eux-mêmes fondés sur les scripts corporels. Cependant, on peut se demander si ces cadres sont immuables et si le regard sur les corps ne varie pas en fonction de divers

facteurs structurels ou conjoncturels. C'est à cette question que je vais tenter de répondre dans cette section, en fondant ma réflexion sur le cas de la nudité qui se montre dans l'espace public, et en particulier la nudité politique, féministe et *queer*. Certes très souvent adossée à la sexualisation, la nudité peut cependant vouloir dire autre chose, ou du moins on peut vouloir l'inscrire dans d'autres narrations. Se construisent diverses significations autour de la nudité, significations qui luttent entre elles. Etudier cette lutte de sens et les variations des cadres de monstration permet d'éprouver une double hypothèse : tout d'abord, l'hypothèse selon laquelle un corps n'induirait pas en lui-même la façon dont il est vu ; ce serait plutôt fonction du cadre dans lequel on inscrit sa monstration, et donc le regard sur ce corps. La seconde hypothèse – qui, traitée sous un autre angle, rejoint le propos de la section précédente – réside en l'idée que le verrou, qui scelle le regard social sur les corps, porterait en lui-même les germes de son déverrouillage ; ces variations seraient l'indice de cette plasticité relative, des interstices dans lesquels viendraient se nicher d'autres façons, pour les corps, d'être montrés et de se faire voir.

I. De la monstration à la sanction

Comme je l'ai rapidement évoqué dans le chapitre 1, la monstration de la nudité est soumise à un contrôle social. Tant dans le domaine du réel – par le délit d'exhibition sexuelle – que dans les images diffusées – par la diffusion restreinte de contenus pornographiques, la monstration d'un corps – entièrement ou partiellement – nu peut faire l'objet d'une sanction. Cependant, la sanction repose moins sur la nudité elle-même que sur les façons dont elle s'expose ou est exposée aux yeux de tou-te-s.

La judiciarisation du montrer des corps

Dans le premier chapitre, pour aborder la question de la *politique du voir* sous l'angle des modalités de contrôle de la monstration et de la dissimulation des corps, j'ai mentionné l'article 222-32 du Code Pénal relatif au délit d'exhibition sexuelle, ainsi que le rôle du C.S.A, notamment dans l'encadrement de la diffusion des contenus pornographiques. J'évoquerai à

nouveau ces deux éléments ici pour m'intéresser plus précisément à la façon dont sont sanctionnées ou encadrées ces monstrations, qu'elles apparaissent sur la voie publique ou dans l'univers des images.

Ce que je veux interroger ici, c'est la monstration obscène de certains corps, érigée « comme catégorie de censure »¹⁶⁴. Qu'est-ce qui fait qu'un corps devient socialement montrable ou non, et sa monstration objet de sanction ? Qu'est-ce qui fait qu'une nudité qui se montre revêt ou non une narration obscène ? On peut faire d'ores-et-déjà quatre remarques préliminaires. Il s'agit tout d'abord de rappeler que le *montrer* des corps n'obéit pas aux mêmes règles sur la voie publique que dans l'univers des images. La deuxième remarque réside dans le constat que la décision de sanctionner ou non la monstration d'un corps s'adosse sur une lecture obscène du corps qui se montre. Je voudrais, par la troisième remarque, mettre en question l'idée selon laquelle l'obscène, et donc la non-montrabilité des corps, serait automatiquement liée à une narration sexuelle : ce n'est pas parce qu'un corps induit une représentation sexuelle qu'il n'est pas autorisé à se montrer. La lecture sexuelle des corps peut s'estomper au profit d'autres narrations pour justifier cette non-montrabilité. On peut dire qu'il y a divers degrés d'obscénité. Se fondant donc sur une façon particulière de raconter les corps, le regard, chargé de la sanction, inscrit le corps qui se montre dans un certain cadre qui peut se moduler – et c'est là l'objet de la quatrième et dernière remarque – selon divers variables : ce qui est montré, le public visé, le lieu et l'intention. Je vais maintenant m'intéresser à ces modulations produites par ces différentes variables.

Les facteurs de modulation

Ce qui est montré.

¹⁶⁴ « [...] les termes de pornographie et d'obscénité sont interchangeables. Pour comprendre leur sens moderne, Linda Williams propose de croiser deux étymologies : l'obscénité est à la fois ce qui est "grossier, vulgaire, qui a trait aux excréments" (obscenus) et ce qui est ou doit "être placé hors (ob) de la scène (scena) de la représentation publique" (Williams, 2004). La combinaison de ces deux acceptions indique comment cette nouvelle catégorie de censure regroupe des objets culturels qui, au-delà de leur grande hétérogénéité, ont en commun de "blesser ouvertement la pudeur", selon la définition de l'obscénité qui s'impose alors dans le dictionnaire Littré. » (VOROS [F.], « La régulation des effets de la pornographie », *Hermès, La Revue*, 2014/2 (n° 69), p. 124-128. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2014-2-page-124.htm>). Même si cette définition ne concerne en premier lieu qu'aux images du XIX^{ème} siècle, on peut l'appliquer à l'obscène d'aujourd'hui, qu'il apparait aussi bien dans l'univers des représentations que sur la voie publique.

Dans le premier chapitre, j'ai évoqué la question de ce qui peut être vu ou montré dans l'univers des représentations, notamment avec la question du floutage. Mais il faut alors distinguer deux raisons – associées à deux types de zones du corps – pour lesquelles on use du floutage : d'une part, on va flouter le visage d'une personne pour préserver son anonymat et ainsi, respecter son droit à l'image. D'autre part, on va parfois flouter les seins, les parties génitales et les fesses qui apparaissent nues dans les médias, parce que ces zones du corps sont considérées comme sexuelles et ne peuvent donc pas être vues et montrées dans la sphère publique. Toutefois, cette pratique n'est régie par aucune réglementation officielle, étant laissée à la décision des chaînes de télévision ou des autres médias concernés. Pour le média audiovisuel, par exemple, la réglementation du C.S.A. ne concerne que la pornographie ou la violence et ne s'applique donc pas aux représentations de nudité non pornographiques ; la décision revient donc aux responsables des chaînes, qui prennent ainsi en compte le cadre légal et les habitudes des téléspectateur-trice-s.

Quant à la voie publique, la question est prise en charge par le délit d'exhibition sexuelle régi par l'article 222-32 qui, rappelons-le, stipule que

L'exhibition sexuelle imposée à la vue d'autrui dans un lieu accessible aux regards du public est punie d'un an d'emprisonnement et de 15 000 euros d'amende.

On peut donc déterminer les principaux éléments qui constituent le délit de l'exhibition sexuelle : deux premiers éléments, d'ordre matériel, portent sur la zone du corps exhibée et sur la présence d'un public contraint d'assister à cette exhibition. Un troisième élément, d'ordre moral, traite la question de l'intention ou non de s'exhiber et d'heurter autrui dans sa pudeur. Les juges examinent ces éléments pour déterminer si tel acte entre en voie de condamnation pour exhibition sexuelle. Cependant, comme on le voit, l'article 222-32 ne livre aucune définition de l'exhibition sexuelle : il ne dit pas quelle zone du corps est sexuelle. On pourrait donc dire que cette définition se construit dans le regard des juges – du Tribunal Correctionnel le plus souvent. C'est en s'intéressant à la jurisprudence qu'on peut voir émerger une caractérisation plus précise de ce délit. Autrement dit, ce délit est caractérisé, moins par une définition préalable que par les solutions apportées par les juges à telle ou telle situation juridique qui met en jeu le thème de l'exhibition sexuelle. C'est donc

à partir d'une lecture particulière des corps propres au regard des juges que s'établit ou non la qualification de l'acte en exhibition sexuelle. Je me suis intéressée à vingt affaires, sélectionnées, sur une période de trente ans, selon le relai médiatique dont elles ont bénéficié, où l'acte de montrer son corps – tout ou parties – est mis judiciairement en question, qu'elles aient été portées ou non devant les tribunaux correctionnels, qu'elles aient abouti ou non à une condamnation. Il est alors à noter que la monstration d'un corps entièrement ou partiellement dénudé peut être ou ne pas être sanctionnée, sanctionnée plus ou moins gravement ou faire l'objet d'une autre sanction¹⁶⁵.

Le délit d'exhibition sexuelle ne peut s'établir sans la nudité de zones à caractère sexuel. Un arrêt de la Cour de Cassation, concernant une affaire qui met en scène une altercation entre deux individus où des gestes obscènes ont été faits sans nudité, précise que « l'exhibition sexuelle qui nécessairement implique que le prévenu expose des parties sexuelles ne peut être déduite, par conséquent, de gestes seulement obscène »¹⁶⁶. Bien que les gestes obscènes, à connotation sexuelle, heurtent autrui dans sa pudeur, notion sur lequel repose le chef d'inculpation d'exhibition sexuelle, cet arrêt de la Cour de Cassation confirme donc la non-montrabilité de la nudité, lorsqu'elle s'inscrit dans une narration sexuelle.

Cependant, la loi ne définissant pas les parties du corps sexuellement caractérisées, il revient aux juges de déterminer si telle partie du corps s'inscrit ou non dans une monstration sexuelle. Le regard des juges dessine une sorte de cartographie des zones sexuelles du corps. Dans mon corpus, l'écrasante majorité des affaires concernent des hommes qui se sont masturbés, exposant leur pénis aux yeux d'un public contraint d'assister à cette exhibition, comme le montrent les cas de cet exhibitionniste récidiviste qui s'est masturbé sur son balcon donnant sur une école, de ce grand-père devant ses petits-enfants, de ce proviseur dans un cinéma, de ce député à la devanture d'un magasin de bricolage, de ce jeune homme devant une enseigne de coiffure. Tous ont été poursuivis pour exhibition sexuelle. A cela, s'ajoutent les cas de deux couples dont les ébats dans leurs voitures respectives ont été surpris : les uns, garés devant une MJC et visibles par le toit ouvrant de la

¹⁶⁵ Sur 20 cas, il y a 16 poursuites pour exhibition sexuelle et 4 poursuites pour outrage à personne détentrice de l'autorité publique – les quatre affaires sanctionnent le geste de montrer ses fesses.

¹⁶⁶ Cour de Cassation, Chambre criminelle, du 4 janvier 2006, 05-80.960, Publié au bulletin. URL : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007068726&fastReqId=1327644778&fastPos=20>

voiture, ont été poursuivi-e-s pour exhibition sexuelle ; les autres, en 1994, ont été poursuivi-e-s pour ce même chef d'inculpation, mais pas condamné-e-s, sauvé-e-s par la forte présence de buée sur les vitres de la voiture. La sanction de l'exposition de ces gestes explicitement sexuelles met ici en exergue l'adossement de la notion de non-montrabilité à la narration sexuelle : des actes sexuels ne se montrent pas et leur monstration doit être sanctionnée. Pourtant, il peut arriver que des situations soient lues comme des exhibitions sexuelles, alors qu'aucune intention sexuelle ne soit de prime abord relevée, comme le montre le cas de cet homme, poursuivi et condamné pour avoir bronzé nu dans sa voiture, et donc exposer une nudité totale, même non sexualisée, en un lieu privé mais accessible aux yeux du public. Ici, c'est l'exposition publique de la nudité – et non pas de sexualité – qui est sanctionnée.

Les fesses sont aussi concernées par ce chef d'inculpation, comme le montre le cas de ce jeune homme, convoqué au tribunal pour exhibition sexuelle, qui, sur une route lorraine, a tapoté ses fesses nues devant les automobilistes, jusqu'à ce qu'une voiture de police banalisée ne passe... Cependant, si l'exposition pénienne engendre presque toujours des poursuites judiciaires pour exhibition sexuelle, l'acte de montrer ses fesses peut ne pas relever de ce chef d'inculpation. C'est là qu'on voit que l'obscène peut se distinguer du sexuel. La comparaison de plusieurs cas peut être éclairante à ce sujet : un détenu qui montre ses fesses à deux femmes policières venues l'interroger en prison, sera jugé pour exhibition sexuelle ; tandis qu'un jeune homme, montrant ses fesses à un hélicoptère de la gendarmerie équipé d'un zoom hyperpuissant, écoperait de trois mois de prison ferme pour outrage à personne détentrice de l'autorité publique. On voit donc apparaître une certaine polysémie des fesses : même si l'obscène du geste de montrer ses fesses s'adosse à une certaine narration sexuelle, la sanction de cette monstration ne mettra pas forcément l'accent sur cet aspect, l'estompant au profit de lectures qui mobilisent l'idée de provoquer ou d'outrager celui ou celle à qui le geste s'adresse.

En étudiant la façon dont sont sanctionnées les monstrations de nudité totale ou partielle, on ne peut s'empêcher de penser que cette question est sous-tendue par de fortes dynamiques de genre. En effet, sur 20 cas, on dénombre 13 hommes, 5 femmes et 2 couples hétérosexuels ; et sur 16 poursuites pour exhibition sexuelle, sont mis en cause 11 hommes, 3 femmes, 2 couples hétérosexuels. De plus, sur cinq poursuites judiciaires mettant en cause la monstration d'un corps féminin, on a trois inculpations pour exhibition sexuelle – une

pour nudité totale, les deux autres pour nudité des seins – et deux inculpations pour outrage à personne détentrice de l'autorité publique – les deux concernent la monstration des fesses. Est-ce parce que, par une socialisation qui lui est propre, la masculinité a, *de facto*, de plus grandes propensions à la monstration et à l'exposition du corps et de la sexualité que la féminité ? Est-ce parce que les lectures qui sont faites des corps masculins et féminins poussent les forces de police et les magistrats à inculper ou à ne pas inculper, ou à inculper sous des motifs différents la monstration d'un corps féminin ou masculin ? Je développerai davantage ces questions plus tard dans mon exposé. Pour l'heure, je me contenterai seulement de souligner qu'en ce qui concerne le corps féminin, les affaires se concentrent exclusivement sur la monstration des seins et des fesses. A ce jour, je n'ai trouvé aucune trace de poursuites judiciaires concernant la monstration de la vulve, ce qui ne signifie pas pour autant qu'aucune femme n'a jamais dévoilé sa vulve dans un lieu public, comme le montrent les nombreuses vidéos qui parsèment la Toile, ou même cette action des FEMEN, en décembre 2013, consistant à uriner, devant l'ambassade d'Ukraine à Paris, sur les photos du président ukrainien, action qui n'a engendré aucune poursuite judiciaire. Il serait néanmoins erroné de voir, dans le silence judiciaire sur la monstration publique de la vulve, un signe d'une plus grande permissivité de monstration de cette partie du corps, mais plutôt le signe d'une inscription de cette monstration dans des narrations qui ne la rendent pas propice à une sanction, la renvoyant le plus souvent à un certain discours pornographique¹⁶⁷ et l'enfermant donc dans un registre de soumission au regard et au désir masculins.

On peut donc dire que la jurisprudence concernant la sanction de la monstration des corps, et en grande partie celle sur l'exhibition sexuelle, dessine une certaine cartographie des zones sexuelles du corps, et *a fortiori* de ses zones obscènes, et donc non montrables. On remarque aussi certaines variations dans les sanctions infligées à ces monstrations, et donc dans les narrations des corps qui les sous-tendent, selon ce qui est montré des corps.

¹⁶⁷ Comparer deux recherches Google s'est avéré très instructif sur ce point. La recherche : « montrer ses fesses » a donné une première page de résultats affichant directement des articles de presse sur les différentes poursuites judiciaires de tels actes ; tandis que « montrer sa vulve » a donné une première page marquée par la prédominance de titres, qu'on pourrait qualifier de « pornèmes » qui, comme le dit Marie-Anne Paveau dans *Le discours pornographique*, définit « un élément langagier spécifique du discours pornographique, un mot appartenant à la pornographie considérée comme un lexique spécialisé » (PAVEAU [M.-A.], *Le discours pornographique*, Paris, La Musardine, 2014, p. 116). Mon hypothèse est donc la suivante : montrer sa vulve serait un geste qui passerait plus facilement dans l'univers des images, opérant ainsi glissement de cette monstration, d'un univers matériel à un univers des représentations pornographiques.

D'autres éléments peuvent faire se moduler ces narrations, à commencer par le public à qui s'adresse la monstration et le lieu où il est fait.

Le public visé

La nudité qui se montre est susceptible d'être plus ou moins sanctionnée, en fonction du public visé. Concernant l'univers des représentations, nous le voyons bien dans la lutte contre la pornographie, en particulier dans le déploiement d'un large dispositif juridique prohibant la diffusion des contenus pornographiques aux publics mineurs. Il n'existe pas de définition claire de la pornographie dans le droit français, mais on peut dire que la pornographie induit des représentations très crues de sexualité non simulées, parfois marquées par la violence. C'est une monstration socialement péjorative qui se voit circonscrite, en « un monde clos »¹⁶⁸ que le législateur tente d'organiser pour éviter la diffusion de ce type de monstration des corps, perçue comme dangereuse, auprès du jeune public. On remarque qu'un certain paradigme fondé sur les idées de la liberté sexuelle et d'expression¹⁶⁹ s'oppose à un autre paradigme qui repose sur la protection des mineurs contre l'obscène. En effet, si la pornographie bénéficie d'une relative tolérance¹⁷⁰ quand elle est diffusée auprès de publics adultes, elle est totalement prohibée pour les publics mineurs. Cela repose sur l'idée que les enfants sont un public plus vulnérable qu'il faut protéger des monstrations de sexualités. Le thème de la protection de l'enfance occupe une place importante dans l'argumentaire anti-pornographie. La protection des mineurs contre la pornographie se traduit par exemple par la mise en place de la classification visant à l'interdiction partielle – aux mineurs de douze, seize ou dix-huit ans – ou une interdiction

¹⁶⁸ GRAS (F.), « L'œuvre pornographique et le droit », LEGICOM, vol. 37, n°1, 2007, pp. 79-89. URL : <https://www.cairn.info/revue-legicom-2007-1-page-79.htm>

¹⁶⁹ « La répression pénale présente plusieurs inconvénients en matière de lutte contre la pornographie. La première est qu'elle transforme la salle d'audience en lieu de promotion de l'œuvre et fait de son auteur un « martyr » de la liberté d'expression [...] On conçoit que dans les années de contestation et de verve intellectuelle qu'étaient les années 1970, une telle répression ne pouvait guère constituer un frein au développement de la pornographie, vecteur d'une liberté sexuelle depuis longtemps contrainte (*ibid.*)

¹⁷⁰ Cette relative tolérance ne doit pas pour autant cacher que cette façon de montrer les corps reste problématique. En témoigne tous les dispositifs légaux qui encadrent la pornographie : le classement X, instauré depuis la Loi de Finances de 1975 pour l'année 1976, plonge les films pornographiques dans ce que Frédéric Gras appelle dans son article ici cité : un Enfer fiscal, qui repose, d'une part, sur la suppression de toute aide étatique au cinéma et une grande pression fiscale. Cette politique, commencée en 1975, vise à dissuader la production de films.

¹⁷⁰ Voir l'article R211-12 du Décret n° 2014-794 du 9 juillet 2014 relatif à la partie réglementaire du code du cinéma et de l'image animée pornographiques.

totale¹⁷¹. On voit donc une certaine volonté de la part du législateur de ce qui va être vu par le jeune public¹⁷². On voit donc que cette monstration particulière des corps et des sexualités qu'est la pornographie s'inscrit dans une narration qui varie, selon qu'elle vise un public composé d'enfants ou d'adultes : elle apparaît toujours plus dangereuse, et donc condamnable, si elle s'adresse à des mineurs. Cela n'est pas sans rappeler l'exclusion, au XIX^{ème} siècle, des publics subalternes (les femmes, les enfants, les classes populaires, les populations colonisées), jugés inaptes à voir des images pornographiques : on considère donc qu'il faut les protéger de tels spectacles. Je développerai davantage ce point plus tard, mais on remarque que ce désir de protection se fonde sur une certaine narration des corps dominés et des corps dominants¹⁷³. On peut ici remarquer que c'est sur certains scripts corporels qui entourent les corps des publics visés que se fondent les variations des narrations qui encadrent la monstration des corps : selon la narration qui s'élabore autour des corps qui voient – ou susceptibles de voir –, il y a modulations dans la narration des corps qui sont vus.

Concernant l'exhibition sexuelle, en me penchant plus précisément sur mon corpus, je me suis aperçue qu'un même geste de monstration, concernant une même zone du corps, pouvait être raconté différemment par les instances judiciaires. Prenons les cas suivants : le détenu condamné pour exhibition sexuelle pour avoir montré ses fesses à deux policières venues au parloir pour l'interroger ; et le manifestant nantais condamné pour outrage à personne détentrice de l'autorité publique pour avoir montré ses fesses à un policier dans la rue. Dans le premier cas, on a une lecture sexuelle de cette monstration des fesses qu'un homme adresse à deux femmes, pourtant détentrices de l'autorité publique, ceci étant peut-être dû au cadre hétérocentré dans lequel ce geste s'inscrit. Dans le second cas, la narration sexuelle est estompée pour ne retenir que l'aspect provocateur et outrancier de ce geste

¹⁷¹ Voir l'article R211-12 du Décret n° 2014-794 du 9 juillet 2014 relatif à la partie réglementaire du code du cinéma et de l'image animée.

¹⁷² Voilà pour le mineur susceptible d'être spectateur de pornographie. Tout en ne m'y attardant pas, je garde à l'esprit qu'un mineur peut être acteur de pornographie. La pédopornographie s'inscrit dans un cadre pénal très précis notamment avec l'article 227-23 du Code Pénal. Il est néanmoins à remarquer qu'il y a une certaine pénalisation de la monstration pornographique du corps mineur.

¹⁷³ « À la servitude corporelle des publics animalisés ou infantilisés, s'oppose ainsi la maîtrise de soi de l'homme de science, "adulte" et "civilisé". La distinction entre publics capables d'autocontrôle et publics placés sous tutelle est également au fondement de la réflexion de l'État français sur la censure : « selon les tenants du ministère public, seuls le chercheur, l'éminent, l'expert ou le bibliothécaire peuvent résister au péril du livre pornographique. Loin des "masses" et des "foules", le livre appartient à ceux qui ont un jugement et un goût sûrs » (Stora-Lamarre, 1989) » (VOROS [F.], *op. cit.*)

adressé à un homme par un homme. Des dynamiques de genre – qui montre à qui ? – semblent ici être à l'œuvre, sous-tendant les variations dans les façons dont sont racontés les corps qui se montrent.

La spatialité et la temporalité.

Je l'ai dit : il y a une nette circonscription de la pornographie pour l'effacer du monde quotidien, là où elle serait susceptible d'être vue par des mineurs¹⁷⁴. De ce fait, les narrations, dans lesquelles s'inscrivent les monstrations des corps et des sexualités, modulent selon la spatialité et la temporalité. En effet, selon le lieu et le moment de la journée où elle se fait, la monstration des corps et des sexualités revêt diverses significations, apparaissant plus ou moins dangereuses, et donc plus ou moins licites.

Concernant la voie publique, les exemples de l'homme poursuivi pour exhibition sexuelle alors qu'il bronzait nu dans sa voiture garée dans un lieu où sa nudité pouvait être vue, est intéressante en ce qu'ils montrent comment la question de l'accessibilité des corps au regard d'autrui peut modifier les narrations des corps, voire des lieux. Ici, une nudité sans intention sexuelle peut être revêtue, par le regard judiciaire, d'une narration sexualisante dès lors qu'elle est exposée dans un lieu où elle advient à la vue de tou-te-s. L'accessibilité aux regards modifie la narration des corps qui s'inscrivent dans des espaces. Cette accessibilité produit des variations dans les façons dont les lieux sont perçus, dépassant la distinction entre lieux publics et lieux privés ; et l'exemple cité le montre bien : même si cet homme s'est dévêtu dans un lieu privé – sa voiture –, l'accessibilité de sa nudité au regard efface l'aspect privé du lieu. Cependant, il y a des cas où l'accessibilité du regard ne rend pas la nudité illicite, même si elle advient dans un lieu public. Ainsi, comme le montre Kaufmann¹⁷⁵, la nudité des seins en contexte balnéaire se banalise, se désinscrivant de la narration sexualisante dans laquelle elle s'inscrit d'ordinaire. Cela amène alors à

¹⁷⁴ Article 227-24 du Code Pénal : « Le fait soit de fabriquer, de transporter, de diffuser par quelque moyen que ce soit et quel qu'en soit le support un message à caractère violent, incitant au terrorisme, pornographique ou de nature à porter gravement atteinte à la dignité humaine ou à inciter des mineurs à se livrer à des jeux les mettant physiquement en danger, soit de faire commerce d'un tel message, est puni de trois ans d'emprisonnement et de 75 000 euros d'amende lorsque ce message est susceptible d'être vu ou perçu par un mineur. »

¹⁷⁵ « Car la banalisation est en fait défini par la spécification du contexte balnéaire, opposé à tout ce qui lui est extérieur. » ((KAUFMANN [J.-C.], *Corps de femmes, regards d'hommes. Sociologie des seins nus*, Paris, Presses Pocket, 1998, p.149)

reconsidérer la distinction entre lieux publics et lieux privés et de penser une configuration des espaces, comme le propose L. Humphreys dans *Le commerce des pissotières*¹⁷⁶ où il remarque que, selon le lieu public où les relations homosexuelles qu'il analyse se passent, elles sont plus ou moins réprimées. Il fonde alors son « échelle de lieux publics » qui distinguent, concernant les lieux publics, les « lieux vraiment publics » (les églises, les supermarchés, où toute monstration de sexualité est sévèrement réprimée) des « lieux faiblement publics » (les bains publics, où une monstration de sexualité est plus ou moins tolérée, puisque la mauvaise réputation de ces établissements fait qu'on sait « à quoi s'attendre »). Se fondant sur cette analyse, on pourrait dire que, selon qu'un lieu est plus ou moins public, la narration du corps qui s'expose dans ce lieu varie : l'obscène d'une telle monstration s'efface, ou du moins s'estompe, selon qu'elle advient dans un lieu où on peut préjuger du consentement d'éventuel-le-s spectateur-trice-s. à assister à cette monstration.

Il en va de même pour l'exposition dans la sphère publique d'images jugées obscènes. Signe de la volonté de circonscrire la pornographie dans un monde extérieur à l'univers quotidien, la loi de 1949, modifiée quelque peu en 2010, donne l'habilitation au Ministre de l'Intérieur, d'interdire l'exposition de publications pornographiques « à la vue du public en quelque lieu que ce soit, et notamment à l'extérieur ou à l'intérieur des magasins ou des kiosques, et de faire pour elles de la publicité par la voie d'affiches »¹⁷⁷. Ici encore, on voit l'importance accordée à l'idée d'accessibilité au regard de publics qui ne seraient pas *a priori* consentants pour voir ces images. S'opposent à ces « lieux vraiment publics' » des « lieux faiblement publics », comme les sex-shops spécialisés dans la vente d'œuvres pornographiques, où est autorisée l'exposition aux yeux de tou-te-s d'images sexuellement explicites. Là encore, on voit une articulation entre public visé, lieu de la monstration et modulation de la narration qui cadre cette monstration. Le paradigme de la protection des mineurs en tant que publics sensibles semble là encore primer sur le paradigme de la liberté sexuelle et d'expression. Cependant, il y a un lieu où on constate un certain renversement de cette tendance : Internet, où sont plutôt prônés les principes de liberté de l'Internaute¹⁷⁸ et

¹⁷⁶ Voir : HUMPHREYS (L.), *Le commerce des pissotières. Pratiques homosexuelles anonymes dans l'Amérique des années 1960*, Paris, La Découverte, 2007

¹⁷⁷ Article 14 de la Loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse.

¹⁷⁸ Article 1 de la loi du 21 juin 2004 sur la confiance dans l'économie numérique. Donnant un cadre général, cette loi ne vise pas particulièrement la pornographie, mais a des répercussions quant à sa prise en charge juridique sur la Toile. Une des limites de cette liberté de l'Internaute concerne la pédopornographie.

de co-régulation¹⁷⁹. On peut donc dire que la monstration des corps s'inscrit dans une narration animée par une logique plus libérale : montrer les corps et les sexualités serait ici lu comme une marque de la liberté sexuelle et d'expression, et non plus comme des images dangereuses à interdire.

Il est enfin à remarquer que s'il y a une délimitation spatiale, elle peut être aussi temporelle, comme le montre cette recommandation du C.S.A. :

[Les chaînes] doivent également respecter la contrainte horaire de diffusion après 22 heures des vidéomusiques susceptibles de heurter la sensibilité du jeune public, prévue par la recommandation du 7 juin 2005 concernant la signalétique jeunesse et la classification des programmes.¹⁸⁰

On peut voir, dans cette délimitation temporelle, une même volonté de sélectionner les publics visés par ces images. A l'instar des lieux, il y aurait donc aussi des horaires « vraiment publics » – apparentés au jour – et des horaires « faiblement publics » – liés à la nuit.

Selon le lieu et l'horaire où la monstration se fait, les corps et les sexualités montrées sont racontés de façon différente, plus ou moins dangereuses, et donc plus ou moins licites, selon le public susceptible d'assister à ces monstrations. Un quatrième facteur de modulation des narrations qui encadrent les monstrations de corps et de sexualités, ne prend pas en compte la question du public visé, mais réside dans l'intention – affichée ou présumée – à l'origine de cette monstration.

L'intention

Outre le public visé, il faut aussi considérer l'élément psychologique qui se trouve en amont de l'acte de monstration, les significations élaborées autour de ce geste par celui ou celle qui le fait. On voit ici l'importance accordée à l'intention mise dans l'acte de monstration publique de nudité. En effet, selon l'intention revendiquée, la narration

¹⁷⁹ L'article 6 de cette même loi oblige le concours des intermédiaires techniques (fournisseurs d'accès, hébergeurs...) à la lutte contre la pédopornographie.

¹⁸⁰ Voir les règles particulières sur la signalétique pour la jeunesse. URL. : <http://www.csa.fr/Television/Le-suivi-des-programmes/Jeunesse-et-protection-des-mineurs/La-signalétique-jeunesse/Les-règles-particulières>

sexuelle, et donc obscène, peut se voir entièrement remplacée par une autre narration, annulant ainsi son caractère condamnable.

Concernant l'univers des images, je vais citer un cas particulièrement intéressant. Dans une émission diffusée en janvier 2013 sur Canal +, faisant un sujet sur l'extinction des morpions, *Le Petit Journal* fait figurer, sans avertissement préalable, un plan de cinq secondes qui montre un sexe d'homme. Alors saisi par certain-e-s téléspectateur-trice-s, le C.S.A. considère qu'« au regard de la dimension humoristique de la séquence, la chaîne Canal+ n'a pas manqué aux règles de la protection des mineurs »¹⁸¹. Ce qui est intéressant ici, c'est de voir comment le C.S.A. a lu cette zone montrée du corps, l'inscrivant davantage dans une narration humoristique, alors qu'on voit très bien, à travers les plaintes déposées par les téléspectateur-trice-s, que cette lecture se trouvait en lutte avec une certaine narration sexuelle, et donc obscène. On voit que l'effacement de la narration obscène au profit d'une autre narration permet de rendre possible et acceptable la monstration de cette zone du corps. Ici, on peut dire que c'est le paradigme de la liberté d'expression qui prime sur celui de la protection des mineurs.

Cependant, lorsqu'une narration de corps prévaut sur une autre, elle peut ne pas l'effacer pour autant, mais s'en nourrir et en être augmentée. Par exemple, lors de performances artistiques où un-e artiste expose son corps nu dans un lieu public – que ce soit dans un lieu d'exposition ou non –, le sens artistique dont il-elle recouvre sa nudité se voit doublé d'une idée transgressive : mettre en scène l'obscène, montrer quelque chose qui ne peut être montré en un certain endroit et en un certain moment. Souvent, cette transgression est là pour faire naître une certaine réflexion sociale et politique. Ici encore, on peut dire que c'est le paradigme de la liberté d'expression qui prime et l'artiste peut se voir confronté-e à des poursuites judiciaires qui aboutissent rarement à une lourde sanction. Dans mon corpus, j'ai relevé deux cas qui mobilisent la notion de nudité artistique. Il s'agit de Déborah de Robertis qui, en 2016, s'est allongée nue devant l'*Olympia* de Manet, au musée d'Orsay ; et Steven Cohen qui, en 2014, a fait une performance intitulée « Coq / Cock » qui consistait à se promener, habillé en drag-queen avec un coq tenu en laisse à sa verge. L'une a été placée en garde-à-vue pour exhibition sexuelle, mais l'affaire a été classée

¹⁸¹ Voir la décision du C.S.A. « Le Petit Journal : le Conseil transmet à Canal+ les plaintes reçues ». URL : <http://www.csa.fr/Espace-juridique/Decisions-du-CSA/Le-Petit-Journal-le-Conseil-transmet-a-Canal-les-plaintes-recues>

sans suites. L'autre a été condamné sous ce même chef d'accusation, mais dispensé de peine. Ici, la narration artistique prévaut sur la narration sexuelle dans le cadre de la monstration de ces nudités. Sous-tendue par la notion de liberté d'expression et de création artistique et par un imaginaire qui fait percevoir de façon méliorative toute forme de transgression artistique, la nudité artistique estompée sa narration obscène, ou du moins se nourrit d'elle pour accentuer son aspect transgressif.

Par certains aspects, la nudité artistique est très proche de la nudité politique. On retrouve la même idée de transgression, par l'exposition de nudité dans l'espace social, transgression au service d'une réflexion politique. Cependant, si la narration artistique semble davantage prise en charge par le paradigme de la liberté d'expression, estompant ainsi la narration obscène, on remarque qu'une certaine nudité politique ne parvient pas à sortir de son inscription dans la narration sexuelle. Il s'agit de la nudité politique portée par les FEMEN. Je développerai davantage ces propos dans le chapitre suivant, à partir des condamnations d'Eloïse Bouton et de Lana Zhdanova pour exhibition sexuelle. Je voudrais ici faire remarquer que la nudité FEMEN est un cas intéressant, en ce qu'elle est encore inscrite dans la narration sexuelle et obscène. La narration politique et contestataire ne la prend pas encore en charge. Dans cette lutte de sens, on peut distinguer deux enjeux : le premier enjeu est la remise en question de la lecture sexualisante dans laquelle est inscrit le sein féminin. Il semble y avoir un certain verrouillage du regard sur cette zone du corps : le sein féminin est une zone du corps qui semble ne pouvoir s'inscrire dans aucune narration autre que sexuelle, là où une poitrine masculine semble être moins encadrée par cette narration. Cette différence engendre une inégalité de traitement entre corps masculin et corps féminin. La nudité féminine – partielle ou totale –, d'emblée sexualisée, ne peut alors être prise en charge par une narration politique, un peu comme si là où le sexuel était, le politique ne pouvait être. La lecture sexuelle et obscène annulerait la narration politique qui tente de s'établir.

S'intéresser aux façons dont sont sanctionnées les monstractions jugées obscènes des corps met en exergue les différentes narrations dans lesquelles s'inscrivent ces monstractions, ainsi que les luttes de sens qui émergent. L'exposition d'une nudité – totale ou partielle – peut être racontée de différentes façons, selon différents facteurs : la zone montrée, les personnes qui montrent et à qui on montre, la spatialité et la temporalité, les

motifs donnés au geste ou reconstruits à partir de lui. Ces variations font voir que coexistent différentes définitions de l'obscène, de ce qui ne peut pas être publiquement montré, ainsi qu'une opposition entre deux paradigmes : celui de la liberté – d'expression et sexuelle – et celui de la protection des publics sensibles. Ce sont ces deux paradigmes qui gouvernent la lutte entre les différentes narrations de corps. Par ailleurs, on constate que les modulations dans ces narrations entraînent une reconfiguration des limites entre la sphère publique et la sphère privée.

En travaillant sur la question de la sanction, on rencontre souvent le terme de pudeur, que ce soit à propos du délit d' « outrage public à la pudeur », que vient remplacer le délit d'exhibition sexuelle, ou de la « violation du droit à la pudeur ». Cela met en exergue une certaine prise en charge légale du sentiment de pudeur. On peut alors dire que la pudeur est une notion au croisement des sphères publique et privée, du politique et de l'intime. Dans la première partie de cette section, je me suis intéressée aux narrations sociales et politiques des corps qui pouvaient intervenir ou non dans la constitution d'une certaine pudeur publique. Je vais maintenant m'interroger sur les narrations intimes de la pudeur, en prenant en compte les modulations des scripts corporels, ainsi que les reconfigurations qu'elles engendrent entre public et privé.

II. Pudeur et narrations de soi.

S'il existe un thème qui allie corps et regard, c'est bien celui de la pudeur. Mais avant de développer davantage cette idée, il m'est nécessaire d'établir une distinction entre décence¹⁸² et pudeur, laquelle s'adosse sur la partition classique entre sphère publique et sphère privée. On placera la décence du côté de la sphère publique en la décrivant comme « une pudeur sociale qui définit, en fonction de l'époque et du lieu, les limites tolérées à l'exhibition »¹⁸³ : en déterminant ce qui, sur la voie publique ou dans l'univers des

¹⁸² On utilisera aussi le mot « bienséance », en référence à un article de L. Boltanski, « Les usages sociaux du corps » (.BOLTANSKI (L.). Les usages sociaux du corps. In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 26^e année, N. 1, 1971. pp. 205-233. URL. : www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1971_num_26_1_422470). Même si son propos ne recouvre plus totalement les réalités d'aujourd'hui, l'article s'intéresse la présente étude, en ce qu'elle analyse, à travers le thème des pratiques médicales, les variations du sentiment de pudeur chez les individus, selon la classe sociale à laquelle ils-elles appartiennent : les classes populaires ne se racontent pas leur corps (et la maladie) des mêmes façons que les classes supérieures.

¹⁸³ BOLOGNE (J.-C.), *Histoire de la pudeur*, Paris, Hachette, 1997, p.18

représentations, ne peut être vu ou montré des corps, la décence concerne davantage la sphère publique et s'élabore donc en rapport avec les logiques de domination et les scripts corporels. C'est plutôt à cette notion-là que nous avons eu affaire dans la partie précédente, une monstration de corps étant ou non sanctionnée en fonction de certaines règles de décence. Je veux maintenant aborder la question de la pudeur qui, elle, s'inscrit dans la sphère intime ; cette seconde partie traitera donc de la relation entre le sentiment de pudeur et² les narrations de soi : le sentiment de pudeur émergerait ou non, en chaque individu-e, en fonction de la narration qu'il-elle a élaborée autour de son corps. Bien sûr, à l'instar des scripts corporels et des narrations de soi, il ne faut pas considérer la décence et la pudeur en un rapport de stricte opposition ; elles sont intrinsèquement liées, se façonnant réciproquement.

La pudeur renvoie donc à l'intime. On pourrait la définir comme un sentiment de gêne, voire de honte, qui survient après le dévoilement d'une vulnérabilité¹⁸⁴ ou l'exhibition du corps, d'un geste qui rappelle la sexualité. La pudeur paraît donc intrinsèquement liée à la notion de regard¹⁸⁵, à la dissimulation aux regards d'autrui de son corps, de tout ce qui évoque la sexualité, et en particulier la nudité : le sentiment de pudeur apparaîtrait chez un-e individu-e dès qu'il-elle se mettrait nu-e. Cependant, des entretiens avec des activistes, qui se dénudent dans l'espace public, poussent à nuancer cette idée et à remettre en question la systématisme du lien entre pudeur et nudité. De là, on peut se demander s'il n'est pas plus pertinent de parler d'une sensation de nudité. La pudeur émergerait chez un-e individu-e, non pas quand il-elle est effectivement nu-e, mais quand il-elle se sent nu-e¹⁸⁶. En effet, comme le montrent les témoignages des activistes interrogé-e-s, ils-elles peuvent se dénuder, tout en ne se sentant pas nu-e-s. On note ici un décalage entre la nudité effective du corps et la façon dont l'activiste se représente son corps et sa nudité. Ainsi, au lieu de rattacher le sentiment de pudeur à la nudité effective, il s'ancrera

¹⁸⁴ Voir : DESCHODT (G.), « La pudeur, un bilan », *Hypothèses*, 2010/1 (13), p. 95-105. DOI : 10.3917/hyp.091.0095. URL : <https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2010-1-page-95.htm>

¹⁸⁵ « La pudeur individuelle, celle que l'on peut éprouver pour soi-même à se montrer (ou à se voir !) nu ou peu vêtu [...] » (BOLOGNE, *op. cit.* p.19)

¹⁸⁶ Cela rejoint ce que propose J.-C. Bologne : « La pudeur est un processus dynamique, qui devrait être définie en termes de phénoménologie : elle ne naît qu'à partir du moment où on se rend compte que l'on est nu ». (*ibid.*). Mais là où Bologne semble maintenir un lien entre pudeur et nudité effective, mon propos visera à proposer une autre lecture de la pudeur, non pas en la déconnectant complètement de la nudité, mais en ne la délimitant pas non plus à la seule monstration de nudité.

plutôt ici dans la narration que l'activiste (se) fait de son corps. Un lien peut donc être fait entre pudeur et narration de soi.

Puisque la pudeur est affaire de regards et de façons de raconter son propre corps dans l'espace social, on peut émettre l'hypothèse suivante, à partir de ce que disent les activistes sur leur rapport à la pudeur : la pudeur déterminerait moins, dans leurs cas, une volonté de dissimuler leur corps, que de le montrer autrement que de la façon dont il est habituellement vu. L'émergence de la pudeur chez les activistes dépendrait de l'inscription ou non dans une narration plutôt prise en charge par les scripts corporels, ce qui induit que ce sentiment aussi intime soit structuré par des logiques de domination. A contrario, les activistes n'éprouveraient pas de pudeur lorsqu'ils-elles peuvent élaborer de leur corps une autre narration qui diffère des scripts corporels. De là, en s'inspirant de la théorie goffmanienne des cadres, on pourrait penser que la pudeur serait fonction des cadres de monstration, apparaissant ou non selon le cadre dans lequel s'inscrit la monstration du corps. Cela rejoint la réflexion, sous-tendant cette section, autour des modulations des scripts corporels et des variations dans les cadres qu'ils sous-tendent.

Lorsque la nudité paraît...

Comme annoncé, je vais travailler à partir d'entretiens réalisés auprès de quatre activistes FEMEN – Arielle, Sophia, Constance et Eloïse, toutes assignées femme – et d'un activiste d'Urban Porn – Lucien, assigné homme et se définissant comme *pédé*¹⁸⁷. Agé-e-s de 25 à 40 ans au moment des entretiens, il et elles m'ont fait des réponses similaires, concernant leur rapport à la pudeur pendant et en-dehors des actions menées dans l'espace public.

Lorsque je l'ai interrogée sur ses éventuelles appréhensions à se mettre seins nus pendant une action, Arielle m'a répondu :

¹⁸⁷ Ce terme est en italique pour signifier qu'il s'agit d'une autodéfinition par réappropriation du stigmaté. Dans le milieu transpédégouine, il est courant de recourir à cette pratique : on se définira *pédé*, plutôt que « gay », terme que l'on aura tendance à associer au milieu LGBT, souvent marqué par une forte institutionnalisation et par une vision binaire des corps, des genres et des sexualités. Le milieu *queer* ou transpédégouine s'en distingue par ses affinités avec la pensée anarchiste, le féminisme libertaire et d'autres courants féministes pas ou peu institutionnalisés.

Et comment vivez-vous le fait de vous mettre torse nu dans les actions?

Pour moi c'est un uniforme, je ne me sens pas nue. Mon corps devient une pancarte.

Au nom du groupe ?

C'est un uniforme de protestation. Je serai seule c'est pareil.

On retrouve la même idée dans les propos de Sophia, selon laquelle le corps de l'activiste, pendant l'action, devient porteur du message contestataire, n'étant plus (seulement ?) corps individuel.

Avez-vous des appréhensions ? A vous mettre nue par exemple ? Ou pour la confrontation avec la police?

Non ! Je me sens légitime. Nécessaire. Je ne suis pas nue mais parée de slogans. Portée par ma révolte.
Je suis une activiste pacifiste et féministe, je n'ai pas à avoir peur de la police.

Comme si vous étiez en costume de scène ?

C'est un conditionnement. Mon corps devient étendard, bannière. Il cristallise un message. Mes seins sont le porte-voix d'un cri.

On peut donc noter que, chez ces deux activistes, le sentiment de pudeur disparaît : elles ne ressentent aucune gêne à se dénuder, car elles ne se perçoivent pas comme nues. Elles élaborent une autre narration de leur nudité et de leur corps ainsi mis en scène dans l'espace public, le parant ainsi du message politique. Cependant, on remarque un décalage entre la façon qu'ont les activistes de percevoir leur corps pendant les actions et leur perception en d'autres situations.

Voici la réponse d'Arielle, lorsque je l'ai interrogée sur son rapport à la pudeur en-dehors des actions FEMEN :

Et en-dehors des actions, dans le quotidien, êtes-vous pudique ?

De moins en moins. A cause ou grâce à Femen.

Comment se traduisait votre pudeur avant?

Je n'étais pas spécialement Mais je ne me mettais pas *topless* à la plage par exemple, maintenant oui.

On retrouve, dans les propos de Sophia, les mêmes considérations à propos d'un surgissement de la pudeur dans un cadre quotidien :

Et d'ordinaire, dans votre quotidien, êtes-vous pudique?

Oui. Dans ma sphère privée. Je ne pratique pas le *topless*, par exemple.

Ce que me dit Constance semble à la fois confirmer et nuancer l'idée du corps tout-puissant de l'activiste, en évoquant le sentiment de dissociation et la vulnérabilité qu'elle ressent lors des actions :

Et pendant les actions FEMEN, que ressentez-vous ?

La montée d'adrénaline fait qu'on est un peu dissociée, c'est compliqué de savoir ce que l'on ressent, on se concentre pour réussir l'action, on cherche des yeux les objectifs des caméras et des photographes et on essaie à tout prix de tourner son corps et le slogan vers eux, le plus longtemps possible

D'accord. Mais pas d'appréhension à vous mettre nue?

Non, on se sent plus vulnérable bien sûr, mais l'appréhension vient plutôt de la violence à subir

Pourquoi vulnérable?

La peau nue. Le vêtement protège le corps.

Du regard ?

Non le regard on s'en fout. On est plus vulnérable habillée que nue. Euh non l'inverse, pardon !

Le propos de Constance est intéressant, en ce qu'elle soutient que, malgré la vulnérabilité qu'elle ressent, elle ne subit pas le regard, mais elle est bien actrice de la monstration de son corps face aux photographes et aux journalistes. Son sentiment de vulnérabilité semble ne dépendre nullement du regard porté sur son corps.

Les propos d'Eloïse offrent une synthèse de l'idée de cette pudeur qui apparaîtrait ou non, selon les différents cadres dans lesquels le corps de l'activiste s'inscrit.

Dans les actions, il y a une idée d'affirmation du corps féminin dans l'espace public. Est-ce que les actions ont eu un impact sur votre rapport au corps ?

Euh... pas vraiment, bizarrement. Pas sur mon rapport au corps. Y a plus quelque chose de l'ordre d'une sécurité, une sérénité, dans l'espace public, que je pouvais ne pas avoir avant. Mais sur mon corps vraiment, comme j'étais quand même assez pudique à la base, ça n'a pas changé ce rapport : je suis toujours aussi pudique. Simplement, dans un cadre bien précis et militant, je peux être torse-nu pour porter un message, mais dans un cadre privé ou intime, je suis toujours aussi pudique.

Les seins des activistes peuvent faire l'objet de différentes narrations élaborées autour de cette partie du corps et s'inscrire ainsi dans différents cadres. Pendant les actions, ce n'est pas la narration d'une nudité quotidienne qui prévaut chez ces activistes ; en racontant leur nudité, et en particulier leurs seins, comme « uniforme », « pancarte », « porte-étendard » ou « porte-voix », les activistes rompent avec cette narration et la gêne de se dénuder en public n'émerge donc pas en elles. C'est une sorte de nudité extra-quotidienne, prise en charge par d'autres narrations que celle dans laquelle le regard sur les seins s'inscrit habituellement, mais aussi la narration quotidienne que les activistes élaborent d'elles-mêmes et de leurs corps. On a l'impression d'une remise de soi dans le groupe.

Pudeur et cadre quotidien

Etudier les conditions d'émergence du sentiment de pudeur chez les activistes permet de se rendre compte de certaines variations des façons dont ces individu-e-s perçoivent et se racontent leur corps selon les différentes situations dans lesquelles ils et elles se trouvent. On pourrait avancer que la vie quotidienne est structurée par des

règles de bienséance qui définissent [...] la façon correcte dont doivent se dérouler les interactions physiques avec autrui, la distance que l'on doit maintenir avec un partenaire, la façon dont on doit le regarder, le toucher, les gestes qu'il est convenable d'accomplir en sa présence et cela en fonction de son sexe, de son âge, selon qu'il est un parent, un ami, un étranger, qu'il appartient ou non à la même classe sociale, selon le lieu et l'heure de la journée, enfin et peut-être surtout la façon correcte de parler du corps, de son aspect extérieur et des sensations physiques [...]¹⁸⁸

Dans son article, L. Boltanski parle de « culture somatique » pour définir l'ensemble de règles qui régissent les attitudes et les pratiques de chaque individu-e en rapport avec son propre corps et le corps des autres. Même si l'auteur se concentre sur la culture somatique des classes populaires, on pourrait élargir, avec toutes les nuances requises, cette réflexion à d'autres catégories sociales, surtout en ce qui concerne « la règle qui [...] régit l'expression verbale des sensations corporelles ou, ce qui revient sensiblement au même, l'exhibition visuelle du corps et interdit, sous certaines réserves, de trop parler de son corps ou encore de l'exposer aux yeux d'autrui »¹⁸⁹. En effet, comme je l'ai précédemment montré, il existe un dispositif légal qui, bien qu'imprécis, régit les exhibitions corporelles, lesquelles s'adosent souvent à l'expression excessive de l'idée de sexualité. Cette narration obscène et/ou sexuelle du corps – et *a fortiori*, le script corporel sexualisant le corps féminin, le sein féminin – structurent ainsi les normes de décence qui régissent le cadre quotidien dans lequel les corps interagissent, se montrent et se racontent. L'émergence du sentiment de pudeur chez les activistes précédemment citées serait fonction de ce cadre et de l'injonction

¹⁸⁸ BOLTANSKI (L.), *op. cit.*, p.217

¹⁸⁹ *ibid.*, p.218

à se conformer aux attentes qui découlent de l'imaginaire sexualisant préalablement leurs poitrines, perçues comme obscènes et qui doivent donc être reléguées à la sphère privée.

De similaires remarques peuvent être faites à propos du cas de Lucien, l'activiste *pédé* d'UrbanPorn. Voici sa réponse, lorsque je l'interrogeais sur l'idée d'empowerment qui traverse les actions d'UrbanPorn :

Peut-on parler d'empowerment ? Est-ce qu'il réside dans la maîtrise de l'image des activistes, et de la modification de l'image des corps et des sexualités ?

Ben... c'est ce que je disais dans le sens où j'étais très content de travailler avec Urban Porn. Pour moi, c'était exactement ça. C'était l'empowerment. C'était tout à coup d'être assez nombreuses et fortes pour... ben, on gagnait en fait. (silence). Euh oui, tout à fait dans l'empowerment... j'avais vraiment le sentiment quand j'étais avec Urban Porn d'être fort, quoi ! Je me sentais si fort dans le groupe, parce que protégé aussi peut-être, mais, oui, wow ! c'est vraiment powerful.

Et si tu avais fait ça en ton nom propre, tu ne t'en serais pas senti capable ou moins powerful ?

En tout cas, en mon nom propre, c'est tout seul, c'est-à-dire que tout seul dans la rue, je suis incapable d'avoir cette force-là. J'ai trop peur. J'ai trop peur de l'agression. J'ai trop peur des mecs. Je ne me sens pas du tout assez fort pour assumer ça tout seul.

Dans le cas de Lucien, ce n'est pas le sentiment de pudeur qui prédomine, mais la peur et la crainte. Néanmoins, on retrouve le même décalage entre ce qu'il ressent, que ce soit à l'intérieur ou hors du groupe, la même idée d'une remise de soi dans le groupe qui permet l'élaboration d'autres narrations et sensations de soi, différentes de celles qui ont cours dans le quotidien et qui racontent son corps de façon à fonder la peur de se montrer en public. A l'instar de la pudeur des activistes FEMEN, la crainte que Lucien éprouve lorsqu'il est dans la rue et lorsque son corps s'inscrit dans une narration quotidienne semble s'adosser aux injonctions d'un imaginaire hétérosexiste qui considère que seuls les corps hétérosexuels – ou prétendus tels – sont légitimes dans l'espace public.

Le sentiment de pudeur – ou de crainte – émerge chez les activistes selon que leur corps s'inscrit dans un cadre quotidien où prédomine une narration du corps prise en charge par les scripts corporels qui déterminent alors les règles de décence que les corps doivent

observer. Cependant, les activistes inscrivent parfois leurs corps dans des narrations extra-quotidiennes du corps, où le sentiment de pudeur s'estompe.

S'en remettre à d'autres narrations.

Le sentiment de pudeur émerge chez l'activiste lorsque son corps est pris en charge par une narration quotidienne, inscrite dans des rapports de domination. L'élaboration d'autres narrations autour des corps engendre une rupture dans le pré-agencement des cadres quotidiens. La narration sexualisante et qui relègue donc les corps et leur monstration à la sphère privée s'estompe au profit de narrations qui permettent de publiciser les corps et la nudité des seins.

Le corps-uniforme d'Arielle et le corps-étendard de Sophia constituent autant de nudités extra-quotidiennes qui ne s'accompagnent pas de la sensation d'être nue et annulent donc tout sentiment de pudeur. Ces activistes placent leur corps dans une narration politique, contestataire. De plus, comme l'avance Constance, le corps de l'activiste subit plus le regard d'autrui et peut, l'instant d'une action, décider de sa propre monstration. Sophia soutient une idée similaire de choix :

Dans ma sphère privée. Je ne pratique pas le *topless*, par exemple.

Mais dans le cadre de FEMEN, vous vous y sentez autorisée?

C'est un choix ! Je ne demande l'autorisation à personne. je trouve le mode opératoire très juste. Rien ne m'y oblige. Mais c'est un *modus operandi* qui me convient et qui me parle, Et je me déshabille sans problème puisque mon corps est les médium pour pousser un cri. Il est politique.

Cette idée de ne plus être victime du regard se retrouve aussi dans les propos de Lucien qui qualifiait de « powerful » son travail avec Urban Porn, lorsque je lui ai demandé si l'empowerment des actions résidait dans la maîtrise de l'image des activistes. Les activistes ne subissent plus le regard et ne doivent donc plus se conformer aux attentes qui découlent

du regard. Constance décrit bien la pesanteur de ces attentes qui influent sur son rapport au corps :

Par contre à une autre époque oui, je n'aimais pas mon corps, je le cachais. Mais à présent le regard des autres et leur avis sur mon corps m'importe peu.

Comment s'est fait cette évolution? Est-ce vos grossesses? ou votre engagement à FEMEN ? Et quand situeriez-vous cette période de honte (ou de haine ?) de votre corps ?

Avec le féminisme. J'ai compris que mon corps m'appartenait, et qu'un abruti qui me dit que je suis moche, n'est qu'un abruti. Etre ramenée sans cesse à son corps c'est très pénible. C'est aussi pour ça que le combat doit continuer. Tant qu'il y aura des abrutis pour juger qu'une femme est trop moche ou trop belle pour faire ci ou ça, c'est qu'il faut continuer à lutter. Je situerai avec mon engagement féministe, la prise de conscience qu'être jugée sur mon apparence physique n'est pas respectueux, et la rencontre avec mon compagnon qui est quelqu'un d'exceptionnel

Donc c'est avant 2011, la période où vous cachez votre corps?

Oui.

Et depuis l'adolescence, l'enfance ?

Enfant et adolescente on nous apprend qu'il ne faut pas trop montrer son corps, que sinon on est une "pute".

Dans les propos de Lucien, se retrouve la même idée que la conformation aux attentes du regard dégrade le rapport à son corps et à soi :

Pratiquez-vous un sport ?

[...] Je me remets à faire des abdos quand je trouve que vraiment j'ai trop grossi... comme je me sentais gros quand j'étais petit, alors du coup c'est une phobie que j'ai encore de le redevenir. Mais je commence de plus en plus à lire des trucs sur le diktat de la maigreur, et du coup je commence à me laisser grossir avec plus de bonheur (*rires*).

Et quand tu bossais dans le sauna gay, est-ce que tu ressentais ce diktat ?

Oui, bah le sauna gay. En plus, il fallait bosser en boxer et débardeur. Ca, c'était un peu horrible. Donc, là, je faisais vraiment attention parce que les clients savent par cœur l'état de ton ventre. Pour moi, c'était un peu... je le ressentais en tant qu'employé. Et puis, évidemment de toute façon, le milieu gay est un diktat du corps, on le sent tout le temps, tout le temps, tout le temps, c'est-à-dire qu'il y a vraiment cette volonté que l'amant ait un corps musclé. Enfin voilà, les gens sont quand même très... ou alors vraiment gros, si les gens sont fans de *bears*. Mais il faut toujours appartenir à une catégorie. Après, moi, le sauna gay où je travaillais, c'était celui, à Lille, où la clientèle est la plus vieille. Et du coup, c'était moins violent que dans les autres saunas. Il y avait une sexualité plus épanouie parce que moins basée sur le corps de l'autre, mais plus sur les pratiques et les désirs. Après, ils sont horribles : dès qu'il y a un jeune mignon, ils critiquent tout le monde. Enfin, voilà. Même ceux qui sont un peu moins jeunes et un peu moins beaux vont encore critiquer ceux qui sont encore plus moches. Tout le temps, tout le temps, tout le temps. Mais de toute façon, les milieux gays sont hyper violents pour ça...

Le rapport au corps de Lucien a été modifié par ses lectures à propos du diktat de la maigreur. Quant à Constance, son engagement féministe a joué un rôle important dans l'acceptation de son corps. Arielle me dit que l'activisme FEMEN a changé son rapport à la pudeur, et pour Eloïse, c'est son rapport à l'espace public qui en a été modifié. Pour ces cinq activistes, la transformation de leur rapport au corps est passée par l'élaboration d'une narration politique de leur corps qui leur a fait prendre conscience qu'il et elles étaient soumis à diverses attentes et subissaient le regard dominant sur leurs corps. On voit comment peuvent s'élaborer d'autres narrations de corps qui concurrencent les scripts corporels, les font se moduler et influent sur les narrations de soi de chaque acteur-ice sociaux-sociales.

*

Traiter, dans ce deuxième chapitre, l'exemple du script corporel sexualisant le corps féminin et de l'imaginaire hétérocentré et cis-centré, a permis d'étudier les effets de ces imaginaires sur les corps réels, la façon dont ils structurent le regard sur les corps, leur influence sur les pratiques corporelles et les interactions entre les acteur-trice-s sociaux-sociales dans l'espace public. Certains cadres de monstration s'établissent alors autour de ces corps et structurent les façons dont ces corps sont vus dans l'espace social. Dans les productions culturelles, les corps féminins sont très souvent montrés de façon sexualisée, ce qui induit un certain verrouillage du regard sur ces corps : le script corporel sexualisant les corps féminin apparaît comme la seule façon d'imaginer, de montrer et de voir les corps des femmes et évince d'autres narrations qui pourraient prendre en charge le corps féminin. Cet imaginaire sexualisant s'accompagne de l'idée d'une soumission de la sexualité féminine au regard et au désir masculins. Ces représentations androcentriques dénotent de rapports de domination qui traversent les imaginaires. Inscrits dans ces relations de pouvoir, les scripts corporels fondent aussi les attentes et les normes qui pèsent sur les corps et les façons dont ils doivent se faire voir dans l'espace public : un-e individu-e aura à démentir l'imaginaire dans lequel son corps s'inscrit et/ou à se l'approprier. Cela n'est pas sans incidence sur les narrations intimes que les individu-e-s se font d'eux-mêmes : les subjectivités se construisant dans les rapports de domination, on peut penser que les narrations de soi de chacun-e s'inscrivent, à degrés divers, dans les scripts corporels. Les individu-e-s se meuvent dans les scripts corporels pour élaborer les façons dont ils-elles se font voir, ne subissant plus le regard dominant, mais construisant d'autres narrations de leurs corps. Cela montre certains interstices dans le verrouillage du regard et de l'imaginaire dominant : il y a d'autres narrations de corps qui peuvent se construire autour des individu-e-s. Ces interstices induisent des modulations dans les scripts corporels qui, dans certaines circonstances, s'effacent au profit de ces autres narrations de corps. Lorsqu'on se penche sur les façons dont est sanctionnée l'exhibition sexuelle, on voit que peuvent varier les narrations de corps et les cadres de monstration. Ce qui peut être montré en public se voit sans cesse redéfini : les frontières de l'obscène ne sont jamais figées. La question de la monstration des corps s'inscrit dans la question plus globale de la partition entre sphère privée et sphère publique. Ici, étudier les conditions d'émergence du sentiment de pudeur permet de se rendre de la porosité entre le politique et l'intime. et que les narrations de soi peuvent aussi fonder les

cadres de monstration, au même titre que les scripts corporels, ces fictions hégémoniques des corps.

La possibilité de construire différentes façons de se raconter et de se faire voir dans l'espace public, les variations dans les narrations de corps, une certaine porosité des frontières entre ce qui peut être montré ou non, sont autant d'interstices structurellement présents dans les mécanismes de verrouillage du regard et de l'imaginaire sur les corps, où peuvent alors s'insérer les biais de la contestation des scripts corporels et de la construction politique de narrations alternatives, afin de déverrouiller les regards et les imaginaires. Ce sont les modalités de ce déverrouillage que nous allons analyser dans la deuxième partie de cette étude.

CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE

Dans la première partie de cette étude, je me suis intéressée au verrouillage du regard sur les corps, aux façons dont le langage dominant raconte les corps dominants et dominés. S'est dessiné le concept de scripts corporels, qui permet de rendre compte des narrations hégémoniques construites autour des corps des acteur-trice-s sociaux-sociales : les corps sont assignés à un imaginaire traversé par des rapports de pouvoir et reflète alors le point de vue dominant sur les corps. Cette assignation à un imaginaire détermine certaines interactions et pratiques envers les corps des acteur-trice-s sociaux-sociales. Ce que l'on imagine des corps, les façons dont on (se) les représente, structurent un certain regard sur les corps. Emerge alors un paradoxe : les corps fictifs apparaissent souvent plus légitimes que les corps réels. Présentes dans les productions culturelles qui sont autant de technologies de corps, ces fictions de corps fournissent souvent des modèles ou des contre-modèles qui façonnent le regard et les corps réels. Les acteur-trice-s sociaux-sociales doivent s'y conformer ou ne pas s'y conformer. Ici, imaginaire et regard sont intrinsèquement liés, le point nodal se situant dans la question de la monstration. De ces fictions assignées aux corps réels émergent des façons particulières de montrer les corps qui s'inscrivent dans des cadres de monstration, dans certaines mises en scène récurrentes et ritualisées qui témoignent des scripts corporels et fondent les mécanismes de mise en ordre des corps réels, mécanismes décrits dans cette étude comme ressorts de la *politique du voir*.

Dans le premier chapitre, je me suis attachée à développer la notion de *politique du voir* et à en décrire les mécanismes qui s'enracinent dans les diverses modalités du *voir* et du *montrer*. Il s'est agi de mettre au jour la manière dont la construction d'un certain regard sur les corps participe de la mise en ordre sociale des corps, le rôle du *voir* et du *montrer*. Un enjeu se dessine en effet autour de la relation récursive entre imaginaire, regard sur les corps et contraintes sociales des corps. Les normes qui pèsent sur les corps réels et la légitimité plus ou moins acquise des corps à être dans l'espace public se fondent sur les scripts corporels. Etudier la *politique du voir* implique de s'intéresser à la structuration, à partir des fictions hégémoniques de corps, des imaginaires, du regard, et des cadres de monstration : la *politique du voir* peut être considérée comme l'un des principaux vecteurs de l'élaboration des scripts corporels, ces images du corps féminin, qui va être sexualisé ou

maternisé, du corps lesbien qui va s'inscrire dans les fantasmes masculins ou dont on va nier l'existence, ou des corps homosexuel ou trans, vus comme pervers ou malade, qui vont être invisibilisés. A partir de ces scripts, se légitime la visibilité ou l'invisibilisation de certains corps, car si l'élaboration des scripts corporels est permise par la *politique du voir*, les scripts corporels, dans un mouvement circulaire, participent eux aussi de la politique du voir.

Le deuxième chapitre s'intéresse aux effets de ces images sur les corps réels, ainsi qu'aux diverses manières dont les acteur-trice-s sociaux-sociales se les approprient. On peut considérer les scripts corporels comme des trompe-l'œil, un médium placé entre les acteur-trice-s sociaux-sociales et leurs corps, tant dominant-e-s que dominé-e-s. Pour filer la métaphore optique, on pourrait dire que l'enjeu de ce chapitre était de décrire comment les acteur-trice-s sociaux-sociales s'approprient-ils/elles ces reflets qui déforment leurs narrations intimes. Les réponses proposées, dans ce chapitre, permettent de rendre compte tout d'abord d'une autre conception moins binaire de l'agentivité qui n'oppose pas frontalement narrations dominantes et collectives et narrations contestataires et/ou intimes ; mais les pense davantage dans un rapport de co-construction. Considérer la relation entre narrations de soi et narrations hégémoniques permet ensuite de rendre compte de certaines modulations des scripts corporels, et donc de certains interstices dans le verrouillage du regard, dans lesquels peuvent alors s'insérer les tentatives de contestation et de déverrouillage du regard.

Deuxième partie. Le déverrouillage du regard

Après une première partie consacrée au verrouillage du regard sur les corps qui se fonde sur les scripts corporels assignés aux corps féminins, homosexuels, lesbiens et trans et élaborés à partir du point de vue dominant sur ces corps, je vais analyser, dans la seconde partie de cette étude, deux tentatives de déverrouillage du regard, qui passent par la construction de narrations alternatives. Rappelons que la construction des représentations de la réalité sociale, et notamment les narrations de corps, fait l'objet d'une lutte. Des dominant-e-s, doté-e-s d'une position sociale qui leur permettent un plus grand accès aux instruments de production et de propagation de ces représentations, imposent des représentations du monde et des corps plus adéquates à leurs intérêts. Cependant, l'idée d'une lutte pour imposer une façon de voir et (se) représenter le monde et les corps fait signe vers le postulat qu'il n'y a pas qu'une seule représentation possible et que des acteur-trice-s sociaux-sociales peuvent voir le monde, les corps et leur propre corps de manière différente : des narrations alternatives de corps peuvent être proposées. C'est sur ce postulat que repose le propos de cette seconde partie, puisqu'elle va s'intéresser à l'élaboration de ces narrations alternatives autour des corps féminins, homosexuels, lesbiens et trans.

Le deuxième chapitre de cette étude se centre sur le script corporel sexualisant le corps féminin, analysant les effets sur les imaginaires et le regard et les façons dont cette narration sexualisante fondent certaines pratiques et interactions entre les corps des acteur-trice-s sociaux-sociales. Les démarches contestataires étudiées dans cette seconde partie, celle des FEMEN et la démarche post-porn, travaillent, chacune à leur manière, sur cette fiction hégémonique, visant à sa remise en question et à sa contestation. S'intéresser à ces deux démarches permettra de rendre compte de deux tentatives de mettre en question les scripts corporels – en l'occurrence, celui sexualisant les corps, l'idée d'une sexualisation naturelle des corps – et les cadres de monstration qu'ils fondent, en proposant d'autres logiques de visibilité et mettant en scène d'autres modalités du *se faire voir*. La démarche contestataire des FEMEN s'inscrit dans le refus de toute sexualisation des corps féminins, en insistant sur l'idée que la monstration sexualisante ne dit rien sur une

quelconque naturalité de la sexualisation des corps féminins. Autrement dit, leur démarche contestataire poursuit l'enjeu de modifier les cadres de monstration dans lesquels s'inscrivent les corps, ici en faisant voir autrement le corps féminin qui est toujours montré de la même façon. Quant à Urban Porn, leur stratégie contestataire repose moins sur la négation de la sexualisation des corps que sur la proposition d'autres modalités de sexualisation ; ainsi, créer d'autres cadres dans lesquels peut s'inscrire la monstration des sexualités, loin des schèmes hétérocentrés dominants permet de faire advenir sur la scène du visible les corps et les sexualités qui sont exclus des cadres de monstration hégémoniques.

Ce sont donc deux stratégies de contestation des façons dominantes de montrer et d'imaginer les corps et les sexualités qui seront étudiées dans les deux chapitres suivants. Les analyses qui y prendront place naissent de la tension entre deux pôles exprimés ainsi par A. Rich et A. Lorde : « This is the oppressor's language / Yet I need it to talk to you »¹⁹⁰ et « the master's tools will never dismantle the master's house »¹⁹¹. La réflexion sur la contestation des scripts corporels s'inscrira désormais dans l'articulation des idées exprimées par ces deux citations. Autrement dit, le paradoxe qui sous-tendra le propos des deux chapitres suivants consiste en l'oscillation entre, d'une part, l'obligation d'user d'un langage commun – et donc, du langage dominant – pour rendre le message contestataire audible et compréhensible et toucher un plus grand public ; et d'autre part, la reproduction des imaginaires dominants et des normes de regard qu'engendre par là même cet usage.

¹⁹⁰ « C'est le langage de l'opresseur / Pourtant, j'en ai besoin pour te parler » (RICH [A.], in « The Burning of paper instead of Children »)

¹⁹¹ « Jamais les outils du maître ne détruiront la maison du maître » (LORDE [A.], *The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House*)

Chapitre 3. Le corps-spectacle des FEMEN et la contestation par la déssexualisation

Ce troisième chapitre s'intéressera au mouvement FEMEN, mais ne s'inscrira pas dans une démarche monographique. Son propos se centrera davantage sur la question de la contestation du script corporel sexualisant la nudité féminine. Comme je l'ai déjà montré dans le deuxième chapitre, le corps féminin est relégué à la sphère privée et intime, car il est adossé à une narration sexuelle, la sexualité étant perçue comme devant être dissimulée, ou du moins s'inscrire dans des cadres de monstration bien précis : la sexualité, et en particulier le corps féminin, doivent être visibles de certaines façons pour que leur monstration publique soit socialement acceptable.

La démarche contestataire des FEMEN est une tentative de mise en question du script corporel sexualisant le corps des femmes, faisant surgir le thème de la sexualisation du corps féminin dans le débat public. Cette démarche se fonde sur l'idée d'élaborer une autre monstration du corps féminin, à opposer aux façons hégémoniques de montrer ce corps, aux cadres de monstration et aux scripts corporels assignés aux corps féminins. Les scripts corporels sont, comme on l'a dit, largement naturalisés dans l'espace social : on perçoit les corps féminins comme évoquant naturellement le thème de la sexualité. La stratégie FEMEN et l'élaboration d'une autre monstration des corps féminins reposent donc sur la dénaturalisation du script corporel sexualisant, notamment par un certain re-travail des images sociales qui s'apposent sur le corps féminin. Cette dénaturalisation s'accompagne de la construction d'une narration politique du corps féminin, qui érige sa sexualisation en thème de débat public.

On peut alors se demander comment les FEMEN produisent une nouvelle narration du corps féminin. En quoi la production de nouvelles narrations et monstractions permet-elle de faire surgir le thème de la sexualisation du corps féminin dans le débat public et de déverrouiller ainsi le regard sur les corps féminins ? Comment la démarche FEMEN dénaturalise-t-il le script corporel sexualisant le corps féminin ? Dans quel rapport avec le script corporel sexualisant cette nouvelle narration s'inscrit-elle ?

L'hypothèse générale qui traversera ce chapitre peut être ainsi formulée : le mouvement FEMEN serait une forme d'activisme culturel qui fonderait une nudité qui se donne à voir un corps-spectacle qui construit une autre narration du corps féminin et d'autres monstrations (section 1). Dénaturalisant les fictions hégémoniques du corps féminin, le surgissement de cette autre narration dans le débat public permettrait de mettre en question la sexualisation du corps féminin comme donné naturel, ce qui participerait du déverrouillage du regard sur les corps féminins (section 2).

En 2008, le mouvement FEMEN est fondé par Anna Houtsol, Sacha Chevtchenko et Oksana Chatchko – cette dernière s'est suicidée en juillet 2018 – trois étudiantes ukrainiennes en philosophie fréquentant les cercles philosophiques et marxistes et réunies autour de la lecture de *La Femme et le Socialisme* de Bebel, Elles sont très vite rejointes par d'autres jeunes femmes, notamment par Inna Chevtchenko, alors étudiante en journalisme. L'aube des années 2010 marque le début de l'internationalisation du mouvement qui essaime dans plusieurs pays européens. FEMEN France est fondé pendant l'année 2011, dirigé depuis 2013 par Inna Chevtchenko. Cette dernière s'est réfugiée en France à la fin de l'année 2012, après plusieurs actions, dont la plus emblématique a consisté à scier à la tronçonneuse une immense croix située sur une colline dominant Kiev.

Leur mode d'action se nommé *sextrémisme* : les activistes, coiffées de couronnes de fleurs et arborant un message inscrit sur leur poitrine nue, font irruption dans un lieu public, afin de dénoncer la soumission des femmes et la mainmise patriarcale sur leurs corps. Le combat FEMEN se fonde sur trois piliers : la lutte contre l'industrie du sexe, la lutte contre les dictateurs et la lutte contre les institutions religieuses.

Le mouvement FEMEN a publié deux manifestes : Le premier, publié en 2013 au début du livre de G. Ackerman (ACKERMAN [G.], *FEMEN*, Paris, Calmann-Lévy, 2013), sera indiqué dans cette étude sous la référence : M1. Le second (*Manifeste FEMEN*, Paris, Utopia, 2015) sera référencé ici par : M2. Ce second Manifeste a été publié en 2015 afin de clarifier les positions du mouvement et mieux expliquer son mode d'action, dans un contexte où régnait l'incompréhension des médias et des autres mouvements féministes français vis-à-vis de FEMEN.

Le corpus qui fonde les analyses de ce chapitre se compose des deux ouvrages précités et de l'ouvrage *Confessions d'une ex-Femen* d'Eloïse Bouton, avec qui je me suis également entretenue en mars 2015. J'ai réalisé d'autres entretiens, la même année, avec deux journalistes qui ont suivi le mouvement FEMEN jusqu'en 2014, l'un pour *Libération* et l'autre pour *Metronews*. Puis, fin 2016, j'ai réalisé plusieurs entretiens, par discussion instantanée sur Facebook, avec des activistes FEMEN (Sophia, Constance et Arielle). Mon corpus se compose enfin de quatre-vingts articles tirés de divers sites d'informations, tels que *Le Figaro*, *Le Monde* et *Libération*.

Section 1. Une nudité qui se donne à voir

Dans cette section, je montrerai comment la nudité FEMEN se donne à voir en se construisant en corps-spectacle. Cette construction est intrinsèquement liée à une conception de l'activisme qui mêle logiques artistiques et logiques contestataires – l'activisme culturel – conception qui sera largement développée et expliquée dans cette section. Chez les FEMEN, le corps-spectacle peut être considéré comme une tentative d'élaborer d'autres cadres de monstration et d'autres narrations de corps qui viennent mettre en concurrence – et en question – les scripts corporels. Cependant, la notion de corps-spectacle contient en elle-même une ambiguïté : se faisant voir pour contester l'évidence des fictions hégémoniques de corps, le corps-spectacle doit aussi correspondre, pour que son message soit compris et relayé dans l'espace social, aux logiques médiatiques et aux attentes du regard dominant, informées par les scripts corporels. Le corps-spectacle FEMEN s'inscrit donc dans l'articulation de cette double exigence : comment peut-il répondre aux exigences médiatiques tout en tentant de proposer d'autres narrations que les fictions dominantes du corps féminin ?

I. Les FEMEN et l'activisme culturel

Je vais tout d'abord tenter de mettre en exergue une certaine sensibilité artistique dans la démarche contestataire des FEMEN, pour expliquer ensuite en quoi leur mode d'action relève de l'activisme culturel et permet de construire la nudité FEMEN.

Les inspirations artistiques du mouvement.

Il y a une certaine sensibilité artistique dans la démarche FEMEN. Il faut savoir qu'Oksana Chatchko, une des fondatrices de FEMEN, était artiste. Elle avait fait des études de graphisme et était devenue artiste-peintre. Aux débuts de FEMEN, c'était elle qui insufflait l'inspiration esthétique dans certaines actions, comme me l'a confié Eloïse :

Y avait tout le côté humoristique, parodique qui se perdait. Mais je pense que c'est aussi dû au fait que, avant, en Ukraine, y avait Oksana, qui était une des activistes qui était dans le mouvement là-bas, qui est peintre à la base, qui est une artiste et qui apportait beaucoup beaucoup de cette dimension artistique et scénarisée au mouvement, et c'est vrai qu'à partir du moment où elle n'a plus réfléchi aux actions avec Inna, je pense que ça a vraiment perdu de cette dimension-là. Et par exemple, l'action Civitas qu'Oksana nous a aidé à réaliser, je la trouve très bien en termes de scénario, c'est elle qui a tout [tissé ?] les voiles, qui a pensé à tout, aux extincteurs. Et voilà, elle a vraiment ce côté artistique, qui était très, très positif, je trouve, et qui a été malheureusement perdu, parce qu'elle n'est plus dans FEMEN.

Ce propos met en exergue une certaine volonté d'esthétiser les actions afin de les rendre, par l'esthétisation par la scénarisation ou les intentions parodiques, plus attractives, voire plus spectaculaires, aux yeux des publics qui assistent ou voient les actions retransmises par les médias. De cette esthétisation, émerge l'idée d'une nudité qui, loin d'être naturelle, est artificialisée et reconstruite. On note aussi une idée sous-jacente d'une tension entre une aspiration artistique et esthétique, cristallisée dans la figure d'Oksana, et une aspiration qui s'avérera, comme on le verra, davantage marquée par une certaine radicalité politique et symbolisée par la figure d'Inna. Cette oscillation entre ces deux aspirations marquera l'évolution du mouvement FEMEN France.

Les préoccupations esthétiques du mouvement sont aussi perceptibles, par les références aux questions artistiques présentes dans les deux manifestes FEMEN.

Le corps nu d'une activiste, c'est la haine non dissimulée de l'ordre patriarcal et la nouvelle esthétique de la révolution féminine.¹⁹²

Ce qui choque dans les actions FEMEN, c'est l'image du soulèvement de femmes dont l'apparence est conforme en tout point aux codes par lesquels elles ont été soumises auparavant. Quelle que soit leur physionomie,

¹⁹² M1, dans « L'idéologie »

nous mettons en scène des corps féminins apprêtés, mais en rébellion, utilisant les attributs du sexisme contre le sexisme lui-même.¹⁹³

Ici, la question de l'esthétique est abordée sous l'angle du retournement des codes esthétiques issus des logiques patriarcales par la création d'une nouvelle esthétique propre au mouvement : pour les FEMEN, il s'agit de « mettre en scène les corps afin de mieux renverser les codes »¹⁹⁴.

Les préoccupations esthétiques et artistiques des FEMEN se voient aussi dans la définition du mouvement qu'en donnent ses quatre fondatrices. En effet, Inna elle-même définit

FEMEN comme un mélange subversif de politique, de sexe, de scandale, d'agression et d'art que l'on peut appeler féminisme pop.¹⁹⁵

La notion de *féminisme pop* sera davantage développée plus tard, car elle peut être rapprochée de la notion d'activisme culturel que l'on traitera par la suite ; ce qui est à noter dès à présent, c'est cette volonté de transmettre un certain message politique d'une façon qui mobilise les logiques du spectaculaire¹⁹⁶.

Ce qui fait aussi signe vers l'idée d'un intérêt artistique dans la démarche des FEMEN, c'est qu'elles appellent parfois « performances »¹⁹⁷ leurs actions. L'art-performance donne une place centrale au corps, et en particulier au corps des artistes qui deviennent partie intégrante de ce qui est donné à voir aux publics¹⁹⁸. C'est une forme d'art apparue dans les années 1960, s'inscrivant dans une réflexion plus globale sur la définition d'une œuvre d'art et sur la place de l'artiste dans l'œuvre. L'art-performance se distingue aussi par son rapport

¹⁹³ M2, p.52

¹⁹⁴ *ibid.*, p.53

¹⁹⁵ ACKERMAN (G.), *op cit.* p.149

¹⁹⁶ « Chaque fois, nous tenons à créer une action qui soit inédite tant par son contenu que par sa forme. On dirait même que parfois, pour nous, la forme prime. » (ACKERMAN [G.], *op. cit.*, p.147)

¹⁹⁷ Voici quelques occurrences de ce mot relevées dans l'ouvrage de G. Ackerman : « "Pas d'eau au robinet, lavons-nous place Maïdan", tel fut le slogan de cette performance » (*op. cit.*, p.87-88) ; « On a conçu une performance très dure, où nous *devions* jouer le rôle de "chiennes démocratiques" » (*op. cit.*, p.130) ; « Pour protester contre cette arrestation qui violait le droit des citoyens à manifester pacifiquement, nous avons conçu une performance assez spécifique. » (*op. cit.*, p.162)

¹⁹⁸ « Dans les performances des féministes américaines, en particulier, le sujet féministe, blessé mais engagé politiquement, a remplacé le corps viril en train de peindre, de type Pollock [...] » (WARR [T.] et JONES [A.], *Le corps de l'artiste*, Paris, Phaidon, 2011, p.22)

au temps et à l'espace – les performances, censées être éphémères, vont investir des lieux inattendus, où corps et sexualité ne se montrent pas habituellement.

La notion de performance permet de faire ici un lien qui semble heuristiquement fécond, entre le mouvement FEMEN et le *body art*, l'art féministe des années 1960-70 qui use du corps – souvent nu, du corps en action¹⁹⁹, de la performance, qui permettent aux artistes femmes et/ou homosexuel-le-s de se réapproprier leur corps, de recréer la narration assignée à leur corps.

Le corps féminin a en effet toujours dû être un corps pour les autres – jamais pour soi –, toujours dû soutenir les désirs et attentes d'un social masculin. Ainsi, dans le *body art*, les artistes se réapproprient le corps en l'étudiant et en le revivant comme étant le leur, autonome face à leur regard.²⁰⁰

Dans le *body art*, comme dans la démarche FEMEN, on retrouve l'idée d'un « corps en action » qui ne veut plus subir le regard social androcentré et les attentes qui en découlent²⁰¹. Il y a l'idée de réinventer les images d'un corps féminin, trop longtemps vu et montré à travers des représentations forgées par le regard masculin. Se présente alors l'idée de désacralisation du corps des artistes et des activistes, et dans les performances qu'elles donnent à voir, notamment celles où la nudité est présente.

Lorsque ces artistes "différentes" sont confrontées au corps nu féminin, depuis toujours symbole et objet du voyeurisme masculin, elles le traitent comme une unité complexe, à l'écart des représentations académiques [...]. Il s'agit de briser le lien de voyeurisme qui a toujours soumis le corps nu au regard des hommes, mais aussi de désacraliser les conventions moralistes et mortifiantes qui en ont fait une source de morbidité et de honte. Il s'agit enfin de revendiquer l'utilisation sereine de ce corps nu comme un instrument de performance.²⁰²

¹⁹⁹ Au sujet du corps de l'artiste militant, voir : *ibid.*, p.29 sqq.

²⁰⁰ MUZZARELLI (F.), *Femmes photographes*, Paris, Hazan, 2009, p.14

²⁰¹ « Les femmes ont toujours été soumises aux diktats esthétiques des hommes pour satisfaire leurs désirs. Elles ont dû se faire belles pour les hommes et non pas pour elles-mêmes. » (Manifeste FEMEN [M2, dans « Notre esthétique »], *op. cit.*, p.52

²⁰² MUZZARELLI (F.), *op. cit.*, p.13

Ce lien entre le *body art* et la démarche FEMEN est corroboré par le fait que les FEMEN se revendiquent de l'actionnisme viennois²⁰³ et citent parfois en exemple *Voïna*²⁰⁴, un groupe russe artistico-politique. L'actionnisme viennois²⁰⁵ est un mouvement artistico-politique des années 1960 qui met en scène des corps souvent souffrants et violentés. Partageant la même idée de radicalité, les FEMEN reprennent aussi des actionnistes l'idée de monstrations outrageuses des corps pendant les actions. Quant à *Voïna*, ce groupe créé en 2007 et très controversé en Russie s'est rendu célèbre pour ses actions qui mettent en scène la sexualité, notamment celle, en 2010, qui a consisté à peindre un phallus surdimensionné sur le pont le plus connu de Saint-Pétersbourg, en face du siège des services secrets russes. L'actionnisme viennois et *Voïna* ont également en commun d'élaborer des actions qui versent tout autant dans la performance artistique que dans l'activisme politique, de sorte que les frontières entre logiques artistiques et contestation politique sont très floues dans le mode d'action de ces deux groupes qui se définissent en fin de compte comme artistiques. On note alors, chez les FEMEN, la même hésitation, concernant la définition du mouvement.

Art et contestation, art ou contestation ? Le débat de l'activisme culturel.

La tentative de définir la démarche du mouvement FEMEN donne lieu à un débat entre les quatre fondatrices, lequel est rapporté par G. Ackerman. Ce débat est traversé par une certaine tension entre une définition plus artistique et une autre, versant davantage dans le politique. D'un côté, Oksana Chatchko dit :

²⁰³ « Nous nous concevons à cinquante pour cent comme une organisation féministe, et à cinquante pour cent comme un groupe actionniste. » (ACKERMAN [G.], *op. cit.*, p.148)

²⁰⁴ Bien entendu, la frontière entre art et actionnisme est floue, et les artistes contemporains qui traitent des problèmes de société dans leurs œuvres sont nombreux, comme par exemple le groupe russe *Voïna* » (ACKERMAN [G.], *op. cit.*, p.149. C'est Inna Chevtchenko qui parle).

²⁰⁵ Les traitements inhumains infligés au corps dans les combats, les camps de la mort et les expériences médicales barbares de la Seconde Guerre mondiale ont contribué à forger le langage symbolique violent des « actionnistes » viennois sur le massacre, la torture, les opérations sur le corps et le sacrifice. Le travail de ces artistes utilisant le corps – comme Hermann Nitsch, Otto Mühl et Günter Brus – est resté incompris et marginalisé, ou au contraire mythifié, et a été volontairement ignoré par les historiens de l'art. Une partie du public et de la critique, que l'« art corporel » indisposait, l'a qualifié de « psychotique », d'« exhibitionnisme » et d'« aberration » de l'histoire de l'art. La mise en avant de l'aspect scandaleux de l'actionnisme a longtemps masqué le fait que les mutilations, les tortures et la coprophilie présentes dans les œuvres étaient la plupart du temps théâtralisées, mises en scène, destinées à être filmées » (WARR [T.] et JONES [A.], *op. cit.*, p.12)

Faisons-nous de l'art ? Il y a un an, on se disputait encore pas mal à ce sujet. Les filles me reprochaient d'avoir dit dans un entretien que nous étions des artistes. J'ai défendu mon point de vue. Je pense que les vrais artistes [...] ne sont pas des figures passives. La tâche principale de l'art, c'est la révolution. Nous appelons de nos vœux une révolution : qui avec la musique, qui avec la peinture, qui avec son propre corps. Un artiste est toujours un révolutionnaire. J'espère que c'est mon cas.²⁰⁶

Selon Oksana Chatchko, la dimension artistique n'exclut en rien l'aspect contestataire puisque l'artiste est une figure révolutionnaire qui n'est en aucun cas coupée du monde. En revanche, Inna Chevtchenko pense que la dimension contestataire doit primer sur l'aspect artistique, de peur que la radicalité de l'action soit atténuée.

Cependant, si l'on se positionne en tant qu'artistes, affirme Inna, cela fera baisser le degré de notre agressivité. Par exemple, les Pussy Riot se présentent comme des artistes punks et, du coup, ce qu'elles font semble moins radical aux yeux des Occidentaux, bien que cela ne leur ait pas épargné la prison en Russie. » Inna insiste :
Dès qu'on a affaire à *l'art*, cela arrondit les angles. Or, nous voulons être perçues comme dangereuses par nos ennemis.²⁰⁷

Inna Chevtchenko pointe également ici le risque de brouillage du message porté par les actions et, *a fortiori*, par le mouvement FEMEN. On peut aussi penser que son refus d'accorder aux actions une dimension artistique est lié à une certaine recherche en légitimité pour le mouvement qui, en 2012-2013, était encore très jeune et devait se confronter à l'incompréhension des médias et à celle de l'univers militant et féministe des pays occidentaux dans lesquels le mouvement tentait de s'implanter. C'est ce qui ressort d'un des propos d'Eloïse :

Vous dites dans un article que le côté parodique des actions FEMEN s'est perdu. Sauriez-vous expliquer pourquoi ?

Je pense qu'avec le temps, y a un côté très sérieux qui a pris le dessus, parce que c'était l'état d'esprit d'Inna.

²⁰⁶ ACKERMAN (G.), *op. cit.*, p.151

²⁰⁷ *ibid.*, p.149

C'était un peu Inna qui donnait le ton du moment. Et comme c'est quand même quelqu'un qui est tous les jours insultée sur les réseaux sociaux, qui a des menaces de mort en permanence sur son téléphone portable, sur sa boîte-mail, sur les réseaux sociaux, je pense aussi qu'il y a une gravité comme ça chez elle à des moments qui ressort, et qu'elle était dans une phase où elle avait envie de montrer aussi à la France que FEMEN, c'était pas un groupe un peu rigolo, un peu funky, un peu pop - tout le monde disait : "FEMEN, c'est du pop féminisme -, bah non FEMEN c'est un mouvement radical qui fait la guerre au patriarcat. Elle avait envie qu'on prenne FEMEN au sérieux, et du coup, je pense qu'elle avait envie d'actions beaucoup plus sérieuses, au fond assez dures [...]

Outre des éléments davantage liés à la personnalité et à l'expérience d'Inna Chevtchenko qui, même s'ils ne seront pas développés ici²⁰⁸, ne sont pas à négliger, il faut noter une tension entre un féminisme *pop* – que l'on pourrait caractériser par la place accordée au ludique et au plaisant dans les actions – et un féminisme radical et guerrier, qui verse davantage dans des images de dureté, voire de violence – mimée ou réelle. Ces deux visions, apparemment opposées, obéissent néanmoins à des logiques de spectacularisation des actions, et deviennent donc des enjeux de publicisation. Je reviendrai sur ces questions un peu plus tard.

Pour l'heure, il s'agit de faire remarquer que ce débat sur la baisse du degré de radicalité des actions si le mouvement se définit comme artistique ou non, n'est pas sans rappeler les débats qui animaient les milieux militants et artistiques, lors de la création d'Act Up, dans les années 1980.

Chez les tenants de l'activisme culturel, on observe une oscillation permanente entre la volonté de ne pas se définir comme artiste et celle de faire admettre leur art au sein de l'establishment. Cette tension semble témoigner d'une impossibilité à déstabiliser les frontières établies entre le monde de l'art et d'autres mondes sociaux. Car en effet, si les artistes aux prétentions activistes rechignent à se définir comme artistes, c'est qu'ils considèrent que la définition

²⁰⁸ Voir l'annexe « la figure d'Inna Chevtchenko »

dominante de l'art exclu(t) la fonction politique qu'ils veulent se voir reconnaître. Si le monde de l'art reconnaît et légitime les productions de l'activisme culturel, alors ne change-t-il pas sa propre définition ? Ou au contraire, ne dénature-t-il pas le sens et la fonction même des œuvres d'art en question.²⁰⁹

À l'instar d'Act Up, le mouvement FEMEN tient davantage de l'activisme culturel. En effet, « l'activisme culturel renvoie à une conception selon laquelle l'art n'est pas séparé de la vie sociale et politique, et oblige de ce fait tous ceux qui se reconnaissent dans cette mouvance à questionner et, souvent, à redéfinir la nature de leur action »²¹⁰. Une telle conception n'est pas absente des dires d'Anna Houtsol, souvent considérée comme la cheffe de file du mouvement FEMEN.

Anna résume bien le débat en se rangeant plutôt du côté d'Inna :

L'art est partout. [...] Naturellement, il y a des éléments artistiques dans notre activité. Certaines personnes du milieu artistique la perçoivent comme une expression artistique alors que celles issues de la politique y voient plutôt des aspects politiques. Dans le passé, nous avions une proportion d'art plus importante car nous essayions d'associer des formes voyantes à des actions non radicales, en jouant sur le contraste.

Nous utilisons des éléments artistiques pour servir une protestation politique radicale, et c'est en cela que nous sommes intéressantes. Nous avons renoncé aux protestations mornes sans fantaisie. C'est notre apparition qui a ravivé à la fois la scène politique et la scène artistique. [...] ²¹¹

Rapprocher la démarche FEMEN de l'activisme culturel d'Act Up permet de prendre la pleine mesure de la place des logiques artistiques dans cette stratégie de contestation. Au-delà du débat à propos de la définition du mouvement, certaines autres similarités entre Act-Up et FEMEN peuvent être notées, notamment concernant le mode d'action.

²⁰⁹ BROQUA (C.), « Sida et stratégies de représentation. Dialogues entre l'art et l'activisme aux États-Unis », in BALASINSKI (J.), MATHIEU (L.) (dir.), *Art et contestation*, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p.186

²¹⁰ *ibid.*, p.176

²¹¹ ACKERMAN (G.), *op. cit.*, p.150

La nudité artificialisée des FEMEN, comme enjeu de publicisation.

Comme FEMEN à sa suite, Act-Up conçoit ses actions directes comme des performances. Comme le montre C. Broqua dans l'article déjà cité, les actions de ce groupe glissent peu à peu du théâtre vers l'art-performance²¹² ; et, en l'occurrence, les actions des FEMEN peuvent rappeler les *zap* d'Act Up.

Le *zap* est une action-éclair organisée en réaction à un événement ou un problème qu'il s'agit de dénoncer. Bruyant, très visuel et souvent bien suivi par les médias, il ne mobilise que quelques dizaines de militants. Régi par le principe de « désobéissance civile », il répond à une logique d'affrontement où la définition stricte des tenues corporelles proscrit tout contact ou violence physiques, remplacés par une mise en scène de la colère appuyée par des accessoires visuels et sonores (Patouillard 1998).

Indéniablement, le *zap* s'inspire des techniques du spectacle ; empruntant notamment le vocabulaire de l'art performance ; il tient tout autant de la tradition des manifestations contestataires que des happenings artistiques [...] »²¹³

On retrouve ces références à une certaine théâtralité et à une logique du spectaculaire dans la description que donnent les FEMEN elles-mêmes de leurs actions.

Nous vivons dans une société où l'industrie du divertissement est dominante. Le consommateur est exigeant, et nous sommes obligées de prendre en compte ses désirs et sa capacité à assimiler l'information. Si nous voulons être entendues, nous devons créer des actions courtes qui frappent l'imagination, des performances théâtralisées avec un

²¹² « Parce que la sexualité et la maladie entretiennent un rapport immédiat avec le corps, et qu'elles sont ici redoublées par des stigmates en grande partie invisibles mais s'accompagnent d'une injonction au silence, on comprend que la production théâtrale sur ces thèmes ait été d'emblée foisonnante. Elle est en outre fortement diversifiée, allant d'œuvres conformes aux canons du genre, à des formes d'expression plus expérimentales ou transgressives. Parmi elles, certaines relèvent de l'art performance, qui s'est institutionnalisé depuis la fin des années 60 (Carlson 1996, Goldberg 2001). Se superposant en partie à l'art corporel ou à l'art vivant, il puise à différents domaines d'expression : théâtre, danse, arts plastiques, musique... impliquant souvent le corps de manière centrale, il se joue des frontières tant disciplinaires que normatives, selon une logique de subversion des règles de l'art et des normes sociales ou morales dominantes. » (BROQUA [C], *op. cit.*, p.179-180)

²¹³ *Ibid.*, p.180

message clair et concis. On doit exciter les masses, les faire bouillonner, car c'est ainsi qu'on pourra changer les choses.²¹⁴

Ce propos est intéressant car il montre la très bonne compréhension des logiques médiatiques et la nécessité du spectaculaire pour correspondre à ces logiques et atteindre un public toujours plus nombreux. Le rapport au visuel structure l'espace public²¹⁵, et, *a fortiori*, les logiques médiatiques. L'usage des images, chez les FEMEN, est très important, comme le montre cet extrait du Manifeste :

Parce que c'est par l'image et sa médiatisation que les stéréotypes se multiplient, enfermant la femme dans un rôle bien établi par la société patriarcale, c'est par l'image et sa médiatisation que nous décidons de combattre le sexisme.²¹⁶

Par le biais de l'artificialisation de la nudité, les FEMEN construisent une imagerie qui gravite autour de leurs seins nus qu'elles exposent. S'inscrivant de façon ambiguë dans les logiques médiatiques structurées par le regard sexiste, cette imagerie se conforme aux attentes qui découlent de ce regard, pour mieux tenter de les renverser²¹⁷

L'importance des images.

Pour exister dans l'espace public, le mouvement FEMEN doit penser des modes d'action marquants, qui frappent l'œil des spectateurs et des médias. Je l'ai dit : la notion d'image est au cœur du mode de contestation des FEMEN. Lorsqu'on parcourt le Manifeste FEMEN, on rencontre maintes occurrences du mot. Par exemple :

²¹⁴ ACKERMAN (G.), *op. cit.*, p.151. C'est Oksana Chatchko qui parle.

²¹⁵ « Nous sommes la première civilisation qui peut se croire autorisée par ses appareils à en croire ses yeux. La première à avoir posé un trait d'égalité entre visibilité, réalité et vérité. Toutes les autres, et la nôtre jusqu'à hier, estimaient que l'image empêche de voir. Maintenant, elle vaut pour preuve. Le représentable se donne pour irrécusable ». (DEBRAY [R.], *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, p. 391). Ces mots de Régis Debray nous font prendre conscience, s'il en était encore besoin, de l'importance qu'a prise la notion d'images dans les logiques sociales contemporaines.

²¹⁶ M2, p.48

²¹⁷ « Nous avons gardé les corps dénudés, nous les avons parés des slogans et postés dans une attitude guerrière. [...] Il est ces seins, mais il est impossible de ne pas voir les messages qu'ils portent » (M2, p.45)

Le combat pour l'égalité est bien plus qu'une question de droits au regard de la loi, c'est également une question de considération, et donc d'image.²¹⁸

Notons aussi ce point commun à toutes les activistes FEMEN, que souligne Eloïse :

Oui, les membres des FEMEN, on est toutes – enfin, pas forcément dans les médias – mais y a, pour toutes, un rapport à l'image. Et c'est quoi ? Donc y a des journalistes, y a des réalisatrices, des photographes, des dessinatrices, des mannequins, des modèles aussi. Donc je pense que c'est vraiment le point commun : on connaît toutes le travail de l'image d'une manière ou d'une autre. Et y a un lien entre FEMEN et ce travail-là.

Comment l'expliqueriez-vous ?

Parce que c'est... - enfin je parle au nom des autres, je sais pas - mais je pense qu'on a toutes vu quelque chose de familier là-dedans, par nos métiers – ou pour d'autres, c'étaient des pratiques artistiques

On peut penser que les activistes savent composer avec les exigences iconographiques et médiatiques, habituées par leur profession ou leur pratique artistique, au travail avec les médias, au travail des images, au travail artistique. Les trois autres activistes que j'ai interrogées ont une profession en rapport avec le domaine artistique et théâtral : Arielle est agente artistique, Constance est régisseuse, et Sophia comédienne de cirque et marionnettiste de rue. En outre, à un moment de l'entretien, Constance énumère les professions de certaines activistes FEMEN :

On a vraiment de tout : agent SNCF, journaliste, libraire, agent artistique, maquilleuse, prof de yoga...

Dans les diverses professions citées, on remarque un lien entre image, public et corps. En fin de compte, le point commun entre les activistes FEMEN est peut-être moins l'habitude de travailler avec les images que de travailler sur la présentation de soi et de son corps devant un public, de travailler une certaine image de son corps.

²¹⁸ M2, p.44.

Cependant, certaines activistes FEMEN ont conscience de la prégnance du rôle des images dans la démarche du mouvement, comme l'atteste l'entretien avec Sophia qui met en exergue l'importance de l'esthétisation dans les actions.

Dirais-tu qu'il y a une volonté d'esthétisation quand vous élaborez une action ?

Il y a une volonté de sublimer un discours, de le rendre visible, en utilisant des accessoires sublimés, un corps sublimé, des postures sublimées, un slogan fort et concentré. L'idéal est de faire une image forte, qui frappe

Qu'entends-tu par sublimer ?

Quelque chose de grand de fort, d'extra-quotidien

Une image qui correspond aux attentes médiatiques de spectacle?

Une image qui frappe, qui surprend, qui interroge, qui choque.

D'autres activistes, comme Constance, préfèrent parler de « mises en scène », et non de « performances », nuanciant la dimension artistique, ce qui fait écho au débat de l'activisme culturel que j'évoquais plus haut. Toutefois, elle ne nie pas l'existence d'une esthétique FEMEN propre à l'identité du groupe.

Ah oui bien sûr, il y a une mise en scène. Pour la dernière, pour demander la libération de Jacqueline Sauvage, nous nous sommes menottées au palais de justice pour symboliser "les femmes enchaînées par la justice"

Oui pardon, « mise en scène », c'est un meilleur terme.

Quelques mois plus tôt, nous avons fait semblant de creuser un trou devant sa prison pour faciliter son évasion. Chaque action est accompagnée d'un communiqué qui explique la démarche.

Comme une performance ?

Nous n'utilisons pas ce mot, nous ne sommes pas des artistes. Mais nous aimons à trouver une mise en scène avec de l'ironie.

Même si les activistes demeurent partagées sur la dimension artistique du mouvement, ces propos témoignent encore une fois de la prégnance du rapport au visuel chez les FEMEN ; le rôle de l'image est central voire redoublé, dans la démarche FEMEN. Le recours aux images s'avère très efficace, du fait que les messages portés par les FEMEN peuvent directement s'inscrire dans l'iconographique, comme le souligne Eloïse :

Y a quelque chose d'iconographique qui est très, très fort... le message est dans l'image, en fait. Y a plus besoin de texte, y a plus besoin d'explications – si l'action est lisible en tout cas. Normalement, l'image se suffit à elle-même et je pense que ça c'est très fort. Moi, c'est quelque chose qui m'a vraiment interpellée au début.

Répondant à certaines exigences médiatiques, les images que les FEMEN construisent, et *a fortiori* le corps-spectacle qu'elles élaborent, sont vus autant qu'ils donnent à voir, ce qui permet au message porté par les actions FEMEN d'être accessible, assimilable, en un cliché – ou en un clic.

Je vais maintenant me pencher sur l'élaboration de ce corps-spectacle par les FEMEN, en inscrivant ma réflexion dans le paradoxe évoqué en début de partie : comment la nudité FEMEN peut-elle produire un message contestataire, tout en usant du langage dominant pour parler au plus grand nombre ?

II. Le corps-spectacle des FEMEN

Je vais maintenant montrer en quoi l'élaboration d'un corps-spectacle par les FEMEN, pour répondre aux exigences et aux attentes médiatiques, permet aussi de mettre en question les mécanismes de soumission du corps féminin, ainsi que les logiques sexistes du regard et de l'imaginaire dominants, assignés aux corps féminins. La démarche FEMEN est sous-tendue par un apparent paradoxe qui pourrait se formuler ainsi : la monstration

esthétisée des seins se conforme aux cadres de monstration hégémoniques traversés par les logiques de sexualisation du corps féminin, tout en tentant de mettre en question cette même sexualisation.

La démarche FEMEN et les logiques médiatiques, entre dépendance et co-construction.

Il importe maintenant de s'interroger plus précisément sur les raisons du succès médiatique du mouvement FEMEN à ses débuts et de son relatif déclin par la suite. que révèlent les fluctuations de l'intérêt médiatique sur l'élaboration du corps-spectacle, les stratégies qu'il implique et ses limites ? On peut alors considérer que le corps-spectacle des FEMEN obéit à une double injonction propre aux logiques médiatiques.

Tout d'abord, pour exister dans l'espace public, le corps-spectacle des FEMEN doit « hameçonner »²¹⁹ l'attention des photographes et des journalistes. En ceci, la nudité des seins répond à cette injonction en présentant un spectacle inhabituel et en offrant, aux professionnels des médias, des images fortes qui doivent remplir l'obligation d'instantanéité et de clarté du message porté par l'action, comme le dit le journaliste de *Libération* :

Elles ont toujours eu une excellente pratique médiatique ; c'est pour ça qu'on parle d'elles. À la fois, les médias étaient utiles pour elles et elles étaient utiles pour les médias. Parce qu'il faut pas se le cacher, un groupe féministe où les femmes se montrent seins nus, ça intéresse plus les lecteurs que la Barbe qui fait sans doute des actions plus construites, mais aussi plus compliquées.

Les actions FEMEN sont adaptées aux logiques médiatiques, en ceci qu'elles attirent le regard et peuvent délivrer un message qui peut être compris instantanément. Les FEMEN sont des faiseuses d'images dont on pourrait dire qu'elles correspondent à la façon dont se déploie l'écriture de presse qui est

²¹⁹ J'emprunte le terme qu'utilise C. Deschamps dans son article « Mises en scène visuelles et rapports de pouvoir : le cas des bisexuels » (DESCHAMPS [C.], « Mises en scène visuelles et rapports de pouvoir : le cas des bisexuels », *Journal des anthropologues* [En ligne], 82-83 | 2000, mis en ligne le 18 janvier 2012, consulté le 16 décembre 2014. URL : <http://jda.revues.org/3381>)

marquée par l'importance de ce que les linguistes nomment la fonction phatique, soit – comme le « allo » des conversations téléphoniques – un ensemble de dispositifs visant à entretenir le contact, à éviter le décrochage des publics. Participent de cette démarche les manchettes (« Le pape est encore mort » titrait *Libération* au décès de Jean-Paul Ier) et la titraille, les photos, la concision des formats, l'infographie, la succession rapide des séquences et les images chocs à la télévision.²²⁰

Les actions FEMEN peuvent être rapprochées de ce que P. Champagne appelle : « les manifestations de papier »²²¹ ; car, en définitive, on pourrait dire que le lieu réel des actions « n'est pas la rue, simple espace apparent, mais la presse (au sens large) »²²². Il est flagrant que le corps-spectacle des FEMEN se montre pour les journalistes et les photographes. On pourrait alors se demander si, à l'instar des journalistes dont Champagne parle et qui « croient rendre compte de la manifestation sans apercevoir qu'ils participent à sa réalisation »²²³, les journalistes qui rapportent les actions FEMEN ne participent pas à la construction de sens autour des actions et du corps-spectacle FEMEN, et donc au plus ou moins grand intérêt que les médias portent au mouvement. On remarque, à partir de 2014, une évolution dans l'usage des médias par les FEMEN qui, désormais, ne convoquent à leurs actions que les photographes de l'AFP, et non plus les journalistes de presse. Concomitamment, on note un relatif désintérêt de la part des médias envers le mouvement, qui pourrait s'expliquer par l'habitude à la présence des FEMEN dans le paysage médiatique et féministe français et la routinisation des actions – notion sur laquelle je reviendrai plus tard. Cependant, le journaliste de *Libération* avance une autre hypothèse sur laquelle il est intéressant de se pencher :

Et l'évolution, moi je la regrette en tant que journaliste parce que, de vouloir absolument contrôler, de ne permettre que la photo, ça veut dire qu'elles veulent seulement imposer leur message, ça veut dire qu'il n'y a plus de journalistes pour

²²⁰ NEVEU (É.), « IV. L'écriture journalistique », dans : NEVEU (É.), *Sociologie du journalisme*. Paris, La Découverte, « Repères », 2013, p. 64-79. URL : <https://www.cairn.info/sociologie-du-journalisme--9782707177070.htm-page-64.htm>

²²¹ CHAMPAGNE (P.), « La manifestation. La production de l'événement politique ». In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 52-53, juin 1984. Le travail politique. pp. 19-41. URL : https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1984_num_52_1_3329.

²²² *Ibid.*, p.28

²²³ *Ibid.*

raconter ce qui se passe, à la fois ce qu'elles font, la manière dont les gens réagissent autour d'elles, et du coup, moi, une action que j'ai pas vue de mes yeux, je vais pas aller en parler parce que je l'ai pas vue par moi-même, et du coup je veux pas être complètement victime de leur stratégie de communication. Donc, moi, de ce principe-là, je ne parle pas des actions des FEMEN parce que je ne pouvais pas y être moi-même. Et à mon avis, elles font une erreur de ce point de vue-là, parce qu'elles se coupent quand même d'observateurs objectifs, à vouloir trop contrôler la communication.

Peut-on expliquer le relatif désintéret des médias pour les FEMEN par ce que vous venez de dire ?

Effectivement, il est possible qu'elles aient sous-estimé l'importance des médias de presse écrite, présents lors des actions pour faire les reportages. Parce qu'il faut savoir la manière dont marchent les médias : souvent, c'est d'abord les médias de presse écrite qui parlent de quelque chose. Puis, ensuite, les journalistes de télévision lisent les papiers des médias de presse écrite et vont dire : "tiens, on va en parler le soir à la télé". À partir du moment où n'y a plus de papiers de médias de presse écrite, la télé en parle moins le soir. Et je pense qu'elles ont pu se dire que, juste, montrer des photos sur Twitter ou sur les réseaux sociaux, ou via les dépêches d'agence, ça pouvait suffire, mais en fait du coup, ça se perd un peu dans le flot de l'actu, et peut-être que ça marche moins...

Ce propos est intéressant, en ce qu'il montre implicitement une relation de dépendance entre le monde médiatique et les FEMEN : leur stratégie de communication aurait besoin d'épouser le fonctionnement des logiques médiatiques, pour accroître leur visibilité. Cependant, on peut nuancer cette idée et avancer que l'usage intensif des réseaux sociaux permet aux FEMEN de contourner le biais médiatique et de toucher un plus grand public de manière plus directe. Ce propos doit être aussi nuancé, à l'évocation d'un plus grand contrôle des FEMEN de leur communication – en n'autorisant que la présence des photographes de l'AFP lors des actions – car, comme me l'a expliqué Eloïse, le mouvement n'a « pas du tout de droit de regard » sur la sélection des images qui vont apparaître dans les médias. On peut alors dire que l'évolution du rapport des FEMEN aux médias a très peu d'effets sur les questions de la visibilité du mouvement ou du contrôle des images. En revanche, on peut s'interroger sur la lisibilité des actions FEMEN pour les médias : on peut se demander si un compte-rendu de journalistes de presse présents lors des actions ne

permettrait pas d'expliciter le message porté par l'action et, ainsi, de donner du relief à l'événement et participer de la construction de son sens, ensuite repris par ses collègues d'autres médias, la production de l'information étant soumise à des logiques d'interdépendance entre les professionnels des médias²²⁴.

Aborder la question de la lisibilité des actions FEMEN permet de montrer que la construction de leur sens – ou à l'inverse – de leur brouillage – peut autant être le fait des activistes que des médias. En effet, certaines actions peuvent être moins lisibles que d'autres, comme le dit Eloïse à propos de l'action à Notre-Dame de Paris, en février 2013 :

Bizarrement, Notre-Dame, c'est une des actions que je revois aujourd'hui où je me dis : "je comprends qu'on ne l'ait pas comprise". Parce que, quand j'étais dans le mouvement, je n'avais pas le recul nécessaire pour le voir, mais vraiment aujourd'hui quand je revois les photos avec tous les slogans très différents, je ne sais plus trop pourquoi on a fait cette action... alors, je me souviens que c'était pour fêter la démission du Pape de manière ironique. Comme en même temps c'était la période du Mariage Pour Tous, on s'est dit : "tiens, on va en même temps mettre ça dans le sac" et du coup, voilà, y a plein de choses comme ça différentes... et Notre-Dame, c'est vrai qu'autant, sur le moment, j'étais très contente de la faire, cette action. Mais avec le recul, je ne vois plus trop le truc.

Dans l'élaboration des actions, il peut y avoir un manque de recul ou un mauvais ciblage du message porté par l'action. Les activistes peuvent aussi, lors des actions, être empêchées de réaliser les scénarios qu'elles avaient initialement prévus, ce qui entrave la compréhension de leurs intentions.

Le brouillage du sens des actions peut aussi être engendré par leur traitement journalistique. En effet, du fait de certaines logiques médiatiques, peuvent naître des décalages et des incompréhensions autour de la démarche contestataire des FEMEN. Deux éléments peuvent expliquer ces décalages : le premier serait l'incessant *turnover* des

²²⁴ « Une façon moins abstraite de percevoir la machinerie organisationnelle d'une rédaction est de la saisir à travers un cycle temporel. Celui-ci s'ouvre, pour un quotidien du matin, en début de journée par la comparaison de l'édition de la veille avec celles de la concurrence, par le suivi des événements via la consultation des autres médias, l'examen des faits du jour à couvrir qui auront été présélectionnés à partir des envois des attachés de presse. » (NEVEU [É.], « IV. L'écriture journalistique », dans : NEVEU [É.], *op. cit.*, p.44 à 63. URL : <https://www.cairn.info/sociologie-du-journalisme--9782707177070-page-44.htm>

journalistes qui doivent écrire sur les sujets les plus divers, comme l'explique la journaliste de *Metronews* :

Parce que, souvent, les gens qui écrivent ce genre d'articles sont des hommes, qu'ils n'y connaissent pas grand-chose... et que, dans le journalisme, surtout sur le net. Quelquefois on demande à des gens qui y connaissent rien d'écrire quelque chose sur le Moyen-Orient, après on devrait écrire un truc sur la politique, et le lendemain on doit écrire un truc sur les FEMEN.

Ce propos est intéressant, en ce qu'il pointe l'obligation à la polyvalence du personnel journalistique, et donc le problème de la non-spécialisation et de la méconnaissance de ce dernier sur certains sujets traités. En revanche, il faut nuancer le propos, en considérant que cette méconnaissance n'est en rien fonction du sexe du journaliste ; on peut avancer que la (relative) ignorance des enjeux féministes poursuivis par le mouvement FEMEN est due, non seulement au rapport au temps très contraignant propre à la profession journalistique²²⁵, mais aussi à la structuration du regard des acteur-trice-s du journalisme autour de représentations sexistes, structuration due à une socialisation de ces acteur-trice-s dans un monde social traversé par des logiques patriarcales.

Il n'en reste pas moins vrai que le brouillage du sens des actions FEMEN, et donc l'incompréhension de la démarche du mouvement, peut s'expliquer par la méconnaissance des journalistes qui doivent rendre compte des actions FEMEN. Ce brouillage pourrait aussi s'expliquer par le recours à une rhétorique sensationnaliste dans les articles qui leur sont consacrés, afin de remplir la fonction phatique évoquée plus haut, comme le dit la journaliste de *Metronews* plus loin dans l'entretien :

C'est pas toujours lisible. Parce que les médias vont dire – alors... c'est difficile de parler de "LES médias" en terme aussi global – mais on va dire : « la nouvelle action des FEMEN au Trocadéro » et on va pas forcément dire : « les FEMEN dénoncent l'oppression de la femme dans la religion ». Donc c'est une façon de présenter les choses : la nouvelle action, le nouveau

²²⁵ La lecture de certains chapitres, tirés de l'ouvrage d'Erik Neveu déjà cité, fait prendre conscience que les journalistes doivent faire face à des contraintes temporelles très fortes, comme s'adapter aux aléas quotidiens de l'actualité.

happening... et il mettra pas dans le titre ce qu'elles ont soutenu. Donc oui, c'est pas toujours lisible.

Mettre l'accent sur la nouveauté ne permet pas de rendre compte de la démarche et des revendications des FEMEN. On voit ici que, selon l'angle d'approche, les journalistes construisent la lisibilité des actions, en élaborant ou non un sens autour de ces événements.

Dans ce propos, on remarque aussi un lien entre la fonction phatique et le thème de la nouveauté : le caractère neuf d'un phénomène médiatique est susceptible d'intéresser davantage le lectorat. Or, à ses débuts en France en 2012-2013, s'est construite autour du mouvement FEMEN une sorte d'identité néo-féministe, du fait des médias et du mouvement lui-même pour des raisons différentes. Il me semble intéressant d'analyser la co-construction de FEMEN en mouvement néo-féministe.

Il faut savoir que donner une définition claire du néo-féminisme est impossible. Il s'agit d'un terme, forgé à partir du début des années 2010, qui fait l'objet de très peu d'études universitaires, voire aucune. Fréquemment utilisé dans la sphère médiatique ou sur la Toile, il désigne tantôt les pensées féministes issues de l'intersectionnalité, comme l'afroféminisme ou le féminisme musulman ; et tantôt, une pensée qui reconsidère les rapports entre les hommes et le féminisme²²⁶. Le terme peut aussi désigner une nouvelle conception féministe qui pense les rapports entre les sexes en termes de complémentarité²²⁷, ce qui n'est pas très éloigné du féminisme différentialiste. Le néo-féminisme peut aussi faire référence aux femmes qui, à l'instar de Beyoncé²²⁸, se revendiquent à la fois féministes et *sexy*, c'est-à-dire qui correspondent aux images-standards de la féminité hétérosexuelles ou jouent avec elles²²⁹. Enfin, à la suite du mouvement de #MeToo et de #BalanceTonPorc en 2017, le terme est utilisé par certains journaux de droite antiféministes, voire masculinistes, qui s'inquiètent des supposées

²²⁶ « Femen est considéré comme du néoféminisme. Pourtant, on associe ce terme à des mouvements qui ont plutôt tendance à vouloir inclure les hommes pour qu'ils se sentent tout aussi concernés par l'égalité entre les deux sexes. [...] » (« Confession d'une ex-Femen », Konbini, 11 février 2015)

²²⁷ « Le néo-féminisme est une philosophie qui soutient l'idée d'une complète complémentarité entre hommes et femmes plutôt qu'une supériorité d'un sexe sur l'autre ou qu'une égalité de droit ou de fait. » (Wikipédia, entrée : « Néo-féminisme ». URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/N%C3%A9o-f%C3%A9minisme>)

²²⁸ « Une vague de jeunes néoféministes américaines fait entendre sa voix, de plus en plus fort. Acoquinées avec la mode, elles revendiquent un activisme intime, décomplexé, alternatif. Vrai mouvement ou hérésie ? Grazia a interrogé les Susan Sontag du cool. » (« Se dirige-t-on vers un nouveau féminisme ? », *Grazia*, avril 2016. URL : <https://www.grazia.fr/news-et-societe/news/se-dirige-t-on-vers-un-nouveau-feminisme-811024>)

²²⁹ « Nouveau féminisme : des féministes sexy, mais pas soumises », *Marie-Claire*, URL : <https://www.marieclaire.fr/nouveau-feminisme-femen-slut-ou-garces-des-feministes-sexy-mais-pas-soumises,2610408,692417.asp>

dérives autoritaires d'un féminisme puritain²³⁰ et haineux envers les hommes²³¹, disqualifiant²³² ainsi les mouvements féministes qui dénoncent le harcèlement sexuel et la culture du viol. Ce rapide état des lieux montre que les occurrences du terme *néo-féminisme* désignent des réalités contrastées, voire contraires. C'est un terme dont chacun-e construit le sens selon des buts et des stratégies très différentes ; on voit, cependant, que cette construction de sens repose sur un imaginaire sous-tendu par l'idée d'une rupture, et non d'une continuité, entre deux types supposés de féminisme ; entre un ancien et un nouveau féminismes. Comment, alors, le mouvement FEMEN s'approprie-t-il cet imaginaire-là ? Par quels mécanismes s'y inscrit-il ? Peut-on dire qu'il y a co-construction de cet imaginaire par le mouvement et les logiques médiatiques ?

Du côté des FEMEN, on peut penser que l'usage du terme « néo-féminisme » permet l'élaboration de l'identité du groupe qui peut ainsi se démarquer dans le paysage féministe français. L'élaboration de cette identité repose sur la nudité FEMEN qui est codifiée, spectaculaire et agit comme un raccourci de l'identité politique du groupe, comme une signature du mouvement²³³. Ainsi parlent-elles d'une « simplification maximale de l'image d'une fille FEMEN : le *topless* avec une inscription sur le torse et une couronne sur la tête »²³⁴. L'avantage de cette simplification maximale et de cette signature minimaliste est l'immédiate saisie de l'identité du groupe qui pourrait se résumer à l'image d'une féminité en action qui s'engage physiquement dans le combat contre le patriarcat. Le caractère nouveau de l'identité du mouvement, construite par les FEMEN, s'enracine dans cette image de féminité active et physique, s'opposant aux autres mouvements féministes considérés comme trop inscrits dans une pratique livresque et théorique, comme le font percevoir les propos d'Inna Chevtchenko dans un article de *Libération* :

²³⁰ « Un néo-féminisme victimaire, puritain et sexiste », *Le Figaro*, 28 novembre 2017. URL : <http://www.lefigaro.fr/vox/societe/2017/11/28/31003-20171128ARTFIG00179-un-neo-feminisme-victimaire-puritain-et-sexiste.php>

²³¹ « Le néo-féminisme, l'idéologie qui voulait abattre les hommes comme des animaux », *Causeur*, 22 mars 2018. URL : <https://www.causeur.fr/neo-feminisme-harcèlement-ratp-sncf-150108>

²³² « De l'usage idéologique du mot « néo-féminisme », *Mediapart*, 16 avril 2018, URL : <https://blogs.mediapart.fr/martinstorti/blog/150418/de-l-usage-ideologique-du-mot-neo-feminisme>

²³³ « [...] on comprend que le recours au visuel comme raccourci du politique soit capital dans les modes de communication et de théâtralisation communautaires. Et ne pas pouvoir se conformer aux exigences des résumés « en image » peut devenir un handicap de poids [...]. Un collectif sans visuel est tronqué d'une partie de son pouvoir : ses chances de retenir l'attention des médias se trouvent considérablement limitées et, de là, ses possibilités de communiquer des messages vers l'extérieur diminuent. » (DESCHAMPS [C.], *op. cit.*)

²³⁴ ACKERMAN (G.), *op. cit.*, p.111

Nous avons voulu montrer que les féministes ne sont pas que des vieilles femmes cachées derrière leurs bouquins.²³⁵

Qu'Inna Chevtchenko ait prononcé cette phrase par provocation, par méfiance envers la bourgeoisie, et/ou par méconnaissance du paysage féministe français – raisons évoquées souvent dans les différents entretiens que j'ai menés, il n'en reste pas moins que le mouvement FEMEN a joué sur cette image de nouveauté, pour s'opposer aux autres mouvements féministes français et renforcer son caractère original :

womencondition: En quoi pensez-vous que Femen puisse aider la femme à se lever, s'émanciper davantage, et à se battre pour ses droits?

Nous le faisons déjà, grâce à nos manifestations seins nus. Nous créons une nouvelle façon pour les féministes de se battre. Nous sommes une organisation du néo-féminisme. Le féminisme classique est mourant, les nouvelles générations de femmes ne sont pas intéressées par ce type de féminisme, elles ont peur de dire qu'elles sont féministes. C'est pour ça que nous avons créé un nouveau visage du féminisme.²³⁶

Un autre usage du terme *néo-féminisme* par les FEMEN peut être mentionné lors d'une action en mai 2013, à Paris, où le mouvement a perturbé une manifestation de l'extrême-droite rassemblée pour célébrer la figure de Jeanne d'Arc. Juchées sur un balcon d'un immeuble, quatre activistes ont déroulé une grande banderole sur laquelle on pouvait lire des slogans tels que : « Sextermination for nazism » ou « Neofeminism is watching you ». Identité néo-féministe du mouvement clairement assumée ou référence ironique au reproche de totalitarisme que certaines de leurs détracteur-trice-s leur adressent, il n'en reste pas moins que chaque usage de ce terme renforce la superposition de l'identité du mouvement FEMEN à l'idée de néo-féminisme.

Comme on peut le supposer à partir de l'exemple, évoqué par Erik Neveu, des jeunes de banlieue²³⁷ que les logiques médiatiques incitent à « s'aligner sur les stéréotypes », on

²³⁵ « Inna Shevchenko, un esprit sein », *Libération*, 17 septembre 2012. URL : https://next.liberation.fr/sexe/2012/09/17/inna-shevchenko-un-esprit-sein_846924

²³⁶ « Vous avez interviewé le groupe féministe Femen », *20 minutes*, 18 septembre 2012. URL :

<https://www.20minutes.fr/vousinterviewez/1005819-20120918-interviewe-groupe-feministe-femen>

²³⁷ « Elles peuvent aussi les inciter à s'aligner sur les stéréotypes comme en témoignent des jeunes de Monfermeil interrogés par Télérama : « On se cachait le visage avec une capuche et un foulard. C'était n'importe quoi. Ça plaisait aux télés. Devant les caméras on disait : "Si la société ne fait rien pour nous, on va

peut se demander si les activistes FEMEN ne jouent pas avec l'image de nouveauté, pour satisfaire certaines attentes médiatiques, « en donnant de la réalité une image réductrice ». En effet, l'élaboration de l'identité du mouvement FEMEN comme néo-féministe permet d'inscrire la présentation de soi et du groupe dans des schèmes oppositionnels propres au langage médiatique, comme l'évoque le journaliste de *Libération* :

Mais de manière générale, si je reviens un peu sur la question : parfois – pour simplifier et pour les caricaturer –, les médias ont besoin d'opposer, de dire : "regardez, y avait ça avant. Maintenant y a ça. C'est différent, c'est nouveau, c'est pour ça qu'on vous en parle". Mais tout le monde, j'espère, ne tombe pas dans ça.

Par volonté pédagogique ?

Non, parce que si t'es pédagogique, tu n'entres pas dans la caricature. T'essayes d'expliquer, mais tu ne rentres pas dans la caricature. Non, c'est par volonté d'être vendeur, d'intéresser les gens.

Partant de là, on peut faire l'hypothèse qu'en s'érigeant en « nouveau visage du féminisme », les FEMEN facilitent leur traitement médiatique : l'élaboration d'une identité forte et reconnaissable rend plus aisé le travail des journalistes qui, rappelons-le, ne sont parfois pas spécialistes des sujets qu'ils traitent et ont souvent des contraintes temporelles très prégnantes. En effet, une identité d'un mouvement clairement esquissée et en opposition avec le reste du paysage féministe français permet de lui donner du relief et de l'inscrire dans une « case » prédéfinie, comme l'explique la journaliste de *Metronews*, dans la continuité de son propos sur la méconnaissance journalistique de certains sujets :

Donc on reprend un peu des termes qu'on a entendus sans forcément savoir ce que c'est. Donc y a un peu de ça pour moi : c'est la méconnaissance aussi des médias... et les faire entrer dans des cases, finalement. Et y a aussi qu'en France, on adore les oppositions. On

tout casser." C'était un discours je-m'en-foutiste. Il fallait faire les malins devant les copains. Avec le recul, j'ai l'impression que nous nous sommes fait utiliser. » En donnant de la réalité une image réductrice, ces reportages contribuent aussi, tant à l'égard des gouvernants que des citoyens, à rendre paradoxalement plus compliquée l'identification de solutions du fait même de la simplification caricaturale des problèmes. » (NEVEU [É.], « IV. L'écriture journalistique », dans : NEVEU [É.], *op. cit.*)

adore les débats : on va prendre les extrêmes. Ça se retrouve beaucoup dans la politique, où on préfère inviter Nadine Morano ou Florian Philippot que des députés qui se font moins remarquer et qui se font un peu plus discrets à la fin. On adore opposer les gens. Donc y a aussi un peu de ça, dans cette façon de vouloir les opposer aux anciennes féministes.

La méconnaissance des journalistes, qui forge l'image néo-féministe du mouvement FEMEN, participe de la reproduction de certains scripts corporels. En fondant le caractère nouveau du mouvement FEMEN sur l'usage de la nudité et du *sexy* et en le valorisant, le discours médiatique, appuyé par celui des FEMEN, disqualifie par là même les mouvements féministes considérés comme anciens et qui leur semblent dans la négation du corps féminin et de la féminité. On peut penser que l'opposition entre le nouveau et l'ancien se superpose ici à celle entre le bon et le mauvais : les logiques médiatiques érigent le corps légitime de la *bonne féministe* qui paraît dans l'affirmation de sa féminité – et donc, dans l'exposition de son corps – et le corps-repoussoir de la *mauvaise féministe* qui semble nier sa féminité et son corps féminin. Cela mobilise tout un imaginaire sexiste fondé sur une certaine fiction de la féminité qui définit les limites de la bonne et de la mauvaise féminité. De plus, comme le dit le journaliste de *Libération* :

On dit souvent que le mouvement FEMEN est un mouvement néoféministe. Qu'en pensez-vous ?

J'en pense pas grand-chose. J'aime pas trop ces termes de *néo* : dès qu'il y a un nouveau mouvement, c'est un néo-quelque-chose. Je suis pas sûr qu'elles soient néo-féministes : elles défendent finalement des revendications assez traditionnelles, et y a déjà des femmes qui manifestaient seins nus au début du XXe siècle.

Le discours médiatique qui consiste à dire que le mouvement FEMEN est néo-féministe puisqu'il utilise la nudité revient à invisibiliser tout un pan de l'histoire des femmes et du féminisme, reproduisant ainsi le « déni d'antériorité » décrit par D. Naudier²³⁸ pour

²³⁸ « À l'échelle de l'histoire littéraire, une des procédures de disqualification des femmes consiste à réitérer le caractère inédit de leur présence : les écrivaines sont toujours nouvelles en littérature (Naudier, 2000 ; Von Kulesa, 2007). Elles apparaissent ainsi comme d'éternelles débutantes du monde des Lettres. La rhétorique de la nouveauté les empêche, en conséquence, de faire date en laissant une trace dans l'histoire littéraire.

désigner l'invisibilisation des écrivaines dans le champ littéraire et qu'il semble pertinent d'élargir à l'univers militant et médiatique. On peut dire que le regard journalistique, accompagné par certains éléments de la rhétorique FEMEN, est structuré par les logiques patriarcales qui les poussent à ne pas voir certains éléments de l'histoire politique et militante des femmes.

L'identité FEMEN comme néo-féminisme est une co-construction qui s'inscrit dans les mécanismes médiatiques, traversés par des schèmes de pensée oppositionnels et l'exigence sensationnaliste d'attirer l'attention du public sur les sujets traités. Se dépeindre comme un mouvement féministe nouveau, en rupture avec les autres mouvements féministes, a pu permettre au mouvement FEMEN à ses débuts, de correspondre à la rhétorique journalistique et d'accentuer la spectacularisation médiatique du mouvement, même si l'essentiel de cette mise en spectacle reposait sur la nudité mise en scène dans les actions. Cependant, outre la reproduction de certains schèmes de pensée patriarcaux, une autre limite de cette spectacularisation autour du thème du nouveau peut consister en l'estompement de cet aspect, par l'installation au fil du temps d'une certaine routine, comme le laisse penser le propos d'Eloïse :

Sinon, les gens sur lesquels on peut compter – surtout au début, parce que maintenant je pense que c'est moins le cas - , c'étaient les photographes de l'AFP qui, eux, savaient qu'ils allaient vendre leurs images et nous on savait que si l'AFP prenait la photo, tous les médias allaient l'avoir... donc c'était un peu du gagnant-gagnant. C'était un échange de bons procédés pour les deux. Même si je pense qu'aujourd'hui, ils sont moins intéressés, ils sont un peu lassés par le côté répétitif.

Ce propos montre une des limites du mode d'action FEMEN qui, en se routinisant, ne correspond plus au principe du *nouveau* qui régit les mécanismes médiatiques : le personnel médiatique consacre moins d'espace éditorial à un mouvement et à un mode d'action que le public a l'habitude de voir dans le paysage médiatique, car cela peut représenter un moindre intérêt économique. Cette routinisation pose la question de la viabilité à terme du mouvement FEMEN, comme l'analyse Eloïse :

Formuler comme une évidence le caractère prétendument inédit de leur présence laisse nombre d'écrivaines dans les trappes du passé. » (NAUDIER [D.], « Genre et activité littéraire : les écrivaines francophones. Introduction. ». Dans : *Sociétés contemporaines*, 2010/2, n°78, p.5-13. URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2010-2-page-5.htm>)

Mais pour moi, c'est plus une espèce de relation un peu malsaine avec les médias.

Pourquoi malsaine ?

Malsaine, parce que y a pas de limites qui sont mises. Y a une espèce de co-dépendance très forte au début. Sauf que les médias n'attendent pas FEMEN pour être les médias. Ils existent de toute façon, et ils trouveront toujours des manières de remplir leurs antennes, leurs journaux, etc. Alors que FEMEN, sans les médias, sans une certaine forme de couverture médiatique, ça pose la question de l'avenir du mouvement quand même. S'il n'y a plus de personne - en termes de médias, que ce soit photographier et presse - qui relaie les actions de FEMEN, est-ce que ce mode d'action même a un sens ou pas ? Et je sais pas, c'est une vraie question.

Là encore, on voit bien la relation très forte qu'entretiennent les FEMEN à la sphère médiatique. Leur mode d'action s'adapte aux logiques sensationnalistes de spectacularisation, propres aux médias ; et les journalistes élaborent autant l'identité du mouvement que les FEMEN elles-mêmes. Cependant, il me semble peu pertinent de parler d'un modelage complet du mouvement par les médias. Certes, les FEMEN prennent en compte les exigences médiatiques, mais on peut se demander si, à partir de ces exigences, elles ne fondent pas leur démarche contestataire de réinvention des narrations du corps féminin.

Les seins nus : une exigence médiatique revisitée ?

On peut penser que les images, produites par les FEMEN, s'adaptent à la nécessité d'hameçonner le regard et l'attention des spectateur-trice-s. et des médias. Cet hameçonnage se fonde sur une attente structurée selon des logiques de domination qui impliquent la sexualisation, selon des cadres hétéro-patriarcaux, du corps féminin. Les seins dénudés s'inscrivent dans cette tentative d'hameçonnage, répondant aux attentes médiatiques, comme le montre une anecdote rapportée par M. Chollet :

Femmes, vous voulez vous faire entendre ? Une seule solution : déshabillez-vous ! En octobre 2012, en Allemagne, les réfugiés qui campaient devant la Porte de Brandebourg, au centre de Berlin, pour dénoncer leurs conditions de vie peinaient à attirer l'attention des médias. En colère, une jeune femme qui manifestait avec eux lança à un journaliste de *Bild* : « Tu veux que je me mette à poil ? » « Le journaliste acquiesce et promet de revenir avec son photographe. D'autres journalistes l'apprennent et voilà, la foule d'objectifs se réunit autour des jeunes femmes qui soutiennent les réfugiés. Elles ne se sont pas déshabillées, mais ont profité de l'occasion pour dénoncer le sensationnalisme des médias.²³⁹

Force est de constater qu'au niveau de la production d'images, le sein FEMEN semble s'inscrire dans les mêmes cadres de monstration que ceux que les médias dominants promeuvent.

Les activistes sont conscientes de l'exigence sensationnaliste évoquée par M. Chollet. Utilisant la pratique du *topless* de façon stratégique, elles entretiennent un rapport ambigu à cette exigence :

J'ai enlevé mon tee-shirt, et le ciel ne m'est pas tombé sur la tête. Qu'est-ce qui m'a décidée ? L'analyse des réactions de la presse. Quel que soit notre message, vêtues d'une jupe noire et d'une blouse blanche, on ne nous écoute pas. Par contre, dès que l'une de nous sortait *topless*, cela provoquait un scandale et passait immédiatement aux infos. [...] J'ai donc compris que "ça" fonctionnait. C'est peut-être triste que nous soyons obligées de nous dévêtir pour être entendues, mais s'il n'y a pas d'autre moyen, il faut profiter du *topless* et l'utiliser à nos fins.²⁴⁰

Cela fait écho aux propos tenus par la journaliste qui a suivi les FEMEN pour *Metronews* :

²³⁹ CHOLLET (M.), « FEMEN partout, féminisme nulle part », *Le Monde Diplomatique*, 2013. URL : <https://www.monde-diplomatique.fr/carnet/2013-03-12-Femen>

²⁴⁰ ACKERMAN (G.), *op. cit.*, p.116. C'est Inna Chevtchenko qui parle.

En tant que professionnelle des médias, que pensez-vous de leur stratégie de communication ?

C'est à double tranchant. Au début, c'était assez impressionnant... j'avais fait un diaporama sur les photos que j'avais prises à l'action DSK, et c'est resté pendant longtemps le papier le plus lu du site. Et je pense pas que c'était le papier le plus lu du site parce que tout le monde était intéressé par leur message... c'est que tout le monde adorait voir des jolies filles seins nus sur des belles photos. Et longtemps, ça a été ça, en fait, les FEMEN. En tout cas, pour notre site, c'étaient souvent les papiers les plus lus parce qu'en plus, c'étaient des diaporamas. Mon chef adorait ça, les actions des FEMEN. Il savait qu'on allait cliquer. Il me demandait de faire des diaporamas pour que tout le monde clique dessus. Et donc en fait - mais ça, ça a beaucoup été dit - mais est-ce que le fait de se montrer seins nus, en plus que c'est souvent de très belles femmes, ça ne dessert pas un peu leur message ?

Ce propos est intéressant, en ceci qu'il met en exergue l'efficacité de la stratégie FEMEN visant l'hameçonnage de l'attention des spectateur-trice-s. . Cependant, cela fait aussi apparaître une des ambiguïtés principales de cette stratégie : l'hameçonnage des regards repose sur la sexualisation des corps féminins.

La monstration des seins semble donc être une appropriation stratégique de l'exigence médiatique de spectaculaire et de sensationnalisme. De plus, la nudité FEMEN participe de l'élaboration du corps-spectacle et doit donc être montrable dans les médias, comme l'avance le journaliste de *Libération* :

Déjà, il faut quand même remarquer un truc important, c'est que ce n'est pas une nudité complète, c'est une nudité seulement des seins, ce qui permet de les représenter dans les médias. Parce que si elles étaient toute nues, ça aurait été beaucoup plus compliqué de filmer et de parler des FEMEN, notamment pour la télévision. Donc ça, elles ont bien joué sur ça.

Par la nudité des seins, le corps-spectacle des FEMEN répond donc aux attentes médiatiques, ainsi qu'aux critères de ce qui est montrable dans les médias. Cependant, on ne peut nier sa portée transgressive, que l'on peut expliquer par la tension, déjà évoquée, dans laquelle s'inscrit la monstration de la nudité féminine selon qu'elle s'expose sur la voie

publique ou dans l'univers iconographique. Comme je l'ai déjà montré dans le chapitre précédent, la monstration de sexualité – ou de parties du corps jugées sexuelles – n'obéissent pas aux mêmes règles selon qu'elles apparaissent dans l'un ou l'autre de ces espaces, ou même selon les parcelles à l'intérieur de ces espaces. Certaines activistes, comme Sophia, ont conscience des implications contestataires du *topless* sur la voie publique :

Dirais-tu que l'exposition des seins participe à cet extra-quotidien ?

Complètement. Le *topless* est interdit, proscrit, c'est un geste fort de se positionner le torse nu dans des espaces hostiles à nos idées

De rompre avec cette interdiction, justement ?

Avec cette interdiction, avec le mutisme et de planter un corps de femme pacifiste mais offensif qui prend toute la place. Nous devenons le débat ;-)))

Outre la conscience de la dimension transgressive du *topless* lorsqu'il est présent sur la voie publique, ce propos est intéressant en ce qu'il fait poindre deux idées, sur la caractérisation de la nudité, que je développerai davantage dans la suite du chapitre : celle d'une nudité qui, premièrement, rompt avec les logiques quotidiennes – déjà évoquée dans le propos sur la pudeur – et qui, deuxièmement, devient objet de débat public. Toutefois, il s'agit de noter ici que les FEMEN, par leurs actions qui investissent la voie publique, exposent leurs seins nus dans des lieux qui, habituellement, excluent de telles monstractions²⁴¹ – excepté le sein nourricier et maternel qui devient publiquement montrable parce qu'il dés-érotisé. C'est une première raison qui explique la portée transgressive de leur corps-spectacle.

Cependant, l'univers iconographique peut se constituer comme un espace autorisant les seins nus, ce qui peut donner lieu, comme le montre J.-C. Kaufmann, à une certaine impression de banalisation d'images de seins nus (« on en voit partout »). Cependant, comme je l'ai déjà évoqué précédemment, ce n'est pas la banalisation du sein qui a lieu dans

²⁴¹ « en certains lieux les seins restent voilés : les écoles, les bureaux, les usines, les espaces sportifs » (KAUFMANN [J.-C.], *Corps de femmes, regards d'hommes. Sociologie des seins nus*, sssParis, Presses Pocket, 1998, p.151). J'ajouterais également à cette liste : la rue, les lieux de pouvoir et les lieux de culte.

l'image, mais la banalisation de la sexualisation du sein : l'imagerie médiatique dominante inscrit le sein dans tel cadre de monstration sexualisée, telles mises en scène attendues auxquels le regard est habitué : sa monstration est le plus souvent sexualisée. Les FEMEN ont conscience que la monstration de la nudité féminine est régie selon ces cadres :

Le corps nu féminin reste un terrible tabou tant qu'il n'est pas conforme aux cadres que lui impose par l'image et les discours religieux ou publicitaires, le diktat moral du système patriarcal.²⁴²

Selon Constance, la dimension contestataire de la démarche FEMEN réside en la rupture de ces cadres de monstration, opérée par l'irruption sur la voie publique d'une nudité féminine qui n'est pas racontée d'une manière sexualisée.

Dans le *Manifeste*, il est dit que FEMEN veut modifier les images de la féminité issues des logiques patriarcales. Est-ce que l'esthétique, combinée à l'ironie, participe à cet objectif ?

Oui bien sûr. Les rues regorgent d'images publicitaires de femmes dénudées pour vendre des voitures ou des pots de yaourts... Quand dans ces mêmes rues nous nous mettons torse nu pour dénoncer la violence patriarcale, nous sommes placées en garde à vue et traitées comme des délinquantes sexuelles. Quand le corps de la femme est utilisé pour répondre aux désirs masculins, ça ne les dérange pas. Mais quand nous nous réapproprions ce même corps pour en faire un vecteur de message politique, là ça les dérange, ça ne rentre plus dans les codes qu'ils attendent : la femme jeune, belle, sexy, douce, discrète, etc...

La réappropriation que le mouvement FEMEN fait de certaines attentes et logiques médiatiques leur permet de dévoiler et de questionner les cadres de monstration hégémoniques, qui mettent en scène la soumission d'un corps féminin naturellement sexualisé, et de créer d'autres monstractions à partir de ces logiques : les activistes investissent des images, que l'on retrouve dans les médias, par des narrations et un imaginaire, qui leur sont propres.

²⁴² M2, p.44

Le corps-spectacle des FEMEN se construit autour d'une nudité, qui, à la fois, verse dans l'imaginaire dominant de l'objectivation des corps féminins en tant qu'ils sont objets du regard androcentré ; mais peut aussi être source de narrations alternatives, et donc d'émancipation. Comment, alors, le corps-spectacle s'élabore-t-il ? De quelles narrations alternatives peut-il être porteur ?

Le corps-spectacle des FEMEN, ou la théâtralisation d'une féminité guerrière.

Comme je l'ai dit précédemment, le corps-spectacle des FEMEN repose sur deux ressorts complémentaires : la construction d'une figure guerrière et la théâtralisation des actions. En effet, on ne peut réduire le mode d'action du mouvement FEMEN et l'intérêt que leur portent les médias à la seule monstration des seins nus. La nudité FEMEN s'inscrit aussi dans l'idée de spectacularisation, pouvant parfois s'opérer par la mise en scène d'une certaine féminité guerrière. C'est une nudité théâtralisée, qui fonde des actions dans lesquelles les idées de mise en récit et de mise en images sont très présentes. Le corps-spectacle, arboré par les FEMEN dans l'espace public, participe des mises en scène élaborées. Redéfinissant la place du corps qui devient central, les actions sont comparables à des saynètes, très théâtralisées, qui permettent la construction efficace d'une narration autour du message et des corps qui le portent. Ainsi, dans les actions FEMEN, se construit la figure de la soldate qui combat le patriarcat²⁴³. Les journalistes que j'ai interrogés parlent même d'une certaine violence, comme le montre l'entretien avec le journaliste de *Libération* :

Il faut voir une action FEMEN en vrai. C'est assez impressionnant. Elles crient, elles hurlent, elles affrontent. La violence symbolique, elle est assez forte, dans leurs actions. Quand tu voyais le bordel que c'était à Notre-Dame, notamment, quand elles viennent sonner les cloches et les réactions que ça suscite. Qu'elles

²⁴³ Voici quelques occurrences du terme « soldate » dans l'ouvrage de G. Ackerman : « Leur centre d'entraînement parisien, ouvert aux activistes du monde entier, a pour vocation de former des "soldates" du féminisme, afin d'attaquer les oppresseurs de la femme et de permettre aux femmes d'être libres et épanouies. » (*op. cit.*, p.27) ; « .C'est plus simple et moins onéreux que de créer des antennes dans d'autres pays. Une fois nos « soldates » formées, elles pourront fonctionner de façon autonome dans leurs pays respectifs. » (*op. cit.*, p.255) ; « Que ce soient des lieux où les filles vivent en permanence, s'entraînent et s'entraident, lisent et discutent. C'est comme ça qu'elles pourront devenir des soldates pour la défense de la liberté féminine. » (*op. cit.*, p.261-262)

soient nues ou pas, après, forcément, tu as envie d'en parler parce que tu dis : « Il s'est passé un truc » ; même si ces filles-là, qui sont pas beaucoup mais qui arrivent, sur un instant-T, à créer un événement qui attire l'attention, le regard et qui marque »

Arrêtons-nous un instant sur le terme de violence, pour noter que ce sont davantage, comme on va le voir par la suite, les journalistes, spectateur-trice-s des actions FEMEN, qui usent de ce terme que les activistes qui définissent rarement les actions qu'elles élaborent en termes de violence, mais les caractérisent plutôt par le lexique du combat et de la guerre. Elles n'usent de ce terme que pour qualifier les violences qu'elles reçoivent pendant leurs actions. Il est important de remarquer ce décalage, car « la violence n'est pas dissociable d'une opération de qualification. Est violent ce qui est reconnu comme violence [Michaud, 2004 ; Jamin, 1984] »²⁴⁴ : le discours des journalistes sur les actions FEMEN construisent aussi le corps spectacle des FEMEN, le définissant parfois d'une manière différente des activistes. Mais ces deux façons de penser le corps FEMEN ne semblent pas pour autant s'opposer. Dès lors, mon propos ne sera pas d'interroger la pertinence de la qualification des actions en termes violents ou non, mais de déterminer l'apport de cette mise en scène guerrière dans la démarche FEMEN.

L'inscription de la figure guerrière dans les actions FEMEN renvoie à l'idée d'une perpétuelle « démonstration pour journalistes »²⁴⁵, dont l'enjeu principal est d'élaborer une mise en scène de soi et du groupe, afin de mettre en images l'identité du mouvement. Puisque les FEMEN sont des « soldates du patriarcat », cette identité doit se saisir au premier coup d'œil. Ces postures guerrières des corps FEMEN font partie intégrante de l'identité visuelle du mouvement, comme me l'explique Eloïse, lorsque je lui demande s'il y a une sélection des photos avant qu'elles ne soient rendues publiques :

Sur les réseaux sociaux, oui ; dans la presse, pas du tout, on n'a pas du tout de droit de regard. Sur les réseaux sociaux par contre, tout est contrôlé. C'est souvent pareil, c'est Inna qui choisit les images, la photo, les photos qui vont apparaître. Et les critères, c'est vraiment d'avoir tout le "package" FEMEN, c'est-à-dire la position du corps très guerrière, pas du tout dans la

²⁴⁴ CARDI (C.), PRUVOST (G.) (dir.), *Penser la violence des femmes*, Paris, La Découverte, 2017, p.16

²⁴⁵ FILLIEULE (O.), TARTAKOWSKY (D.), *La manifestation*, Paris, Presses de Sciences Po, 2008, p.145

séduction, un regard assez dur, un message apparent, et tous les accessoires – la couronne de fleurs, etc. C'est vraiment les critères.

L'évocation d'une féminité guerrière dans les images médiatiques permet de rendre l'identité du mouvement immédiatement visible et compréhensible.

Par ailleurs, les postures guerrières des corps FEMEN semblent aussi s'inscrire dans la stratégie d'hameçonnage du regard, consistant à élaborer des images spectaculaires et répondre ainsi aux exigences médiatiques de l'image choc, de l'image éloquente, comme me le dit la journaliste de *Metronews* :

Les FEMEN ont élaboré un mode d'action qui plaît aux journalistes. Pourquoi, selon vous ?

C'est que c'est beau, ces corps fragiles, ces femmes qui hurlent... et des CRS, des gros-bras... et là, c'est super intelligent parce que les images, chaque fois, sont choc, sont belles. Quand on est photographe, on prend un plaisir fou à le faire, parce qu'on a tout de suite de supers plans, de belles images. Elles apprennent, je crois, à poser. Quand elles font face aux objectifs, elles se tiennent droites, les yeux plantés dans les objectifs. Quand elles font leurs actions, elles savent aussi gérer les réseaux sociaux. Ah c'est sûr que c'est de l'esthétisation ! Et puis même leurs costumes, ils sont toujours très travaillés. Ça plaît aux journalistes parce que, du coup, ça fait de l'audience.

Ce propos montre que les actions du mouvement se structurent autour de stratégies iconographiques précises : l'élaboration des actions FEMEN tend vers la production d'images d'une féminité guerrière et forte. Or, dans ces images, le thème guerrier côtoie la nudité féminine, ce qui offre un contraste²⁴⁶ signifiant et ajoute ainsi au spectaculaire des images produites, comme me l'a expliqué la journaliste de *Metronews* :

Vous avez utilisé plusieurs fois le mot "violence"?

²⁴⁶ Ce contraste se fonde aussi sur l'opposition entre violence et féminité. Le corps féminin est rarement pensé en ces termes et quand il l'est, il est stigmatisé. Voir sur ce point : FELICES-LUNA (M.), « Stigmatisation du quotidien des femmes engagées dans la lutte armée au Pérou et en Irlande du Nord : transformation et continuité des rapports sociaux ». In : CARDI (C.), PRUVOST (G.) (dir.), *op. cit.*, p.196-212

Oui. Même leur camp d'entraînement. L'armée, tout-ça-machin... elles montrent qu'elles sont à la guerre. Donc elles se roulent par terre, elles hurlent, elles ont des bleus. Et leurs mots sont violents aussi. Leurs mots, quand elles traitent DSK de porc, qu'elles se mettent en soubrettes devant chez lui. C'est du cirque, quoi ! C'est du cirque trash. Donc, oui, c'est violent mais c'est voulu. Parce que, du coup, la nudité – cette nudité d'une femme jolie, qui a l'air fragile, qui tout à coup se met à hurler... –, ça accentue encore la fascination des médias. Les photos sont géniales - quand les photographes ne travaillaient pas, je prenais des photos - et tout est photogénique dans leur système : des jeunes femmes avec leurs couronnes de fleurs, leurs corps généralement très jolis, sportifs... et ces flics comme ça qui sont bien habillés, ou ces mecs du GUD qui vont leur casser la gueule, c'est super, c'est super comme image.

Les images ainsi produites mettent en scène aussi bien le corps guerrier des FEMEN que les violences que les activistes reçoivent pendant les actions. Ces mises en scène du registre guerrier et de la violence participent de la stratégie iconographique de spectacularisation, comme le laisse entendre la journaliste de *Metronews* :

Y a évidemment une stratégie avec les photographes, mais parce que leur mode d'action est un mode d'action qui se prête à l'image. S'il y a pas de photographes, personne ne parlera de ça. Et, oui, elles se mettent en scène. Par exemple, quand elles sont encerclées par des CRS et qu'elles continuent à hurler, à avancer sur les CRS pour essayer de sortir du cercle, on sait très bien qu'elles vont pas sortir du cercle, qu'elles vont finir en cellule... mais du coup, c'est cool d'avoir l'image de jeunes femmes qui font comme ça, qui prennent les gars par les épaules et puis qui hurlent. Bien sûr ! Bien sûr, c'est une stratégie... et les photographes sont là. On leur dit de venir, ils viennent. Ils font leur boulot, en fait.

L'élaboration du corps-spectacle des FEMEN selon le registre guerrier s'inscrit donc dans la stratégie de l'image choc qui hameçonne le regard du spectateur. Cependant, on pourrait compléter cette remarque en constatant que le regard est attiré par le corps de l'activiste, ce qui fonde la dimension contestataire de la monstration des corps FEMEN, comme l'explique Eloïse :

Dans les photos, le regard se porte plus sur l'activiste FEMEN que sur la cible. Est-ce une stratégie assumée ?

Oui, je pense. C'est justement l'inverse avec la Barbe, c'est que FEMEN montre la femme avant de montrer en effet ce qu'on dénonce, alors que la Barbe montre les hommes avant de montrer les activistes. Forcément parce que, par la nudité, par le slogan, par les fleurs ; et le but c'est de vraiment montrer d'abord l'activiste qui crie, qui n'est pas d'accord et qui proteste contre quelque chose. Je trouve que c'est vraiment assumé de mettre la femme au centre de l'action.

Il faut savoir qu'Eloïse, en même temps qu'elle était activiste aux FEMEN, militait aussi à la Barbe²⁴⁷, mouvement féministe dont le mode d'action présente quelques similarités avec celui des FEMEN, dont l'usage, dans les actions, de la mise en scène et d'une certaine forme d'humour : afin de mettre en exergue la sous-représentation des femmes dans les lieux de pouvoir, les militantes de la Barbe font irruption dans des assemblées majoritairement composées d'hommes, des barbes postiches couvrant les visages des militantes, pour lire un communiqué, où elles félicitent, non sans ironie, ces messieurs de lutter contre les dangers de la féminisation de la société. Cependant, une des différences entre les modes d'action de ces deux mouvements, réside en la question de ce sur quoi le regard se porte pendant l'action, de ce que l'action entend montrer : les barbes postiches dissimulent les visages de celles qui les portent, pour mieux diriger le regard vers les hommes qu'elles ciblent, vers leur omniprésence dans les lieux de pouvoir. On pourrait dire que les activistes de la Barbe mettent en exergue la domination masculine, alors que les actions FEMEN, dans lesquelles le regard se focalise sur les corps nus des activistes, met plutôt au jour la soumission des corps féminins et les logiques sociales qui fondent cette soumission. Au fond, on peut se demander si les mises en scène guerrières et la mise en image des violences subies par les activistes ne répondent pas à un double enjeu. Le premier enjeu consiste, comme le dit Eloïse, à montrer un corps féminin en action, loin des narrations hégémoniques d'une féminité passive et réduite à l'état d'objet. Le second enjeu résiderait en la visibilisation des violences qui pèsent sur les corps féminins. Les postures guerrières – cette violence jouée et théâtralisée – des FEMEN entreraient en résonance avec les violences qu'elles subissent pendant les actions. Ces dernières peuvent être considérées

²⁴⁷ Pour une analyse comparative entre les démarches de la Barbe et des FEMEN, voir : FRAISSE (G.), *Les Excès du Genre. Concept, image, nudité*, Paris, Lignes, 2014

comme autant de gestes de résistance, mettant ainsi en exergue la violence généralement invisibilisée des institutions sur les corps des femmes.

Car, après tout, ces gestes sont d'abord, on l'a montré, le fruit d'une mise en forme de la réalité par les différentes instances de régulation, qui, seules, décident du seuil au-delà duquel un comportement est désigné comme menaçant ou violent. Ces institutions disposent, comme l'a indiqué Walter Benjamin, de la capacité d'invisibiliser leur propre violence, laissant, dans les représentations, la violence des sujets face à une certaine vacuité, les privant de sens.²⁴⁸

Notons au passage que l'accusation de violences par les institutions a pour effet de délégitimer, aux yeux de l'opinion publique, la démarche politique des groupes qui résistent face à elles, mais aussi d'entraver leurs actions, par la menace ou l'annonce effective de poursuites judiciaires. Les FEMEN se voient régulièrement accusées, par leurs détracteurs, de troubles et de violences, comme le montre l'entretien avec Sophia :

Nos détracteurs nous accusent désormais de troubles électoraux par menaces, clameur et violences, de rébellion, et mieux, j'ai une spéciale « violences sur agents ». L'idée étant de nous intimider et de nous faire peur.

Les accusations de violence tendent aussi à discréditer le message politique des FEMEN, mettant l'accent sur leur propre violence, plutôt que sur les violences qui leur sont infligées. Cela renforce aussi la narration hégémonique d'une féminité hystérique et pathologisée, ce qui, comme nous allons le voir dans la section suivante, dépolitise leurs actions.

L'opposition entre la violence théâtrale des FEMEN et les violences qu'on leur inflige semble aussi renforcée, dans les images, par le contraste entre la nudité des FEMEN et le corps habillé, voire armé, de leurs adversaires. Ce contraste permet aux spectateur-trice-s. de situer avec immédiateté les deux camps qui s'opposent dans le combat mis en scène dans les images. Cependant, on peut se demander si ces mises en scène n'enferment pas le corps des activistes dans les narrations hégémoniques d'une féminité hystérique ou en position

²⁴⁸ NIGET (D.), « *Bad girls*. La violence des filles : généalogie d'une panique morale ». In : CARDI (C.), PRUVOST (G.), *op. cit.*, p.392

d'éternelle victime. Mais lorsque j'ai demandé à la journaliste de *Metronews* si ces images de violence ne desservaient pas le mouvement, voici ce qu'elle m'a répondu :

Moi je pense que ça peut aussi quelquefois leur apporter de la sympathie Parce que, par exemple, quand elles se font péter la gueule au salon musulman de Pontoise par cinq mecs qui leur donnent des coups de pied, forcément on a de la sympathie pour elles. On se dit : "mais c'est pas possible, comment on peut casser la gueule à une jeune femme comme ça ?". Quand elles sont refoulées devant Marine Le Pen et que des mecs en viennent aux coups, ça choque – tiens, j'ai dit plein de fois le mot "choc" ! (*rires*). Parce qu'on a de la sympathie pour ces jeunes femmes, en tout cas avec un corps plus fragile... Donc, est-ce que ça fait du mal aux meufs ? Non, je pense que ça peut leur permettre d'avoir plus de sympathie. Et si ça dessert leur image, c'est leur problème parce qu'elles l'ont voulu. Elles l'ont cherché.

Ce propos rejoint ce que nous développons plus avant sur la visibilité des violences infligées aux corps des femmes : non seulement les actions FEMEN rendraient visibles la violence institutionnelle qui s'abat sur les corps des femmes, mais elles tendraient à la délégitimer²⁴⁹, ou à créer à tout le moins un sentiment d'empathie chez les spectateur-trice-s. envers les activistes qui subissent cette violence. En construisant la narration de l'affrontement entre deux camps, les images invitent ceux et celles qui les voient à prendre le parti des FEMEN, dans le combat qu'elles mènent contre le patriarcat. Cependant, la mise en scène de deux camps opposés n'est pas sans développer une certaine structure binaire dans les narrations alternatives proposées par le mouvement FEMEN. On pourrait même avancer que les récits que racontent les actions FEMEN s'inscrivent dans certains schèmes de pensée manichéens, comme le suggère le journaliste de *Libération* :

Pourquoi cette théâtralisation plaît aux médias ?

Ça plaît pas qu'aux médias. Ça plaît aux gens de manière générale. Et pourquoi ? Parce que c'est fort. Parce qu'en

²⁴⁹ « Avec une iconographie forte, nous dénonçons, poing levé et regard déterminé, les aberrations sociétales de notre époque et contribuons à transformer l'image de de la femme pare le biais de contenus photographiques et vidéos visibles par tous. [...] Préparées à subir toutes les répressions policières et étatiques, nous sommes guidées par des motivations idéologiques et le désir de révéler toutes les formes d'oppression et d'injustice » (M2, p.48)

termes d'image, ça marche. Parce que t'as des filles qui sont seins nus avec des slogans, qui hurlent et qui affrontent souvent des gens peu recommandables, comme l'ambassade égyptienne, DSK et tout ça. Elles arrivent de manière assez forte à mettre en scène de manière rapide le Bien contre le Mal.

On peut penser que l'inscription des actions FEMEN dans des schèmes de pensée manichéens renforce l'empathie des spectateur-trice-s. qui sont généralement poussé-e-s à prendre position pour le camp, présenté comme celui du Bien lors incarné par le corps dénudé des FEMEN.

Une certaine binarité est aussi présente dans la démarche contestataire FEMEN de réinvention des fictions hégémoniques du corps féminin. On l'a dit : les corps mis en scène convoquent tout un imaginaire guerrier et militaire pour élaborer une narration alternative des corps qui se montrent. Cette élaboration passe par la convocation de mises en scène d'une féminité en action, d'une féminité réinventée par-delà les scripts corporels liés à l'idée d'un corps féminin soumis, comme le laisse entendre Eloïse :

Y a-t-il d'autres enjeux que la monstration de la nudité et le hameçonnage du regard des médias ?

Oui je pense qu'il y a aussi l'enjeu de montrer des femmes qui crient, qui sont en colère ; et de casser l'image d'une féminité douce, passive, soumise, souriante ; c'est aussi de casser tous ces clichés-là qu'on peut avoir : on peut être une femme et crier, avoir des choses à dire, être en colère...

Ces narrations d'une féminité en action contrastent avec toute narration sexuelle d'un corps féminin passif et soumis au regard et au désir masculins : le corps FEMEN est celui d'une guerrière qui combat le patriarcat, et non plus un corps féminin sexuellement objet qui s'offre. Les propos de Constance éclairent sur ce point :

Mais pour les actions, il y a une certaine attitude à donner à ce corps. Les positions lascives sont bannies, les poings sont fermés, les bras levés, les jambes écartées, bien ancrées dans le sol.

Des positions socialement reconnues comme masculines?

Non, des positions de confiance en soi, d'assurance, qui ne doivent pas être l'apanage des hommes !

Faisant écho aux paroles d'Eloïse citées plus haut, le propos de Constance évoque un autre enjeu du corps-spectacle des FEMEN : la mise en question de la naturalité de la sexualisation de la nudité féminine²⁵⁰. Le bannissement des poses lascives qu'elle évoque – ou les positions « pas du tout dans la séduction » dont Eloïse parle plus haut – permettent d'interroger ce qui prévaut dans le phénomène de sexualisation : la seule nudité suffit-elle à inscrire le corps féminin dans cette narration sexuelle ? Ou alors, la sexualisation est-elle davantage fonction des mises en scène des corps féminins, des manières dont ces corps sont montrés et se font voir ? Autrement dit, les actions FEMEN, en montrant des corps nus féminins dans des postures qui n'évoquent pas la sexualité, interrogent ce sur quoi repose la narration sexuelle assignée à certains corps, ainsi que la possibilité ou non de réinventer cette narration et les façons de voir les corps féminins.

Cependant, cette réinvention des fictions hégémoniques du corps féminin et la proposition de narrations alternatives de la féminité s'inscrivent, nous l'avons dit, dans des schèmes de pensée binaires, comme le fait remarquer Eloïse :

Vous parliez tout à l'heure du regard prégnant sur les corps féminins. Y a-t-il une certaine déconstruction de ces images ?

C'est compliqué de déconstruire C'est ce qu'on disait, comme c'est très binaire, je sais pas si... pour déconstruire, il faut aussi casser cette binarité, je pense. Et elles sont encore, pour moi, dans quelque chose de... ce qu'on vient de dire, la femme en colère : la femme, soit elle est souriante, soit elle est en colère. Soit elle est féminine, soit elle est pas féminine. Donc je sais pas si y a cette déconstruction-là. Je pense que certaines militantes françaises ont apporté des réflexions qui aident à déconstruire, notamment parce qu'elles-mêmes ne rentrent pas dans ces cases-là. Mais de ce que je vois encore aujourd'hui, j'ai pas l'impression que ce soit à l'œuvre encore.

Dans la démarche FEMEN, on relève la présence d'un substrat binaire sur lequel repose la réinvention des narrations de la féminité. Ce substrat binaire peut être considéré

²⁵⁰ « Notre objectif : pirater le système médiatique rempli de ces stéréotypes qui en une image, assignent une place de subalterne à la femme dans la société, pour les remplacer par nos images d'amazones. » (M2, p.48). Voir aussi : DALIBERT (M.), QUEMENER (N.), « Femen, l'émancipation par les seins nus ? ». Dans *Hermès, La Revue*, 2014/2, n°69, p.169 à 173

comme une trace résiduelle du langage et de l'imaginaire dominants, trace qui demeurerait dans le langage contestataire développé par les FEMEN. Cependant, on peut penser que ces traces résiduelles font mieux correspondre le langage FEMEN à la structure du langage médiatique qui, comme on l'a déjà vu à propos du néo-féminisme supposé des FEMEN, est fondé sur l'idée d'opposition, et donc sur un certain schème de pensée binaire. On peut se demander si le substrat binaire qui réside dans le langage contestataire des FEMEN, s'il reproduit les schèmes de pensée dominants, ne leur permet pas, par là même, d'être audibles et compréhensibles. Autrement dit, on peut avancer que le substrat binaire serait nécessaire, en ce qu'il inscrit le discours contestataire des FEMEN dans les cadres de l'imaginaire dominant, auxquels la plupart des journalistes et des autres spectateur-trice-s. sont habitué-e-s. Ainsi, pour paraphraser A. Rich, les FEMEN ont besoin du langage dominant pour parler au plus grand nombre.

On peut appliquer le même prisme d'analyse quant à la question de la monstration des corps dans les actions FEMEN. Il est une action qui tend à illustrer la binarité dans les mises en scène du corps FEMEN et la reproduction des cadres de monstration dominants dans lesquels sont inscrits les corps, dès qu'ils sont mis en scène dans une narration à visée médiatique : il s'agit de l'action, faite à Minsk fin 2011 par Inna Chevtchenko et Oksana Chatchko, afin de dénoncer le régime dictatorial d'A. Loukachenko en place en Biélorussie depuis 1994. Pour cette action, les deux activistes FEMEN demandent à une troisième femme de jouer le rôle du dictateur.

En cherchant désespérément, je me suis tout à coup souvenu d'une jeune femme de Donetsk, Alexandra Nemtchinova, qui avait déjà participé à une action à mes côtés. C'est vrai qu'elle pèse cent vingts kilos et ne correspond pas trop à l'image des Femen. Cependant, pour cette action précisément, son profil était parfait.

Nous ne savions pas comment lui dire que notre idée était qu'elle joue Loukachenko lors d'une protestation *topless* à Minsk...

[...]

Notre action était prévue pour 11 heures du matin. « À 11 heures, nous avons pris un taxi et fait le tour de la place où se trouve le bâtiment du KGB. Nous avons prévenu un certain nombre de journalistes étrangers mais la place semblait vide. Puis nous avons vu trois journalistes avec des caméras et

encore deux, de l'autre côté de la place. J'ai crié : "On commence !"

À la hâte, nous nous sommes déshabillées, et avons habillé Alexandra en Loukachenko. Toutes les trois, nous étions *topless*, avec des slogans écrits sur nos corps. Nos pancartes proclamaient « Vive la Biélorussie ! » et « Liberté aux prisonniers politiques ! ». Alexandra, grande et forte, avait le crâne rasé, une épaisse moustache et nous lui avions collé de faux sourcils. Oksana avait dessiné, sur son dos, un portrait de Loukachenko, et, sur son ventre, une étoile rouge. Elle était sensationnelle !

Dans cette action, on remarque une narration qui repose sur une certaine structure binaire, qui permet l'identification immédiate des différents protagonistes adjuvants et opposants, et donc la compréhension instantanée de la mise en scène et des enjeux qu'elle porte. On peut se demander si la présence d'un corps, qui ne correspond pas à « l'image des Femmen » et, plus généralement aux standards de beauté, ne renforce pas cette identification et n'aide à l'immédiate saisie de la narration que nous proposent les FEMEN dans cette action. Un corps, s'inscrivant dans une monstration sociale qui évoque la laideur, semble ici renvoyé au mal et à ce qui doit être combattu. A l'inverse, l'évocation de ce qui est considéré comme beau, incarnée ici par les corps des activistes FEMEN, semble se superposer au bien : elles doivent combattre. C'est une mise en scène efficace, en ceci que la narration, proposée dans cette action, épouse la structure de pensée médiatique, qui repose sur une logique d'opposition et sur un système de valeurs binaire, simple à comprendre. Cela renvoie à la logique de reproduire un substrat binaire pour toucher le plus grand nombre.

Le corps-spectacle des FEMEN permet de théâtraliser une féminité guerrière combattant le patriarcat, ce qui pousse à considérer l'importance de la mise en récit du message contenu dans les actions. Je vais maintenant m'y intéresser.

Mise en récit et intention parodique

La mise en récit peut s'apparenter à la notion anglophone de *storytelling*, dont certains mouvements sociaux font usage, comme l'a montré F. Polletta²⁵¹, pour se mettre en scène dans l'espace public et rendre ainsi visible le message contestataire qu'il porte. La démarche des FEMEN s'inscrit dans cette tendance. En effet, comme on l'a déjà évoqué, les actions FEMEN s'élaborent souvent autour de l'idée de mise en récit du corps des activistes, incarnant par exemple des soldates qui combattent le patriarcat, ainsi que du message politique qu'elles portent, transformant souvent, on l'a dit, leurs actions en saynètes très théâtralisées. La mise en récit peut aussi s'accompagner d'une intention parodique. On peut alors se demander en quoi cette mise en récit et cette intention parodique participent de la démarche contestataire FEMEN, qui s'articule, d'une part, autour de la spectacularisation du corps FEMEN à l'attention des médias et, d'autre part de la réinvention des narrations du corps féminin.

Cependant, toutes les actions des FEMEN ne sont pas élaborées selon un scénario. Certaines peuvent être très basiques, dont la spectacularisation est principalement fondée sur l'idée de rupture de cadres, sur laquelle je reviendrai dans un instant. En effet, soumises à diverses contraintes – notamment temporelles, les activistes ne sont pas toujours aptes à proposer des actions construites selon un scénario, comme le montre la réponse de Constance :

Il y en a certaines où ce n'est pas possible, par exemple quand on approche le Président de la République ou le Premier ministre, on ne peut pas se compliquer avec des accessoires, on y va juste avec nos poitrines et nos slogans. Mais quand on peut préparer quelque chose de fort comme pour le 1er mai par exemple on y va à fond.

Les actions FEMEN nécessitent un temps de préparation plus ou moins long. Il faut avoir à l'esprit que plus une action est construite selon un scénario, plus elle nécessite un temps long de préparation. Le scénario et les slogans se décident collectivement lors de certaines réunions du mouvement – même si chacune peut individuellement décider du slogan qu'elle arborera sur son corps. Se posent aussi des problèmes logistiques, tels que le repérage des lieux où se fera l'action et la confection ou l'achat des accessoires nécessaires à la mise en scène des actions. On peut alors penser qu'une action, effectuée en immédiate

²⁵¹ Voir : POLLETTA (F.), *It was like a fever : storytelling in protest and politics*, University of Chicago Press, 2006.

réaction à un fait d'actualité, est moins théâtralisée qu'une action qui peut être davantage planifiée. Il faut aussi penser que c'est surtout pendant le déroulé de l'action que les activistes sont soumises aux plus fortes contraintes. En résultent parfois des actions peu lisibles, comme l'explique Eloïse quand elle évoque la première action à laquelle elle a participé, lors des J.O. de Londres en 2012 :

Les J.O. de Londres, c'était ma première action. Donc ça cristallisait plein de choses en même temps, puisque j'avais peur de rater, j'avais peur d'avoir peur (*rires*), j'avais peur de me faire arrêter, j'avais peur d'enlever mon T-shirt, de pas y arriver en fait, de me dire... sur le moment, d'avoir ma conscience qui me dit : « mais non ça va pas ! Qu'est-ce que tu fais ? Tu vas pas le faire ? ». Donc c'était assez compliqué, surtout que c'était à l'étranger. Donc je ne savais pas trop comment ça allait se passer. Et ce qui m'a le plus stressée sur le moment, c'est qu'on a pas pu faire le scénario qu'on avait prévu, puisque le scénario initial c'était : on était quatre, y en avait une qui était déguisée en imam, et nous les trois autres on était déguisées en coureuses avec des numéros, etc., et on devait faire semblant de courir et elle de nous fouetter, et nous on tombait et on se relevait avec de grosses traces de sang sur le corps qui étaient peintes, et tout... sauf que celle qui était déguisée en imam s'est fait arrêter tout de suite - parce qu'il y avait la police partout puisque c'étaient les Jeux Olympiques et qu'ils étaient un peu paranos par rapport aux attentats qu'ils avaient subis quelques années auparavant. Et du coup, elle s'est fait arrêter tout de suite, on a pas du tout pu faire notre scénario, et du coup on s'est toutes mises à courir comme ça avec nos slogans... et je me souviens : quand je courais, je me disais : « c'est débile, ça n'a pas de sens. J'espère qu'on va quand même comprendre le message ». Et voilà, donc c'était plutôt ça que je me suis dit, je me suis même pas rendue compte que j'avais enlevé mon T-shirt. C'est après, quand on s'est fait arrêter, quand je me suis retrouvée en garde-à-vue... là, je me suis dit : « Ah ! Voilà... en fait, t'étais seins nus dans la rue »

Il y a néanmoins des actions dont on peut très bien lire l'histoire qui la structure, et donc le message contestataire qu'elle porte. La mise en récit du message politique contribue à l'élaboration du corps-spectacle des FEMEN qui obéit à la nécessité de divertissement propre à attirer l'attention des médias et des spectateurs. Une intention parodique et ironique peut être contenue dans les narrations que proposent les actions FEMEN. Voici

quelques exemples d'actions très scénarisées où émergent une certaine forme d'ironie ou une intention parodique.

Tout d'abord, il y a la première action FEMEN menée en France : celle contre Dominique Strauss-Kahn, en octobre 2011. Elle consistait en une performance devant le domicile de D.S.K., place des Vosges, déguisées en soubrettes, plumeau et serpillère en main, et brandissant des pancartes : « DSK fuck me in Porsche Cayenne », « L'ivresse du pouvoir » et « Ta honte ne part pas au lavage ». Cette action jouait sur le cliché de la soubrette dépravée, présent dans l'imagerie pornographique.

Ensuite, on peut citer l'action qui a perturbé la manifestation du groupe catholique traditionaliste, Civitas, en novembre 2013, dans le contexte des débats sur le Mariage pour Tous. Un scénario parodique est alors envisagé : les activistes auront des voiles noirs de nonnes et seront en shorts courts et porte-jarretelles, ce qui va créer un décalage, par la sexualisation de l'image de la nonne. Tout le long de l'action, ces nonnes porteront des extincteurs, peints en blanc et recouverts des devises : « Jesus Sperm » ou « Holy Sperm ». Les slogans inscrits sur la poitrine jouent avec ce même décalage entre clichés religieux et sexualité, voire homosexualité : « In gay we trust », « Marie, marions-nous », « Saint-Esprit étroit », « Occupe-toi de ton cul », « Fuck God ».

Il y a aussi l'action à l'église de la Madeleine, le 20 décembre 2013, pour protester contre un projet de loi espagnol qui prévoyait des restrictions de l'accès à l'avortement, qui montre bien la mise en récit du message politique, cette action représentant l'avortement de l'Enfant Jésus et s'inscrivant dans le combat pro-avortement qu'avaient mené les féministes françaises des années 1970. Voici le récit qu'Eloïse fait de l'action :

L'église est presque vide. [...] J'enlève mon manteau, enfonce sur ma tête un voile bleu orné d'une couronne de fleurs rouges, conçu pour l'occasion, et sors d'un sac de congélation, deux morceaux de foie de bœuf, symbolisant ironiquement l'embryon avorté de Jésus. [...] Sur mon torse, est peinte l'inscription « 344^e salope » en référence au manifeste des 343 [...] Ma deuxième pose, de dos, laisse apparaître le slogan « *Christmas is cancelled* » dans le bas de mes reins. Je me retourne, m'agenouille de face, les mains jointes.²⁵²

²⁵² BOUTON (E.), Confession d'une ex-FEMEN, Editions du Moment, 2015, p.89)

Ici, un décalage se produit entre l'image de la Vierge Marie et la performance parodique qui donne à penser que c'est la 344^e salope, puisqu'elle a pratiqué un avortement – comme le laisse penser le slogan « Christmas is cancelled » et le foie de bœuf censé représenter le fœtus de Jésus.

On peut également citer l'action du 1^{er} mai 2015 à Paris – la première action à laquelle a participé Arielle. Après l'irruption de deux activistes au moment où M. Le Pen déposait une gerbe de fleurs devant la statue de Jeanne d'Arc, au pied de laquelle se rassemblent chaque année les militants du Front national, trois autres activistes, coiffées de perruques blondes, mimant le salut nazi et déployant une banderole où se mêlaient le logo du F.N. et la croix gammée, sont apparues au balcon d'un immeuble situé à proximité de la Place de l'Opéra où M. Le Pen prononçait un discours. Selon Arielle, cette action a été élaborée selon un scénario simple :

Le scénario c'était de se mettre dans la peau de marionnettes (groupies de marine)

En référence aux claudettes, j'imagine ?

Non on y a pas pensé. Mais ça aurait pu.

Mais c'est vous qui avez inventé ce terme de marionnette ?

Oui.

Et du coup, les marionnettes disaient bonjour à leur idole ?

Elles soutenaient leur modèle.

Encore une action avec une part importante d'ironie...

Oui exactement.

Dans ces exemples, on voit bien qu'elles se structurent autour d'une mise en récit du message contestataire, souvent accompagnée d'une intention ironique, voire parodique, ce qui répond aux exigences de spectacularisation, inhérentes aux logiques médiatiques. Ce spectacle médiatique, où « audace, vitalité, mouvement, liberté, humour, deviennent les

caractéristiques intrinsèques de l'action »²⁵³, permet d'intéresser journalistes et photographes et de pérenniser l'existence du mouvement dans la sphère médiatique, et donc publique. On peut penser que la spectacularisation tient ici à une double-rupture du pré-agencement d'une activité sociale.

On peut effectivement considérer, comme première rupture, le surgissement des activistes qui interrompent une expérience sociale initiale, puisque les FEMEN surgissent dans l'espace public, seins nus, pendant un événement où elles ne sont bien sûr pas conviées. Une action ne dure parfois que quelques secondes et vise surtout à heurter, à provoquer un électrochoc.

La seconde rupture résiderait dans le décalage opéré par la mise en scène du message contestataire, fondée sur un scénario et, parfois, sur un certain traitement ironique de l'histoire racontée dans l'action, leur permet de jouer avec les codes d'un féminin stéréotypé. Il y aurait donc rupture dans les cadres de monstration où s'inscrivent habituellement les corps féminins : les activistes FEMEN rompent avec les façons dont sont joués les scripts corporels de la féminité.

Cette seconde rupture des cadres, liée davantage au symbolique et à l'imaginaire, permet une certaine distanciation par rapport aux narrations patriarcales apposées sur le corps féminin, ainsi que la mise en exergue des monstrations dominantes du corps féminin. En effet, on peut penser que l'élaboration d'un scénario, parfois traversé d'intention ironique, permet une distanciation du sujet par rapport à l'objet du rire. Le décalage qu'il instaure entre un « dit » et un « non-dit »²⁵⁴, opère une rupture avec les cadres d'expérience et de pensée habituels, rendant ainsi visibles les logiques et les croyances patriarcales. Certaines actions permettent une remise en question des codes du féminin traditionnels,²⁵⁵ par le re-travail de certaines fictions dominantes de la féminité, comme le laisse penser cet extrait du *Manifeste* :

²⁵³ BORGHI (R.), « Corps dans l'espace, corps qui font l'espace ». In : *Klaxon. Pour une ville inclusive*, n°6, 2017, p.11. URL : http://www.cifas.be/sites/default/files/klaxon/ibooks/pourunevilleinclusive-pdf_0.pdf

²⁵⁴ « Parmi les multiples définitions de l'ironie et de la parodie, nous avons retenu celles de Linda Hutcheon, selon qui l'ironie littéraire est une « stratégie discursive » marquée par la superposition d'un « dit » et d'un « non-dit » (Hutcheon 2001 : 291). Par cet écart, l'ironie impose une évaluation, « presque toujours péjorative » (Hutcheon 1981 : 142), de la part d'une instance énonciative. » (SAINT-MARTIN [L.], GIBEAU [A.], « "Exit les oreilles" : parodie, ironie et humour féministes dans *Nunucho* et *Nunucho gurlz* ». Dans : *Recherches féministes*, vol. 25, n°2, 2012, p.25-41. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/RF/2012-v25-n2-rf0401/1013521ar/>)

²⁵⁵ « La parodie féministe, elle, tourne en dérision des discours qui dévalorisent le féminin : dans l'écart qu'elle marque entre un texte parodié et un texte parodiant, elle démasque et démythifie. » (*ibid.*)

Les femmes ont toujours été soumises aux diktats esthétiques des hommes pour satisfaire leurs désirs. Elles ont dû se faire belles pour les hommes et non pour elles-mêmes. Ce qui choque dans les actions FEMEN, c'est l'image du soulèvement de femmes dont l'apparence est conforme en tout point aux codes par lesquels elles ont été soumises auparavant.²⁵⁶

Cette rupture dans les cadres de monstration permet aussi de proposer des narrations inhabituelles de la féminité. Cette mise en récit, doublée d'un certain traitement ironique peut produire des images alternatives du féminin. Cependant, on peut se demander si l'intention ironique et humoristique des actions FEMEN est bien lisible dans la sphère médiatique. En effet, comme le dit Constance :

Et est-ce que vous pensez que cette ironie est perçue par les médias?

Oui bien sûr ! Quand nous apparaissions sur le balcon place de l'Opéra avec des perruques blondes et en faisant des saluts nazis, tout le monde comprend le second degré ! Ou quand nous lançons des confettis et des paillettes sur les militants FN.

Il faut nuancer ces dires, en disant que le mouvement des FEMEN n'est pas perçu comme pratiquant l'humour. Lorsque je pose la question : « Selon vous, les FEMEN ont-elles de l'humour ? » aux deux journalistes que j'ai interrogés, il²⁵⁷ et elle²⁵⁸ me répondent toujours par la négative, même si la journaliste de *Metronews* reconnaît la présence du registre grotesque au sein des actions.

Non mais une farce, un théâtre quoi ! Les trucs un peu grotesques. C'est pas forcément humoristique, mais c'est grotesque. Donc peut-être que c'est grotesque quand même, elles en rajoutent. C'est caricatural. Elles

²⁵⁶ M2, p.52

²⁵⁷ « Non non, elles ont pas d'humour. Elles n'ont aucun humour, les FEMEN. Inna n'a aucun humour, la plupart des Ukrainiennes n'ont pas d'humour, même si elles sont sympas... mais c'est jamais drôle, une action FEMEN... enfin, à mon sens en tout cas, c'est pas drôle... et après, même dans la vie de manière générale, elles sont quand même très sérieuses et sincères dans ce qu'elles font. Elles ont assez peu de second degré. » (extrait de l'entretien avec le journaliste de *Libération*)

²⁵⁸ « Elles sont jamais légères dans leurs actions, mais elles pourraient introduire plus d'humour si elles le voulaient. Je ne pense pas qu'Inna soit une fille hilarante au quotidien. » (extrait de l'entretien avec le journaliste de *Metronews*)

en rajoutent. Quand elle est en soubrette... ouais, ouais, c'est grotesque, mais c'est fait exprès.

Cependant, si l'humour des FEMEN n'est pas toujours perçu par le monde journalistique, ils perçoivent en revanche la mise en récit du message porté par les actions, comme le montrent les entretiens avec les journalistes.

Selon vous, y a-t-il une idée de mise en récit de l'action ? Peut-on dire que dans la plupart des actions, les FEMEN racontent une histoire ?

Ah, systématiquement ! Elles sont dans un *story-telling* permanent. Elles sont complètement adaptées à l'époque, ce qui fait qu'une action doit être une histoire, doit être comprise par des slogans simples, et on peut complètement dire qu'à chaque fois, elles nous racontent une histoire.

Les tableaux suivants s'intéressent au traitement médiatique de deux actions FEMEN fondées sur un scénario : d'une part la première action que FEMEN a faite en France fin 2011 et qui visait D.S.K, d'autre part une action beaucoup plus tardive faite le 22 janvier 2016, devant le centre pénitentiaire où était incarcérée J. Sauvage. On remarque aussi que, dans les deux cas, la mise en récit de l'action est assez bien rendue dans la narration journalistique qui, souvent, traite de l'aspect symbolique de l'action. Les tableaux suivants affichent les premiers paragraphes de quatre articles tirés de divers journaux et sites d'information :

Action DSK, 2011	
<i>L'Express</i> ²⁵⁹	Des militantes du FEMEN, une association qui défend les droits des femmes, ont interpellé Dominique Strauss-Kahn sous ses fenêtres, ce lundi à Paris. Trois militantes du FEMEN, mouvement ukrainien de défense des droits des femmes, ont manifesté ce lundi devant le domicile de DSK, place des Vosges à Paris. [...] Armées de serpillères, en tenue de soubrette, en référence à Nafissatou Diallo, seins nus, elles ont interpellé Dominique Strauss-Kahn sous ses fenêtres à coup de "Voulez-vous coucher avec moi, ce soir" ou de "Shame on you". Puis "Descends si t'es un homme".

²⁵⁹ « Des féministes ukrainiennes manifestent contre DSK », *L'Express*, 1^{er} novembre 2011. URL : https://www.lexpress.fr/actualite/societe/des-feministes-ukrainiennes-manifestent-contre-dsk_1046496.html

RTL ²⁶⁰	C'est Anne Sinclair qui a dû apprécier. Trois jolies blondes, seins nus, déguisées en soubrettes, armés de serpillères et de plumeaux, ont fait le spectacle lundi devant le domicile parisien de Dominique Strauss-Kahn, place des Vosges. Pancartes aux slogans explicites à la main ("Fuck me in Porsche Cayenne", "La honte ne part pas au lavage"), trois Ukrainiennes appartenant au mouvement féministe Femen sont venues dénoncer l'attitude de l'ancien président du FMI, accusé de viol à New York par Nafissatou Diallo, une femme de ménage de l'hôtel Sofitel. Un Dominique Strauss-Kahn, bien que blanchi par la justice américaine, qui continue de créer la polémique.
20 minutes ²⁶¹	«La honte ne part pas au lavage», «Fuck me in Porsche Cayenne». Pancartes explicites à la main, trois militantes féministes de l'association ukrainienne Femen ont manifesté ce lundi place des Vosges, devant le domicile parisien de Dominique Strauss-Kahn. En tenue de soubrette – référence à la profession de Nafissatou Diallo, qui accuse l'ex-directeur du FMI de tentative de viol – voire seins nus, les activistes ont ensuite sorti seaux et plumeaux devant l'appartement de DSK. Tout en lessivant le sol, elles ont entonné «Voulez-vous coucher avec moi ce soir» puis ont frappé la porte d'entrée en criant «Shame on you» [honte à toi]. «Descends, si t'es un homme», ont-elles enfin scandé sous ses fenêtres.
Le Parisien ²⁶²	Les protestations continuent sous les fenêtres de DSK, place des Vosges (Paris IVe). Cette fois, des militantes féministes de l'association ukrainienne FEMEN ont manifesté lundi devant le domicile de Dominique Strauss-Kahn. Habillées en femme de chambre, certaines seins nues, elles ont tenté de laver «la honte» provoquée par la conduite de DSK, tout en exhibant des pancartes osées..

Action Jacqueline Sauvage, 2016	
Le Point ²⁶³	Sept militantes Femen sont venues réclamer la libération de Jacqueline Sauvage, vendredi, devant le centre pénitentiaire de Saran (Loiret) où cette femme purge actuellement une peine de dix ans de réclusion pour le meurtre de son mari violent. Torses nus, slogans peints sur la poitrine: les sept femmes ont

²⁶⁰ « Des féministes ukrainiennes, seins nus, devant chez DSK », *RTL*, 1^{er} novembre 2011. URL :

<https://www.rtl.fr/actu/insolite/des-feministes-ukrainiennes-seins-nus-devant-chez-dsk-7731090942>

²⁶¹ « Des militantes seins nus manifestent devant le domicile de DSK », *20 minutes*, 31 octobre 2011. URL :

<https://www.20minutes.fr/insolite/815528-20111031-militantes-seins-nus-manifestent-devant-domicile-dsk>

²⁶² « EN IMAGES. Des féministes en tenue légère narguent DSK », *Le Parisien*, le 31 octobre 2011. URL :

<http://www.leparisien.fr/dsk-la-chute/en-images-des-feministes-en-tenue-legere-narguent-dsk-31-10-2011-1695381.php>

²⁶³ « Les Femen devant la prison où est détenue Jaqueline (sic.) Sauvage, condamnée pour le meurtre de son mari violent », *Le Point*, 22 janvier 2016. URL : https://www.lepoint.fr/societe/les-femen-devant-la-prison-ou-est-detenu-jaqueline-sauvage-condamnee-pour-le-meurtre-de-son-mari-violent-22-01-2016-2011967_23.php

	commencé à creuser un trou devant la prison symbolisant un tunnel "pour son évasion", a expliqué l'une des membres du groupe.
<i>Europe 1</i> ²⁶⁴	FEMEN - Les Femen sont allées devant la prison où est détenue Jacqueline Sauvage, condamnée pour le meurtre de son mari violent. Sept militantes Femen sont venues réclamer la libération de Jacqueline Sauvage, vendredi, devant le centre pénitentiaire de Saran dans le Loiret où cette femme purge actuellement une peine de dix ans de réclusion pour le meurtre de son mari violent. Torses nus, slogans peints sur la poitrine : les sept femmes ont commencé à creuser un trou devant la prison symbolisant un tunnel "pour son évasion", a expliqué l'une des membres du groupe.
<i>Le Dauphiné</i> ²⁶⁵	Sept militantes Femen sont venues dans le Loiret pour réclamer la libération de cette femme purgeant actuellement une peine de dix ans de réclusion pour le meurtre de son mari violent. Sept militantes Femen sont venues réclamer la libération de Jacqueline Sauvage, ce vendredi, devant le centre pénitentiaire de Saran (Loiret) où cette femme purge actuellement une peine de dix ans de réclusion pour le meurtre de son mari violent. Torses nus, slogans peints sur la poitrine: les sept femmes ont commencé à creuser un trou devant la prison symbolisant un tunnel "pour son évasion".
<i>La Dépêche</i> ²⁶⁶	À la longue liste des sympathisants de la cause de Jacqueline Sauvage, est venu s'ajouter le soutien des médiatiques Femen. Hier, devant le centre pénitentiaire de Saran, sept militantes féministes ont ainsi réclamé la libération de Mme Sauvage, purgeant actuellement une peine de dix ans de réclusion pour le meurtre de son mari violent. Comme à leur habitude, les Femen ont agi torse nu, slogans peints sur la poitrine. En guise d'acte symbolique, elles ont creusé un trou devant la prison évoquant un tunnel «pour son évasion», a expliqué l'une des membres du groupe. Les militantes ont poursuivi leur action en manifestant durant quelques minutes au cri de «Libérez Jacqueline» et «le système matraque, les femmes contre-attaquent». Arrivée peu de temps après, la police a procédé à de simples contrôles d'identité des sept jeunes femmes lors d'un point presse improvisé à quelques centaines de mètres de la prison.

²⁶⁴ « Les Femen demandent la libération de Jacqueline Sauvage », *Europe 1*, 22 janvier 2016. URL : <https://www.europe1.fr/societe/les-femen-devant-la-prison-dune-femme-condamnee-pour-le-meurtre-de-son-mari-violent-2655295>

²⁶⁵ « Les Femen devant la prison où est détenue Jacqueline Sauvage », *Le Dauphiné*, 22 janvier 2016. URL : <https://www.ledauphine.com/france-monde/2016/01/22/les-femen-devant-la-prison-ou-est-detenu-jacqueline-sauvage>

²⁶⁶ « Les Femen avec Jacqueline Sauvage », *La Dépêche*, 22 janvier 2016. URL : <https://www.ladepeche.fr/article/2016/01/23/2262061-les-femen-avec-jacqueline-sauvage.html>

Même si les narrations qui structurent les actions FEMEN s'avèrent lisibles, cela n'empêche pas une certaine routinisation de s'installer dans la démarche FEMEN, comme cela transparaît dans les propos du journaliste de *Libération* :

La théâtralisation des actions facilite-t-elle la couverture médiatique des actions ?

Au début, oui. Et après, y a le sentiment de routine. Donc non. Parce que, du coup, on ne sait plus quoi raconter, puisque finalement toutes les actions se ressemblent. Tu vas pas tous les jours écrire une critique sur une pièce de théâtre qui est toujours la même. Tu fais une critique une fois. Après, tu reviens une deuxième fois : s'il y a eu des évolutions, t'en reparles. Et puis après, t'arrêtes d'en parler.

Bien que chaque action raconte une histoire spécifique, le corps-spectacle FEMEN, toujours structuré autour de l'exposition du corps dénudé et de l'idée de rupture des cadres d'expérience, n'échappe pas à une certaine routinisation, due à la longévité du mouvement dans le paysage militant et médiatique français.

Outre le spectacle médiatique qu'elles produisent et qui permet l'hameçonnage de l'attention des médias, le corps-spectacle des FEMEN fait la lumière sur les normes qui structurent l'espace public, notamment sur la question de la présence ou de l'exclusion de ces corps-là dans ces espaces. Or, dans la démarche FEMEN, l'ironie et la parodie sont souvent présentes, ce qui permet de mettre en exergue l'imagerie dominante qui entoure généralement le féminin. De plus, l'usage de la parodie et de l'ironie peuvent prendre part à une stratégie conçue par les activistes pour délivrer un message politique : cela leur permet de garder une certaine distance entre la situation dénoncée et elles-mêmes, voire d'afficher une supériorité sur l'instance habituellement dominante. Le ton ironique ou parodique permet d'élaborer d'autres narrations du corps féminin. Mais encore faut-il que ces intentions ironiques ou parodiques soient perçues par les spectateur-trice-s. ou les médias.

Dans cette première section, j'ai montré que la démarche FEMEN pouvait être rapprochée de l'activisme culturel d'Act-Up, en ce que le mouvement allie logiques artistiques et contestataires, construisant ainsi un corps-spectacle. En effet, on peut dire que les activistes FEMEN sont des faiseuses d'images, ce qui leur permet de s'inscrire dans les logiques médiatiques, fondées sur un fort rapport au visuel. Le corps-spectacle se fonde dans le langage médiatique, répondant à ses diverses exigences d'hameçonnage des spectateur-trice-s. et d'instantanéité. L'élaboration du corps-spectacle se structure aussi dans une tension : à l'instar du langage médiatique, le corps-spectacle FEMEN épouse les schèmes de pensée dominants et reproduit donc certains scripts corporels de la féminité, tout en les contestant. On peut même penser que la spectacularisation du corps FEMEN se fonde en partie sur la reproduction de certains scripts corporels pour les réinventer ensuite. On le voit, notamment par le biais de l'exposition des seins nus qui, habituellement prohibée dans l'espace public, attire l'attention des spectateur-trice-s. , puisque cette zone du corps féminin est assignée à une narration sexuelle. Cependant, la narration sexuelle du corps féminin se voit, dans le corps-spectacle FEMEN, réinventée en d'autres façons de raconter la nudité féminine, en l'occurrence en en faisant la bannière de la guerrière contre le patriarcat ou en la mettant en scène dans une sexualisation exagérée ou humoristique. Le corps-spectacle des FEMEN propose des narrations alternatives aux scripts corporels de la féminité, dénaturant ainsi le regard sur les corps féminins. Nous allons voir, dans la section suivante, en quoi cette réinvention des narrations du corps féminin participe de la dénaturalisation des fictions hégémoniques de la féminité, et donc du déverrouillage du regard sur les corps féminins.

*

Section 2. La sexualisation du corps FEMEN, entre dénaturalisation et mise en question

Dans cette section, je montrerai comment, par le biais du corps-spectacle FEMEN et des narrations alternatives de la féminité qu'il construit et propose, le script corporel sexualisant le corps féminin se voit dénaturé. Dans cette optique, les corps FEMEN qui

s'exposent dans l'espace public tentent de se délester de la fiction sexualisée que le regard dominant leur assigne, pour se doter d'une narration plus politique. S'éloignant d'une lecture sexuelle – et intime – de la féminité, le corps FEMEN interroge tout d'abord la fiction hégémonique qui sexualise le corps féminin, et cherche ensuite à développer une certaine politisation des questions qui entourent le corps et la sexualité féminines. Le processus de politisation sera traité ici au sens où J. Lagroye l'entend, c'est-à-dire comme un « processus de requalification des activités sociales les plus diverses, requalification qui résulte d'un accord pratique entre des agents sociaux enclins, pour de multiples raisons, à transgresser ou à remettre en cause la différenciation des espaces d'activité »²⁶⁷. Autrement dit, on pourrait dire que les FEMEN tentent d'opérer la requalification du corps féminin en objet non-sexuel, remettant ainsi en cause son assignation à la sphère intime et l'inscrivant dans les débats publics. Cette requalification passe par la dénaturalisation de la fiction sexualisante – notamment par la parodie de la féminité, ainsi que par l'instauration d'une lutte de définition autour de l'exposition du corps féminin dans l'espace public.

I. Du spectacle à la dénaturalisation

Je vais tout d'abord prolonger la réflexion à propos des usages de l'humour dans la démarche FEMEN, en montrant tout d'abord l'existence, dans certaines actions FEMEN, d'une intention parodique de la féminité, ou du moins un sur-jeu des codes patriarcaux féminins, pour envisager ensuite en quoi ce sur-jeu participe de la dénaturalisation de la fiction hégémonique sexualisant le corps féminin.

De la féminité sur-jouée...

J'ai précédemment évoqué la présence d'une intention parodique dans la démarche FEMEN, même si on remarque que ce terme ne fait pas consensus parmi les activistes. En effet, Arielle préfère parler d'ironie, réfutant l'idée de parodie :

²⁶⁷ LAGROYE (J.), « Les processus de politisation ». In : LAGROYE (J.) (dir.), *La politisation*, Paris, Belin, 2003, p. 359-372, notamment p. 360.

On essaie de faire en sorte que l'ironie soit beaucoup présente. C'est une arme pour convaincre. Comme la caricature

[...]

Est-ce qu'il y a quelque chose de l'ordre de la parodie dans les actions ?

Je ne pense pas. Les parodies n'ont pas une image sérieuse. Et on ne reprend pas des scènes existantes.

On peut penser que, pour Arielle, user du terme de « parodie » porterait le discrédit sur la démarche FEMEN et les enjeux dans lesquels elle s'inscrit. A l'opposé, Sophia admet la présence d'une intention parodique dans la démarche FEMEN :

Nous jouons énormément sur les symboles et l'humour. Nous hypersexualisons aussi nos corps avec des accessoires. Par contre nous n'adoptons pas de postures lascives, nous sommes des combattantes. L'idée c'est de jouer avec les codes patriarcaux. Il y a aussi beaucoup de crudités et de provocations. Nous adorons jouer avec le blasphème.

Justement : est-ce que cette hypersexualisation n'est pas en contradiction avec ce que vous dites dans votre Manifeste, à savoir que le corps féminin est sexualisé par le regard masculin mais n'est pas naturellement objet sexuel?

Non ! Nous retournons les codes de représentations contre le patriarcat

C'est en quelque sorte une parodie ?

Complètement. Lorsque nous costumons en Marinette avec une perruque blonde, une moustache hitlérienne, et heil Le Pen sur le torse, nous parodions Marine le Pen. Nous la révélons aussi.

On voit que Sophia associe l'idée de parodie au jeu avec les codes. On peut penser que l'hypersexualisation, évoquée dans ses propos, peut être rapproché avec l'idée de sur-jeu avec les codes qui sexualisent le corps féminin, comme le laisse penser cet extrait du *Manifeste* :

Maquillage exagéré, mini-shorts et talons hauts : nous utilisons délibérément les codes de beauté patriarcaux comme instrument d'irritation contre le système qui les a créés. Nos activistes se glissent dans le carcan que les hommes ont inventé pour les soumettre et s'en servent comme d'une arme.²⁶⁸

Dans certaines actions FEMEN, l'intention parodique se caractérise par l'imitation burlesque de figures féminines récurrentes dans l'imaginaire patriarcal et souvent sexualisées. La première action FEMEN en France, qui a lieu en 2011 devant le domicile de D.S.K. en fournit un bon exemple : mobilisant la figure de la soubrette dépravée, souvent présente dans les imaginaires érotiques, notamment depuis le XIX^e siècle, les activistes jouent exagérément avec les codes de la sexualité féminine et hétérosexuelle : costumées en porte-jarretelles et en mini-jupes, elles adoptent des postures corporelles qui évoquent l'idée de soumission sexuelle. Cette imitation exagérée vise à atteindre la cible – en l'occurrence, D.S.K. – en dénonçant ses actes ; mais on peut aussi penser que ce sur-jeu a pour but de tourner en ridicule la figure de la soubrette dépravée et de mettre en lumière et en question le présupposé de la soumission des corps féminins au désir masculin, présent dans les imaginaires sexuels dominants.

On voit donc qu'il y a une certaine intention parodique dans le traitement que font les activistes FEMEN de la fiction hégémonique qui sexualise le corps féminin. Cette parodie passe par l'exagération burlesque des codes patriarcaux de la féminité et vise à la mise en question des fictions hégémoniques du corps féminin, notamment présentes dans les imaginaires sexuels. Le registre parodique permet d'amorcer un re-travail des fictions hégémoniques du corps féminin, d'une production de narrations alternatives de la sexualité féminine, comme le dit Eloïse :

Selon toi, manier cet humour permet-il un changement d'images de la féminité ? Comment ? (je pense notamment au Manifeste, où il est dit que Femen joue avec les codes patriarcaux de la féminité)

Je trouve que toutes les actions qui jouent sur la sexualité (avec des godes, les soubrettes pour DSK, ou les nonnes à demi nues) sont intéressantes et changent le regard habituel. Plus les actions sont scénarisées, plus il est facile d'y voir une remise en question de la féminité traditionnelle. A l'inverse, plus elles sont basiques, plus il est difficile d'y percevoir une

²⁶⁸ M2, p.52

inversion des codes. L'humour permet une mise à distance, et si Femen ne veut plus qu'on lui reproche d'être trop "normé", il faut continuer de l'utiliser.

Dirais-tu que ça permet une re-sexualisation du corps féminin, là où l'humour dominant donne une image de ce même corps objectivé et toujours soumis, une autre possibilité de sexualisation ?

Absolument, ça permet de montrer une réappropriation de la sexualité ou du moins une alternative.

On note une volonté de réinventer les imaginaires sexuels, par la démarche parodique dont on peut dire qu'elle modifie le rapport des activistes à la sexualisation de leurs corps : n'apparaissant plus comme un objet passif qui subit la sexualisation – voire l'humour sexualisant –, elles deviennent des figures actives, qui met en exergue la prégnance d'un certain imaginaire sexuel, tout en produisant des significations dans l'action menée ou sur le corps même de l'activiste. En effet, quand un corps se donne à voir dans l'espace public, il se représente lui-même, mais il est aussi porteur d'un message politique. Il est à la fois signifié et signifiant : il ne subit plus le sens qu'on veut bien lui donner, il produit aussi lui-même du sens. Dans les actions, les activistes proposent, par leurs corps même, de nouvelles narrations, en se réappropriant et en réinventant les scripts corporels du féminin, comme le dit Sophia :

Quelles images de la féminité FEMEN veut changer ?

La posture des femmes dans l'espace public. Nous prenons à bras le corps les représentations patriarcales et nous les retournons contre le pouvoir en place avec beaucoup d'ironie et de drôlerie.

[...]

Manier l'humour permet-il un changement d'images de la féminité ? Comment ?

Ça dédramatise notre combat et ça ridiculise l'adversaire. C'est une arme formidable. La dérision et l'autodérision sont une force.

Vous n'êtes plus victimes ?

Par exemple. On est puissantes, au-dessus, mais on continue à dénoncer.

Ce propos contient implicitement l'idée d'une certaine distanciation qui serait un élément *d'empowerment*. Par l'usage parodique – dédramatisation, ridiculisation, autodérision –, les activistes marquent une certaine distance avec ce qu'elles revendiquent, voire une supériorité²⁶⁹ sur ceux qu'elles ciblent. Cette distance s'oppose aussi à la fiction hégémonique selon laquelle les femmes seraient trop irréflechies et irrationnelles pour prendre de la distance et permet ainsi la création d'autres narrations du féminin.

Le corps des activistes est ainsi mis en scène d'une manière différente des narrations habituelles, ce qui met en exergue qu'il peut y avoir d'autres possibles de corps et de mises en scène du corps et renforce ainsi l'idée de contestation, en revendiquant de nouvelles façons de raconter les corps féminins²⁷⁰. Ces autres façons de raconter et de montrer les corps des femmes dénaturalisent les fictions hégémoniques de la féminité, en ceci qu'elles mettent en exergue d'autres narrations possibles des corps féminins.

... à la performance de genre

Il peut être heuristiquement fécond de mettre ici en relation la pratique parodique des FEMEN avec la théorie butlérienne de la parodie.

J. Butler développe tout un propos sur la figure du travesti qui, en imitant exagérément les codes de la féminité et produisant ainsi un effet-miroir, met en exergue le caractère parodique du genre lui-même.

Si le *drag* produit une image de la « femme » (ce qu'on critique souvent), il révèle aussi tous les différents aspects de l'expérience genrée qui sont artificiellement naturalisées en une unité à travers la fiction régulatrice de la cohérence

²⁶⁹ « L'ironie traduit ainsi une posture critique, un jugement; arme rhétorique, manifestation détournée d'agressivité, elle permet au "sujet ironisant" féminin d'afficher sa supériorité sur autrui pour revendiquer un pouvoir dont il a été traditionnellement écarté (Joubert 1998 : 17-19). » (SAINT-MARTIN [L.], GIBEAU [A.], *op. cit.*)

²⁷⁰ « Pourtant, selon Nancy A. Walker, parodie et satire demeurent les genres privilégiés pour exprimer un humour féministe. Humour qui peut être classé selon deux catégories : la première cherchant à rendre compte de la subordination des femmes; la seconde, à souligner l'absurdité des systèmes actuels et à revendiquer de nouvelles façons de conceptualiser le féminin (Walker 1988 : 148). » (*ibid.*)

hétérosexuelle. *En imitant le genre, le drag révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même – ainsi que sa contingence.*²⁷¹

A partir de cet exemple, J. Butler met en exergue le lien intrinsèque entre le genre et la notion du jeu ou du *faire* : le genre n'ayant pas de « statut ontologique »²⁷², chacun-e *joue* à l'homme ou la femme, faisant et refaisant certains gestes et postures, imitant²⁷³ les modèles de féminité et de masculinité que chaque individu-e s'approprie. C'est cette appropriation que J. Butler appelle la « performance de genre », Cependant, l'autrice oppose la performativité à la performance. La performativité est une répétition inconsciente de ces attitudes corporelles et de ces comportements ; alors qu'il faut comprendre la performance comme une répétition consciente de ces comportements, à des fins subversives et parodiques. La performance met en exergue que le genre est en lui-même parodique. Le féminin et le masculin se font au moyen d'une répétition d'actions et n'ont pas d'existence préalable et naturelle, qualifiés de « parodie sans original ». Pour Butler, il s'agit de considérer la sexualité et l'identité de genre comme socialement construites par les logiques de pouvoir, et donc de

[...] repenser les possibilités subversives de la sexualité et l'identité en fonction du pouvoir lui-même. Pour mener à bien cette tâche, il faut bien sûr admettre qu'agir dans le cadre de la matrice du pouvoir ne revient pas à reproduire sans aucun esprit critique des rapports de domination. Ce qui permet de répéter la loi sans la consolider, mais pour mieux la déstabiliser.
²⁷⁴

Si l'on suit le raisonnement de Butler, la performance et la parodie permettrait de subvertir le langage normatif, par son utilisation même. A l'instar du travesti de Butler qui parodie le féminin, ce qui permet de mettre en lumière la production sociale du féminin, les FEMEN, dans leurs actions, travaillent sur des fictions hégémoniques du féminin, incarnées

²⁷¹ BUTLER (J.) *Trouble dans le Genre*, Paris, La Découverte, 2005, p.261

²⁷² *ibid.*, p.259

²⁷³ Ce sont les technologies de corps qui fournissent les modèles à ces imitations (voir premier chapitre). Dans le cas du corps féminin, il semble heuristiquement fécond de confronter la démarche FEMEN à la théorie butlérienne, ainsi qu'au cadre théorique de la ritualisation de la féminité, que Goffman forge à partir de l'analyse d'images publicitaires. Parodiant « l'idiome rituel unique » incarné par les corps féminins montrés dans la publicité selon certains mêmes cadres de monstration, la démarche FEMEN participe d'une tentative de dé-ritualisation des mises en scène sexualisées de la nudité féminine, la parodie butlérienne venant ensuite éclairer ce processus de dé-ritualisation.

²⁷⁴ *ibid.*, p.106

par diverses figures qui décrivent et prescrivent sur ce que doivent être le féminin ou la sexualité féminine. Dans la lignée de la parodie butliérienne, on peut considérer comme « parodie sans original » les figures qui incarnent les scripts corporels de la féminité – en l’occurrence, celui qui sexualise le corps féminin. Les figures, parodiées dans les actions FEMEN, peuvent alors être considérées comme une « parodie de parodie » et comme performance d’une féminité sexualisée qui, comme le travesti butliérien, fonde sa dimension subversive dans la dénaturalisation de l’imaginaire lié à la sexualité féminine.

Cependant, cette « parodie de parodie » ne semble pas très bien fonctionner. En effet, j’ai montré que la portée humoristique des actions FEMEN pouvait ne pas être comprise dans la réception qu’en faisaient les journalistes. Pour expliquer ce décalage, on peut avancer trois hypothèses :

On pourrait énoncer la première hypothèse de la manière suivante : outre le problème de « la distance dans la continuité »²⁷⁵ propre à toute parodie, dans le regard qui voit un corps féminin qui sur-joue les fictions hégémonique de la féminité, les scripts corporels seraient confirmés, au lieu d’être remis en question. Dans le cas des actions FEMEN, ils se verraient d’autant plus confirmés que les corps des activistes, qui incarnent exagérément ces fictions, sont déjà standardisés et correspondent aux images d’une féminité sexualisée, ce qui brouille encore davantage l’intention parodique. A l’inverse du travesti butliérien, dont le corps assigné masculin présente un décalage plus marqué avec son jeu féminin, il ne peut y avoir de distanciation aussi nette entre le corps FEMEN qui s’inscrit dans les cadres de monstration hégémoniques – car correspondant à l’imagerie médiatique – et son jeu avec les images d’une féminité qui s’inscrit également dans ces cadres. Il n’y a pas d’effet-miroir qui mettrait à distance l’imaginaire dominant, ce qui ne permet pas au rire d’advenir. Il y aurait plutôt confirmation de ces images dominantes. La parodie FEMEN ressemblerait trop à son original.

La seconde hypothèse réside dans la diversité des publics visés par FEMEN. En effet, comme le dit la journaliste de *Metronews* :

²⁷⁵ « Cependant, la parodie n’échappe pas à certaines limites structurelles : pour être reconnue comme telle, elle doit ressembler à son original, rester en quelque sorte dans son orbite. En intégrant une distance dans la continuité, la parodie est un genre contraint : « In mocking, parody reinforces; it inscribes the mocked conventions onto itself, thereby guaranteeing their continued existence » (Hutcheon 1984 : 15). Sa charge subversive risque à tout moment la dilution, voire la récupération. [...] » (SAINT-MARTIN [L.], GIBEAU [A.], *op. cit.*)

Ce qui est un peu le problème des FEMEN, c'est que tout le monde peut un peu s'y retrouver : les hommes qui ont envie de regarder les jolies femmes, ils vont cliquer. Les filles qui sont concernées par le message, elles vont cliquer pour voir de quoi elles vont parler. Les mecs qui sont opposés à leur message et qui vont cliquer pour voir qui c'est, pour pouvoir les identifier, les harceler, etc.

Or, pour être comprise, l'intention parodique doit être décodée. Elle ne peut être décodée que si le regard qui la lit est exercé à lire ces codes. On pourrait dire que ce décodage nécessite une certaine connivence entre l'instance émettrice et l'instance réceptive, qui doivent faire partie d'une même communauté de valeurs, en l'occurrence féministes²⁷⁶. La parodie et l'ironie FEMEN sont fondées sur des schèmes de pensée et des références issues de la culture féministe, qui ne peuvent être comprises par tous les publics. Cela me semble un paradoxe intéressant à mettre au jour : elles usent certes d'un moyen de communication très efficace leur permettant d'atteindre un large public, mais cela semble être au détriment du message porté et de sa pleine compréhension.

La troisième et dernière hypothèse réside dans le rapport entre humour dominant et corps féminin. L'humour dominant se fonde sur le script corporel sexualisant corps féminin, le dépeignant souvent en objet sexuel soumis au désir masculin. Un corps nu féminin, habituellement objet de désir et objet séducteur, ne pourrait pas être sujet du rire, comme dit Eloïse :

Les gens ne s'attendent pas à voir des femmes semi nues qui plaisantent, tout comme ils ne s'attendent pas à voir des femmes semi nues non lascives : si on est nue, on se tait et on séduit

S'il devient sujet du rire, un corps nu féminin rompt avec les cadres de monstration dans lesquels les logiques patriarcales inscrivent la nudité féminine, échappant aux habitudes de regard et de monstration des corps féminins. Trop habitué-e-s à la monstration

²⁷⁶ « Car la parodie, comme l'ironie, existe dans l'œil de celle ou celui qui la regarde. Lucie Joubert a montré que l'ironie des femmes, si elle ne diffère pas par ses moyens rhétoriques de celle des hommes, possède néanmoins ses traits propres. D'une part, elle vise souvent des cibles extratextuelles spécifiques (les hommes, les attitudes sexistes, le mariage, l'Église). D'autre part, se crée, entre auteure et lectrice, une complicité féministe qui fait qu'un énoncé comme "Les femmes sont inférieures, c'est bien connu" sera correctement décodé comme une antiphrase (dire le contraire de ce que l'on pense) et une critique des préjugés » (*ibid.*)

sexuelle d'une nudité passive, les spectateur-trice-s. ne sont pas à même de comprendre les intentions parodiques et humoristiques qu'un corps nu féminin porte sur lui.

La parodie FEMEN permet une mise en lumière de certains réflexes de pensée. Avec le re-travail parodique, les fictions hégémoniques, qui structurent le regard dominant sur les corps, ne sont plus parées de l'évidence du naturel. Tournés en dérision, les scripts corporels n'apparaissent donc plus comme seules façons possibles et véridiques de raconter et de montrer les corps féminins : on peut les mettre politiquement en question et, le cas échéant, les réinventer.

On peut penser que la parodie FEMEN permet de dénaturiser les scripts corporels de la féminité, en les caricaturant et faisant apparaître leur caractère arbitraire. Cette dénaturalisation par l'ironie et la parodie contribue à la requalification politique du corps féminin, car elle permet d'agencer autrement les imaginaires sociaux et de faire advenir dans la sphère publique une problématique jusque-là consignée à la sphère privée. Je vais m'intéresser maintenant aux luttes de définition qu'engendre cette requalification.

II. Le sein FEMEN, entre sexualisation et lecture politique

Du fait des multiples procès pour exhibition sexuelle et de leur mode d'action original, les FEMEN créent un point de débat autour de la sexualisation du corps féminin, et notamment des seins qu'elles exhibent sur la voie publique. Voilà que ce thème, jusque-là considéré comme privé, surgit dans la sphère publique, comme un sujet de délibération. Selon N. Fraser discutant Habermas, la notion de sphère publique désigne

un espace, dans les sociétés modernes, où la participation politique se concrétise au moyen de discussions. C'est l'espace où les citoyens débattent de leurs affaires communes, et donc une arène institutionnalisée d'interaction du discours. D'un point de vue conceptuel, cette arène est distincte de l'État, car il s'agit en effet d'un lieu de production et de circulation de discours qui peuvent, en principe, critiquer l'Etat.²⁷⁷

²⁷⁷ FRASER (N.), « Repenser la sphère publique : contribution à la critique de la démocratie telle qu'elle existe réellement » (traduit par M. Valenta). In : *Hermès*, n°3, 2001, p.129

Le surgissement du thème de la sexualisation du corps féminin participe du processus de requalification du corps féminin opérée par les FEMEN qui, par là même, réfutent la fiction hégémonique du corps féminin comme naturellement sexualisé. En quoi la publicisation du problème de la sexualisation du corps féminin permet-elle la dénaturalisation du script corporel sexualisant ?

Je vais maintenant montrer en quoi le passage du thème de la sexualisation de la sphère privée à la sphère publique procède d'un phénomène de cadrage²⁷⁸, engendré par les procès pour exhibition sexuelle.

La sexualisation des seins, une question entre sphère privée et sphère publique. L'exemple du procès d'E. Bouton.

Les FEMEN font régulièrement face à des procès pour exhibition sexuelle : celui d'E. Bouton est le premier d'une longue série, mais aussi le plus emblématique. Faisant suite à son action de l'église de la Madeleine, il a donné lieu à la condamnation en première instance de l'activiste pour exhibition sexuelle, ce qui a suscité de multiples débats pour savoir si l'exposition de seins sur la voie publique, à des fins contestataires et politiques, relevait de ce chef d'inculpation. Un des points de débat porte sur l'égalité de traitement du *topless* masculin et féminin, comme le montre l'extrait d'un texte d'I. Chevtchenko :

Il est frappant de voir que la loi n'est utilisée qu'à l'encontre de FEMEN. Les manifestants de sexe masculin ne sont jamais ennuyés par la police ou par le procureur. Il y a tout juste une semaine, un homme a encore manifesté complètement nu, avec sa guitare, contre la Loi Travail, allant plusieurs fois à la rencontre de la police. Il a pu jouir totalement de sa liberté d'expression, avec ses parties génitales dévoilées. Nous ne reprocherons rien à cet homme, dont la bonhomie prête plutôt à sourire. Le problème est ailleurs: il n'y aurait rien d'obscène dans le corps

²⁷⁸ Les effets de cadrage sont les produits de « ce phénomène actif et processuel de construction de la réalité implique une « capacité d'agir » (*agency*) et une dimension conflictuelle. Ce phénomène est actif en ce que quelque chose est effectué et processuel au sens où il s'agit d'un processus dynamique et évolutif. Ce phénomène implique une capacité d'agir dans la mesure où ce qui évolue reflète bien le travail des organisations de mouvement social et de leurs militants. Il est conflictuel dans la mesure où il engendre des cadres interprétatifs qui diffèrent non seulement des cadres existants, mais qui remettent aussi en cause ces derniers » (BENFORD [R. D.], SNOW [D. A.] et PLOUCHARD [N. M.], « Processus de cadrage et mouvements sociaux : présentation et bilan ». In : *Politix*, 2012/3, n°99, p.217-255. URL : <https://www.cairn.info/revue-politix-2012-3-page-217.htm>

des hommes, tandis qu'une poitrine de femme mériterait de longs procès interminables au tribunal?²⁷⁹

Pourquoi un homme peut-il exposer, sur la voie publique, son torse nu, là où une femme n'y est pas autorisée car son corps serait naturellement sexualisée et choquerait donc la pudeur ? Cela revient à interroger la différence qu'il y a entre le regard posé sur le corps féminin et celui porté sur le corps masculin, la naturalité du regard sur ces corps.

Les FEMEN ont conscience que leurs actions permettent de créer du débat, faisant advenir d'autres discours et des définitions de soi qu'elles ont elles-mêmes élaborées, comme l'indique ce propos :

En accomplissant des actions provocantes nous mettons le feu aux poudres, enclenchant des débats et polémiques qui permettent enfin de remettre en question l'ordre établi.²⁸⁰

Reléguées habituellement à la sphère privée, c'est-à-dire « se rapportant à la vie privée domestique ou personnelle, y compris la vie sexuelle »²⁸¹, les questions relatives à la sexualisation du corps féminin se trouvent, à l'instar de toutes les thématiques considérées comme privées :

[...] au centre d'une rhétorique de l'intimité qui, historiquement, a été utilisée pour restreindre le champ de la contestation publique légitime.

La rhétorique de l'intimité domestique exclurait certains sujets et intérêts du débat public en les personnalisant et/ou en les

²⁷⁹ CHEVTCHENKO (I.), « Mon corps est sexuel quand je le décide, et politique lorsque je le décide! », *Le Huffington Post*, 20 septembre 2017. URL : https://www.huffingtonpost.fr/inna-shevchenko/mon-corps-est-sexuel-quand-je-le-decide-et-politique-lorsque-je-le-decide-a-23215930/?utm_hp_ref=fr-homepage&ec_carp=1644522696931673694

²⁸⁰ M2, p. 48

²⁸¹ « Rappelons dans un premier temps que ce problème se situe au cœur de l'interprétation de Habermas, pour qui la sphère publique bourgeoise devait être une arène discursive dans laquelle les « personnes privées » débattaient de « sujets publics ». Ici, « privé » et « public » peuvent prendre différents sens. « Public », par exemple, peut signifier 1) en relation avec l'Etat, 2) accessible à tous, 3) concernant tout le monde, et 4) se rapportant à un bien ou à un intérêt commun. Chacune de ces définitions correspond à un sens opposé de « privé ». Par ailleurs, il existe deux autres sens à « privé », que l'on devine facilement : 5) se rapportant à la propriété privée dans une économie de marché et 6) se rapportant à la vie privée domestique ou personnelle, y compris la vie sexuelle. » (FRASER [N.], *op. cit.*, p.142-143)

familialisant, et les rejeterait comme des sujets privés, domestiques, personnels, familiaux par opposition aux sujets publics, politiques.²⁸²

Par l'élaboration de la ligne de défense dans les procès, les FEMEN érigent en sujets publics la différence dans le traitement du regard sur les corps masculins et féminins et, a fortiori, celle de la sexualisation du corps féminin, produisant ainsi des effets de cadrage sur leur démarche contestataire et donc, les perceptions du corps féminin en général :

Les cadres de l'action collective remplissent également cette fonction interprétative en simplifiant et en condensant des aspects du « monde externe », mais « de manière à mobiliser des adhérents et membres potentiels, à obtenir le soutien de leurs auditoires et à démobiliser des adversaires. Aussi les cadres de l'action collective sont-ils des ensembles de croyances et de significations, orientés vers l'action, qui inspirent et légitiment les activités et les campagnes des organisations de mouvement social.²⁸³

Les activistes FEMEN ont conscience de transformer le sens de la nudité féminine en suscitant du débat autour de ce thème, comme le montrent les propos de Sophia :

Le *topless* est interdit, proscrit, c'est un geste fort de se positionner le torse nu dans des espaces hostiles à nos idées.

De rompre avec cette interdiction, justement?

Avec cette interdiction, avec le mutisme et de planter un corps de femme pacifiste mais offensif qui prend toutes la place. Nous devenons le débat ;-)))

Tu deviens le débat par ton corps même ?

Je déplace le débat. Je le requestionne en m'exposant.

Grâce à ça, la nudité féminine n'est plus une question privée?

²⁸² *ibid.*, p. 144

²⁸³ BENFORD [R. D.], SNOW [D. A.] et PLOUCHARD [N. M.], *op. cit.*

Elle devient un débat public. La notion du privé et du public est complexe. En tout cas le *topless* est au centre du débat puisque nous sommes à chaque fois taxées d'exhibition sexuelle.

Cherchant à légitimer leur démarche, les FEMEN construisent la sexualisation de la nudité féminine en un problème social et politique, duquel le débat public doit s'emparer. Affrontant divers discours en présence, les activistes ont à construire leurs propres significations et à les faire advenir dans la sphère publique. Elles sortent ce thème de la sphère privée, à laquelle il était relégué. Ceci n'est pas sans rappeler le processus de politisation de problématiques privées, qu'ont lancé les mouvements féministes des années 1970 :

Tels sont donc les critères qui permettent de considérer le "personnel" comme "politique" : le caractère collectif des problèmes comme des solutions et la lutte contre la société que celles-ci appellent.

Les mouvements féministes à travers le monde se sont immédiatement reconnus dans ce qui est alors devenu un mot d'ordre, parce qu'il exprimait parfaitement ce sentiment partagé par tant de femmes, ce déclic de la "prise de conscience" dont les témoignages abondent: "une des choses que nous avons découvertes, c'est que des événements que nous avons cru personnels (avortements, viols, oppression) avaient été vécus aussi par d'autres, qu'il s'agit non de problèmes individuels mais d'une réalité collective d'oppression

A travers l'échange d'expériences, les femmes se forgeaient la conviction que les mêmes problèmes sont vécus par toutes, et qu'il ne s'agit pas de fatalité, de destin naturel mais d'une situation construite – historiquement et socialement – et donc susceptible de modifications volontaires.²⁸⁴

On peut dire qu'à l'instar de leurs aînées de la deuxième vague, les FEMEN procèdent de la politisation d'une question vue comme privée. En érigeant la sexualisation de la nudité féminine en un problème social et politique, elles déconstruisent son aspect naturel, font émerger l'idée que la sexualisation des seins est socialement construite : ce n'est pas un donné naturel propre au corps féminin. Cela pousse aussi à la dénaturalisation du regard sur

²⁸⁴ PICQ (F.), « Le personnel est politique, féminisme et for intérieur ». In : *Actes du colloque Le for intérieur*, (CURAPP), PUF, 1995, p.342-343. URL : https://www.u-picardie.fr/curapp-revues/root/35/francoise_picq.pdf [4a081f5cb27e9/francoise_picq.pdf](https://www.u-picardie.fr/curapp-revues/root/35/francoise_picq.pdf)

les corps, car sont ainsi questionnés les modes de perception des corps, qui structurent leur mise en ordre dans l'espace public, faisant apparaître les fausses évidences qui fondent le regard sur les corps et les fictions hégémoniques qui le structurent.

Cette mise en question du script corporel sexualisant favoriserait la réappropriation de son corps, la réinvention des narrations intimes et peut donc être considérée comme un élément d'*empowerment*, à l'image des propos d'Eloïse :

C'est une manière pour les femmes de se réapproprier leurs seins. C'est comme si leurs seins ne leur appartenaient plus, ils appartenaient à la société et la société avait décidé qu'ils étaient seulement sexuels ou seulement érotiques, alors qu'en fait non, on peut choisir justement s'ils le sont ou pas. Donc, oui, il y a quelque chose de l'ordre de l'*empowerment*.

Puisque le regard sur les corps est socialement construit, on peut agir dessus, on peut apporter des « modifications volontaires » sur les injonctions et les pratiques corporelles, notamment par l'action législative et politique.

Par la publicisation de problématiques considérées comme privées et la production de narrations alternatives sur les corps, les scripts corporels se dénaturent, perdant ainsi leur caractère d'évidence. Le regard dominant sur les corps peut alors être questionné et d'autres narrations de la nudité féminine peuvent émerger.

En érigeant la problématique de la sexualisation des corps féminins en débat public, les FEMEN, leurs soutiens et leurs adversaires font émerger une lutte de définition²⁸⁵ qui met en concurrence les scripts corporels assignés au corps féminin avec des narrations alternatives de corps qui se construisent face à ces fictions hégémoniques, les mettant en question. La proposition d'autres narrations de corps tend à questionner la légitimité et la naturalité des scripts corporels qui ne sont désormais plus les seules narrations à prendre en charge les corps. Ce sont ces diverses narrations qui vont être ici analysées, ce qui permettra ainsi d'aborder la question de la réception de la démarche FEMEN.

²⁸⁵ « S'il y a une vérité, c'est que la vérité du monde social est un enjeu de luttes : parce que le monde social est, pour une part, représentation et volonté ; parce que la représentation que les groupes se font d'eux-mêmes et des autres groupes contribue pour une part importante à faire ce que sont les groupes et ce qu'ils font. La représentation du monde social n'est pas un donné ou, ce qui revient au même, un enregistrement, un reflet, mais le produit d'innombrables actions de construction qui sont toujours déjà faites et toujours à refaire (BOURDIEU [P.], « une classe objet », *op. cit.*, p.2). Voir aussi l'introduction générale de cette étude.

La nudité FEMEN, un continuum de narrations.

Les scripts corporels de la féminité sont des narrations de corps, en lutte avec d'autres narrations de corps. On le voit quand on s'intéresse au traitement médiatique de la nudité FEMEN. Pour cela, j'ai travaillé sur un corpus de quarante tribunes ou interviews trouvées avec les mots-clés « FEMEN », parues après 2012 (date de lancement de FEMEN France) sur le site du *Figaro*, du *Monde*, de *Libération* et de divers sites d'information ou d'expression citoyenne, comme *AgoraVox*. Je me suis particulièrement intéressée aux réactions face aux actions et aux procès des FEMEN, en essayant de déterminer si l'auteur-ice de la tribune ou l'interviewé-e comprenait la portée politique de la nudité FEMEN – et si oui, comment ? – ou si au contraire, il ou elle reléguait cette nudité à une exhibition sexuelle, lui ôtant donc son contenu politique. Les réactions s'inscrivent alors dans un continuum : de la lecture la moins politique à une lecture très politique de la nudité FEMEN. Pour schématiser, on peut distinguer trois parties dans ce continuum.

Premier niveau du continuum : le corps FEMEN aux prises avec les scripts corporels de la féminité.

La lecture la moins politique est, on l'a dit, celle qui relègue la nudité FEMEN à un acte d'exhibition sexuelle, ce qui, en plus du script corporel sexualisant, mobilise d'autres scripts corporels gravitant autour du corps féminin : pathologisation, infantilisation, hystérisation. Pour résumer, la nudité FEMEN relèverait de la bêtise ou de la pathologie mentale. On retrouve cela dans deux tribunes de P. Bilger, un avocat qui tient une chronique pour *Le Figaro* : la première, mêlant critique des personnalités de gauche et défense du catholicisme, structure son propos sur les actions à Notre-Dame et à la Madeleine autour du script corporel infantilisant :

Il suffit de relater succinctement ces ridicules et scandaleuses pitreries pour voir de quoi elles étaient faites : un zeste de provocation facile avec un vernis vaguement politique et beaucoup de vulgarité à l'égard du sacré.

Il est triste de devoir admettre que ce mélange - ne pas oublier la nudité des poitrines, qui, entre compassion - elles allaient prendre froid ! - et excitation - l'idéologie à fleur de

peau! -, a servi un temps la cause de ces femmes déboussolées - n'a pas seulement convaincu de sa pertinence une Caroline Fourest énamourée n'en revenant pas de pouvoir satisfaire à la fois ses yeux et son esprit mais aussi une multitude de gogos tout émoustillés.²⁸⁶

La seconde, dont le titre fait allusion à la sexualisation de la soumission féminine, traite de la condamnation d'E. Bouton pour exhibition sexuelle, dans le cadre de son action à la Madeleine. On voit qu'un imaginaire pathologisant et sexualisant le corps féminin façonne le regard de P. Bilger.

A bien y réfléchir, la peine prononcée n'est pas véritablement le problème car pour cette femme de 31 ans, au risque de me faire lyncher par un féminisme qui ne recule devant rien, surtout pas devant l'absurde, on aurait pu concevoir l'alternative suivante.

Pour continuer sur le caractère contestataire de la nudité, une bonne fessée, n'en déplaît à Edwige Antier mais, après tout, Eloïse Bouton n'est plus une enfant.

Ou un repos d'une certaine durée dans un établissement de soins. Il y a des dérangements mentaux que l'idéologie occulte trop bien. Derrière l'extravagance publique du comportement, on devrait plus souvent s'attacher à la fêlure de l'esprit, au trouble de la personnalité. Il y a des atténuations de responsabilité sous les surfaces vindicatives et arrogantes.²⁸⁷

Outre le script infantilisant, la tribune mobilise tout un discours pathologisant l'acte d'E. Bouton, ce qui le déresponsabilise et, au final, le dépolitise : loin de porter un message contestataire, le geste d'E. Bouton serait celui d'une femme à l'esprit malade.

Ces propos mettent en exergue un certain prisme antiféministe qu'on peut retrouver dans des tribunes marquées par une forte rhétorique masculiniste qui dévalorise non seulement la nudité politique des FEMEN mais aussi le corps des femmes en général.

Des femmes utilisent leur corps pour vendre. Ce n'est pas nouveau. Car elles vendent bien une idée avec leurs seins.

²⁸⁶ BILGER (P.), « Les FEMEN, icônes de la bêtise moderne », *Le Figaro*, 10 juillet 2014. URL : <http://premium.lefigaro.fr/vox/societe/2014/07/10/31003-20140710ARTFIG00093-philippe-bilger-les-femen-icônes-de-la-betise-moderne.php>

²⁸⁷ BILGER (P.), « plutôt qu'une condamnation, les Femen mériteraient une bonne fessée ! », *Le Figaro*, 17 décembre 2014. URL : <http://www.lefigaro.fr/vox/societe/2014/12/17/31003-20141217ARTFIG00337-philippe-bilger-plus-qu'une-condamnation-les-femen-meriteraient-une-bonne-fessee.php>

D'ailleurs d'où vient leur financement ? On pourrait imaginer qu'elles font usage de paradoxe : je fais ce que je dénonce pour montrer ce que je dénonce. Mais je ne le crois pas. Elles sont plus basiques. Le cul est vendeur, elles vendent leur idéologie avec leur cul. Leurs seins sont à la fois leur manifeste politique, leur pensée, leur accroche de vente, ce qui fait d'elles des objets décoratifs amusants dans un XXI^e siècle qui n'en finit pas de commencer comme un long dérapage.

Il faut reconnaître que ce qu'elles ont est mignon. Des tétons tentants, des seins en général plutôt bien moulés, des formes encore féminines - mais on voit déjà se dessiner la future taille en tronc d'arbre des paysannes d'Ukraine. Côté commerce elles ont de l'efficacité. A force de mettre des seins de 25 ans sous les yeux des journalistes ceux-ci, forcément excités et baveux, leur déroulent le tapis rouge. [...] ²⁸⁸

Ici, l'usage d'un vocabulaire dépréciatif à propos des femmes révèle pleinement le script corporel sexualisant un corps féminin qui marchanderait sa disponibilité au désir et au regard masculins contre l'attention médiatique, ce qui pointe aussi vers la fiction hégémonique d'une féminité vénale, voire prostituée. Là encore, la dimension contestataire des FEMEN est niée.

Dans la première partie de ce continuum, l'infantilisation, la pathologisation et la sexualisation prend en charge la nudité FEMEN. On refuse de comprendre la nudité FEMEN comme politique, la désinscrivant totalement des luttes féministes – qui sont par ailleurs dénoncées: puisque ce sont des hystériques, des enfants, des femmes atteintes de pathologies mentales, elles ne peuvent porter de message politique. Ici, on pourrait dire que les scripts corporels de la féminité façonnent avec rigidité le regard porté sur la nudité FEMEN, disqualifiant sa portée politique.

Niveau intermédiaire du continuum : la mise en question de la nudité politique

Dans la partie médiane du continuum, on admet davantage la dimension politique et féministe de la nudité FEMEN, mais on questionne son efficacité pour diverses raisons. Ici, on pourrait dire qu'au fondement de ces raisons, se trouve un substrat du langage

²⁸⁸ Hommelibre, « Contre les Femen : couilles à l'air et bite au vent », Agoravox, 26 septembre 2012. URL : <http://www.agoravox.fr/tribune-libre/article/contre-les-femen-couilles-a-l-air-123265>

dominant : soit certains scripts corporels structurent le regard de l'auteur-ice de la tribune, soit l'auteur-ice pointe la présence de ce substrat dans la démarche FEMEN.

Une des premières raisons s'inscrit dans une conception différentialiste, mettant en question les mises en scène guerrières et jugées violentes de la nudité FEMEN : puisque la douce essence féminine est plus élevée que la violente essence masculine, la démarche des FEMEN est inefficace puisqu'elle rabaisse la féminité. On trouve cette analyse dans une tribune de F. Saint-Clair, un ancien chargé de mission à Matignon. On peut y lire :

A vrai dire, on en vient même à rechercher la plus petite trace de féminité: «Les FEMEN» ou la violence masculine grossière et aveugle dans des corps de femmes

[...]

Incultes, impies, impertinentes - au sens premier du mot - et indigentes intellectuellement, elles privent le féminisme d'un «des-sein» honorable. Elles ne sauraient être à la hauteur des aspirations légitimes des femmes françaises, des femmes européennes, des femmes mondiales, des femmes dans leur essence la plus élevée.²⁸⁹

Ici, l'inscription de la nudité FEMEN dans les luttes féministes n'est pas niée, mais on constate encore une certaine rigidité dans le façonnement du regard de l'auteur de la tribune par les scripts corporels.

Une des autres raisons qui poussent à remettre en question l'efficacité politique de la nudité FEMEN, c'est l'objectivation : en se dénudant, les FEMEN s'offrent au regard masculin, reproduisant ainsi l'objectivation du corps féminin. C'est ce qu'on peut lire dans l'interview de J. Muret, alors militante à *Osez Le Féminisme*, aux tout débuts de FEMEN France, lorsque l'incompréhension et une sorte de défiance régnait autour des actions des FEMEN – résorbées depuis :

C'est dommage d'avoir à se déshabiller pour attirer l'attention sur le féminisme. En plus, il est assez paradoxal de dénoncer l'exhibition et l'exploitation du corps des femmes, et de parallèlement utiliser la nudité pour se faire entendre.²⁹⁰

²⁸⁹ SAINT-CLAIR (F.) « FEMEN : Couvrez ce sein que je ne saurais voir », *Le Figaro*, 26 décembre 2014. URL : <http://premium.lefigaro.fr/vox/societe/2014/12/26/31003-20141226ARTFIG00097-femen-couvrez-ce-sein-que-je-ne-saurais-voir.php>

²⁹⁰ PARENTY (I.), MURET (J.), « OLF sur les FEMEN : "dommage de se déshabiller pour attirer l'attention sur le féminisme" », *TerraFemina*, 26 septembre 2012. URL :

On retrouve aussi cet argument dans la tribune de L. Guirous, fondatrice de club Future au féminin et du think-tank « Des femmes au service de l'Homme », où l'on note, outre le script corporel de la féminité hystérique, la croyance en une certaine Incompatibilité entre le geste de porter un message politique, avec une portée féministe, et l'exposition de nudité :

Que retient-on des actions des Femen ? Rien. Si ce n'est leur hystérie et leur nudité. On peut montrer ses seins pour attirer les caméras et les photographes mais pas pour porter un message politique crédible et compréhensible. Les Femen se font malheureusement plus voir qu'entendre et elles contribuent à alimenter l'image de la femme objet hyper sexualisée et c'est en cela qu'elles trahissent et nuisent à la cause féministe. La ficelle du corps objet politique de combat est trop grossière.

[...]

Elles alimentent le culte de la femme-objet, sexualisée à outrance et à la merci des hommes et de leurs désirs. La libération du corps et de la sexualité acquis par les luttes féministes ne doit pas se transformer en exhibition sexuelle à vertu politique.²⁹¹

Selon ces autrices, la nudité du corps féminin serait un argument marketing qui reproduit l'objectivation et la sexualisation du corps féminin ; elle n'aurait donc pas sa place dans une action féministe. Ici, le rapport au script corporel sexualisant est ambigu : on veut lutter contre ce script en n'exposant pas la nudité ; c'est donc que la nudité ne peut être lue que par ce prisme. On pourrait penser que le regard de ces autrices se structure autour de ce script.

Ainsi, la critique des mises en scène guerrières de la nudité FEMEN et de son inefficacité à combattre le patriarcat car reproduisant le script sexualisant, révèle que l'auteur-ice des tribunes lit la nudité FEMEN selon certains scripts corporels structurant leur regard.

<https://www.terrafemina.com/societe/international/articles/17760-olf-sur-les-femen--dommage-de-se-deshabiller-pour-attirer-lattention-sur-le-feminisme.html>

²⁹¹ GUIROUS (L.), « Les Femen, meilleures ennemies du féminisme », Le Figaro, 24 avril 2014. URL : <http://premium.lefigaro.fr/vox/societe/2014/04/24/31003-20140424ARTFIG00167-les-femen-meilleures-ennemies-du-feminisme.php>

D'autres raisons de mettre en question la portée contestataire de la nudité FEMEN sont plutôt fondées sur l'argument que la démarche du mouvement est elle-même structurée par certains scripts corporels. En premier lieu, il y a la question de la standardisation du corps FEMEN : le mouvement ne présenterait pas une grande diversité dans les corps mis en scène dans les actions. On retrouve cet argument dans les propos de J.-C. Kaufmann, rapportés par *Le Figaro* :

La nudité est un moyen souvent utilisé pour attirer l'attention sur une cause. [...] « La nudité peut marquer une surprise, provoquer un choc, qui ébranle l'opinion. C'est le cas quand les étudiants du Québec se déshabillent en masse dans la rue pour donner de la force à leur manifestation », analyse Jean-Claude Kauffmann (*sic.*), sociologue. Mais ce spécialiste de la nudité note toutefois que les Femen n'envoient pas n'importe lesquelles de leurs militantes sur le terrain : elles sont pour la plupart grandes et minces, avec de longs cheveux soyeux. « Pour les Femen, il s'agit de tout autre chose. Les corps du Québec étaient ordinaires, il y avait des maigres et des gros. Or les Femen ont étrangement des corps de magazine, correspondant aux canons de beauté de l'époque. Et dès qu'elles apparaissent, les photographes se précipitent. C'est exactement le contraire du Québec, on est là dans un phénomène purement médiatique et conformiste. ».

Le reproche de la standardisation des corps renvoie à l'idée que la démarche FEMEN atténuerait sa portée politique en se conformant à des modèles qui édicteraient ce que doivent être les corps féminins et les façons dont ils doivent se montrer. La nudité FEMEN n'irait pas jusqu'au bout de sa démarche contestataire, puisqu'elle reproduirait certains impensés du langage dominant sur les corps.

Le reproche de verser dans certains impensés se retrouve dans la mise en lumière des schèmes universalistes de la démarche FEMEN, ce qui pose la question du néocolonialisme de la démarche FEMEN et de son rapport à la religion musulmane. Ces questions sont notamment abordées par S. Salem, féministe et doctorante à l'Institut des sciences sociales des Pays-Bas :

[...] les Femen semblent renouer avec les tendances de la première vague du féminisme. Une grande partie de leurs interventions ont pour objectif les femmes musulmanes qu'elles entendent "libérer" et "sauver" des hommes musulmans, de la culture musulmane et de l'islam en général. Lors d'une de leurs manifestations au pied de la tour Eiffel, elles sont apparues en burqa, puis se sont déshabillées afin d'attirer l'attention sur le fait que la burqa est un symbole d'oppression.

[...] Il est évident qu'aux yeux des Femen, la libération a une signification très précise : elle consiste à se libérer de la religion, de la culture et des codes vestimentaires oppressifs. Selon ce point de vue, plus vous êtes habillée, plus vous êtes opprimée. Ce n'est que dans ce contexte que le fait de se dénuder peut être considéré comme un processus émancipateur. Or ce genre de logique lie la libération des femmes à leur corps et à la façon dont elles s'habillent, ce qui est extrêmement problématique. Qui décide que tel ou tel vêtement féminin est oppressif ou non ?

Tout aussi problématique est l'idée selon laquelle toutes les femmes qui portent le voile ou la burqa sont opprimées et doivent être libérées. Ces convictions trahissent une certaine conception eurocentriste du monde qui ne peut être généralisée au niveau universel.²⁹²

Ici, la nudité FEMEN *se voit* reprochée de reposer sur des schèmes de pensée occidental-centrés qui imposerait une seule logique d'émancipation, reposant sur la superposition entre dénudement et libération, ne laissant pas ainsi la place à d'autres qui ne passerait pas par l'exposition de la nudité. Là encore, la nudité FEMEN n'irait pas jusqu'au bout de sa logique contestataire, puisqu'elle reproduirait certains impensés du langage dominant sur les corps.

Dans la partie médiane du continuum, la portée politique de la nudité FEMEN n'est pas niée par les auteur-ice-s des tribunes, qui ont tou-te-s une sensibilité féministe plus ou moins marquée. Cependant, on note une certaine mise en question de la portée contestataire de la nudité FEMEN, du fait de la structuration du regard des auteur-ice-s ou des activistes par certains scripts corporels.

²⁹² SALEM (S.), « Les Femen, un féminisme de type néocolonial », *Le Monde*, 13 juin 2013. URL : https://www.lemonde.fr/idees/article/2013/06/11/les-femen-un-feminisme-de-type-neocolonial_3428285_3232.html?xtmc=femen&xtcr=31

Dernier niveau du continuum : la lecture politique de la nudité FEMEN.

A l'inverse, dans le dernier niveau du continuum, les auteur-ice-s des tribunes soutiennent et corroborent la portée politique et contestataire de la nudité FEMEN. En premier lieu, on peut voir dans la nudité FEMEN un geste de libération du corps féminin des diktats patriarcaux qui cachent le corps des femmes. C'est ce que dit C. Bard :

Mme Bard estime que le fait de se dévêtir et le mode opératoire des FEMEN reste pertinent aujourd'hui, notamment pour protester contre la pudeur imposée par les grandes religions monothéistes.²⁹³

Cependant, on peut se demander si cet argument n'est pas sous-tendu par le script corporel consistant à voir la pudeur féminine sous l'angle de la soumission et à superposer ainsi l'action de se dénuder à l'idée de libération.

Le second argument qui soutient la portée politique de la nudité FEMEN se fonde sur l'idée que le corps féminin, et en l'occurrence les seins, ne sont pas sexualisés en eux-mêmes. Tout dépend du cadre de monstration dans lequel ils s'inscrivent, comme le dit M. Ghnassia, avocat des FEMEN :

Ainsi, la nudité n'est plus condamnée, ni même poursuivie lorsqu'il s'agit du naturisme pratiqué sur certaines plages réservées ou du *topless* largement répandu dans nos stations balnéaires. La nudité est également largement acceptée lorsqu'elle est mise en scène dans des spectacles ou des œuvres d'art, comme ce fut le cas de la pièce *Tragédie* d'Olivier Dubois donnée au cloître des Carmes lors du Festival d'Avignon, de l'art corporel de Marina Abramovic, des performances de Deborah De Robertis ou de Milo Moiré ou encore de la danse nue de Corinne Duval sur l'autel de la chapelle Saint-Pierre de Mahalon, lors d'un festival d'art contemporain.

Bien plus encore, l'utilisation de la nudité à des fins politiques est une pratique courante, non

²⁹³ CHEBI (M.), « Les Femen, des seins nus pour quel dessein ? », France 24, 8 mars 2013. URL/
<https://www.france24.com/fr/20130308-femen-seins-nus-feministes-militantes-machisme-prostitution-ukraine-cathedrale-notre-dame-marcela-lacub>

seulement dans le cadre de revendications féminines, en Afrique, en Asie et en Europe depuis les années 70, mais aussi pour d'autres contestations, comme récemment les intermittents du spectacle ou les zadistes. A l'étranger, la nudité des seins n'est plus seulement tolérée, mais expressément autorisée, comme à New York, où à force de manifestations et de procédures judiciaires, les femmes peuvent désormais se promener seins nus dans les rues de la ville ou encore en Suède, où elles ont gagné l'autorisation de se baigner sans haut de maillot de bains dans certaines piscines publiques.²⁹⁴

Puisque la sexualisation de la nudité s'annule en divers contextes – la nudité pouvant donner lieu à diverses lectures (artistique, politique, etc.), le corps féminin – et en particulier, le sein – ne sont pas en eux-mêmes sexualisés. C'est le regard masculin qui les sexualise, ce qui s'adosse à un autre argument : l'égalité de traitement entre corps masculin et corps féminin, que développe une tribune parue en soutien à Eloïse Bouton, alors condamnée pour exhibition sexuelle.

Aussi, la décision de justice concernant Éloïse Bouton est avant tout infondée. En effet, la loi française ne définit pas précisément ce qu'est une exhibition sexuelle hormis le fait qu'elle concerne des actes "imposés à la vue d'autrui dans un lieu accessible aux regards du public" (article 222-32 du Code pénal). **Les seins des femmes sont-ils un organe sexuel ? Un homme le haut du corps dévêtu tombe-t-il sous le coup de cette loi ?** Aujourd'hui, il revient aux juges d'en décider.²⁹⁵

Pointer les différences de traitement d'un buste de femme et celui d'un homme revient à mettre en question l'injonction qui pèse sur le sein féminin à se dissimuler et, partant de là, la naturalité de sa sexualisation.

Dans cette troisième partie du continuum, la lecture politique de la nudité FEMEN, le script corporel sexualisant semble s'annuler face à une narration plus politique du corps.

²⁹⁴ GHNASSIA (M.), « Les deux corps des FEMEN », *Libération*, 18 février 2015. URL : https://www.liberation.fr/debats/2015/02/18/les-deux-corps-des-femen_1205314

²⁹⁵ Un groupe de personnalités et d'associations, « La nudité politique des femmes n'est pas érotique »,²< *Libération*, 21 décembre 2014. URL : https://next.liberation.fr/sexe/2014/12/21/la-nudite-politique-des-femmes-n-est-pas-erotique_1168362

A travers ce continuum des narrations construites autour de la nudité FEMEN, s'esquisse une certaine dénaturalisation du script corporel sexualisant. En cadrant d'une certaine façon la nudité qu'elles exposent, les FEMEN construisent un autre sens autour de la **nudité** féminine, remettant en cause la fiction hégémonique sexualisant le corps féminin et amorçant la production de sens alternatifs.

Cependant, le sens politique et contestataire donné à la nudité FEMEN n'est pas exempt de paradoxes car cette narration repose sur un imaginaire du corps féminin et de la sexualité, qu'il s'agit maintenant d'analyser.

III. Les fondements imaginaires de la nudité FEMEN

Je l'ai dit : la requalification de la nudité FEMEN en nudité politique procède d'un phénomène de cadrage : les acteur-trice-s en présence produisent de nouvelles significations autour de la nudité FEMEN, la faisant passer d'une narration sexuelle à une lecture politique et contestataire. Cependant, cette réinterprétation de la nudité FEMEN repose sur un ensemble de croyances autour du corps féminin et de la sexualité. Un imaginaire apparaît en creux de cette requalification politique du corps FEMEN, qu'il s'agit ici d'interroger.

La structure imaginaire du corps nu et libre

L'articulation entre la nudité et la liberté a déjà été abordée dans la section précédente, notamment avec la tribune de S. Salem et les propos de C. Bard, qui montraient la superposition de ces deux idées : dans la démarche FEMEN, le corps nu féminin est synonyme de liberté, comme le montre cet extrait du Manifeste :

Puisque l'essence même des religions donne aux femmes une place de second choix dans la société, et puisque c'est notamment par le contrôle de leur corps (interdiction de la contraception, tabou de la sexualité, impureté du corps féminin) que les religions parviennent à les maintenir en cage,

FEMEN choisit d'opposer à ces systèmes leur pire ennemi : un corps de femme libre.²⁹⁶

Ces deux notions ainsi superposées se connectent à d'autres imaginaires valorisés liés aux notions de modernité, d'émancipation et de féminité. Cela fait émerger, comme en négatif de ces imaginaires, des fictions dépréciées qui reproduisent un certain type de corps-repoussoir.

L'idée d'un corps nu et libéré s'adosse tout d'abord à la notion de modernité, comme on peut le voir dans le premier Manifeste qui adosse la notion de modernité à l'idée de libération. Plusieurs mentions à la femme moderne et aux femmes modernes y sont faites :

Inoculer aux femmes modernes la culture d'une résistance active au mal et de la lutte pour la justice »²⁹⁷

Séparation absolue et universelle de l'Eglise et de l'Etat, avec interdiction de toute ingérence des établissements religieux dans la vie civile, sexuelle et reproductive de la femme moderne.²⁹⁸

On voit aussi l'opposition entre l'ancestral et le moderne, dans cet extrait du second Manifeste :

FEMEN décide de rompre avec ces formes de représentations ancestrales. Nous avons gardé les corps dénudés, nous les avons parés de slogans et postés dans une attitude guerrière. L'image est simple et radicale : les corps, esclaves hier, se lèvent et marchent ensemble vers la libération.

Autrement dit, plus les logiques patriarcales semblent apparentes dans une société, plus ladite société est jugée non conforme aux critères de la modernité. Il y a une superposition des dichotomies ancien/moderne et soumission/libération, ce que critique Eloïse :

Les FEMEN elles-mêmes ont joué sur cette image de nouveauté, opposée à l'ancien féminisme; De même, elles jouent sur l'opposition entre « femme moderne,

²⁹⁶ M2, p.42

²⁹⁷ M1, dans « Les missions »

²⁹⁸ M1, dans « Les exigences »

**donc libre » et « femme archaïque, donc prisonnière ».
Que pensez-vous de ces oppositions ?**

Je pense que ça rejoint ce qu'on disait tout à l'heure sur le côté un peu néocolonial. Parce que qui dit : "femme archaïque", dit souvent : "femme vivant dans un pays en voie de développement". C'est quand même lien qui est souvent fait. Parce que tu es dans un pays pauvre ou en voie de développement, forcément tu es moins libre parce que tu n'es pas dans le même contexte culturel, etc. Donc je vois ce qu'elles veulent dire et ce qu'elles veulent combattre, mais pareil, ça a ses limites.

Une troisième dichotomie, opposant corps dénudé et corps voilé, structure l'imaginaire FEMEN et vient se superposer aux deux premières dichotomies. Cependant, on peut se demander si ériger la nudité féminine comme symbole de contestation féministe ne comporte pas certaines ambivalences qui sont toutes plus ou moins liées au problème du contexte social et politique dans lequel évoluent les activistes, ce qui engendre différentes significations à propos de la nudité FEMEN. On trouve cette idée dans les propos d'Eloïse :

**Peut-on dire que le rapport au corps des FEMEN
Ukrainiennes est différent de celui des militantes
françaises ?**

Je sais pas... certainement. Pareil, à cause de leur culture, je pense... C'est un peu l'ultime cri de désespoir, leur corps. J'ai l'impression qu'elles ont fait ça parce qu'elles ont tout essayé pour se faire entendre et que rien ne marchait... Alors que les activistes françaises qui rejoignent le mouvement c'est pas du tout la même histoire. C'est des filles qui viennent plutôt d'un milieu assez aisé, bourgeois presque... et qui, du coup, ne se sont pas construites dans la même violence par rapport au corps, je pense - même si après y a des histoires individuelles aussi violentes. Mais je pense qu'il n'y a pas ce même rapport-là, et en tout cas, c'est moins transgressif en France - enfin, en tout cas, c'est ce qu'on pensait, puisqu'après on s'est rendues compte que c'était quand même transgressif de militer seins nus - mais dans la mentalité générale, c'est quand même moins transgressif en France qu'en Ukraine, de militer seins nus pour des femmes. Pour elles, elles prenaient

des vrais risques, elles s'exposaient à des peines de prison à chaque fois, violences, etc.

La nudité politique n'a pas la même portée symbolique, selon le pays dans lequel elle s'expose. Le contexte peut l'atténuer ou l'amplifier. Cela peut aussi engendrer des effets d'invisibilisation. Tout d'abord, dans certains pays, il peut y avoir un effet de *purplewashing*. Très peu de littérature francophone est consacrée à ce phénomène discursif qui, dérivé du *pinkwashing*, désigne

la privation ou la captation des droits des femmes pour justifier des mesures discriminatoires envers certaines femmes. Au nom d'une Europe aux valeurs libérales et féministes [...] et au nom de la protection des droits des femmes, on vote des lois machistes et discriminatoires qui réduisent les droits de certaines femmes. En confondant le droit à disposer de son propre corps avec l'obligation de le dénuder, nous arrachons à certaines femmes leur droit à le couvrir, allant jusqu'à leur imposer de choisir entre leur droit inaliénable à décider de leur corps et de leur propre image, et à leur droit inaliénable d'accéder à l'éducation et à l'espace public.²⁹⁹

La relative tolérance envers la nudité féministe en contexte occidental – et/ou l'exposition politique de la sexualité féminine – contrasterait avec les contraintes vestimentaires imposées aux femmes issues de pays non occidentaux. Cela permettrait aussi d'invisibiliser d'autres logiques patriarcales, et notamment celles qui imposent aux corps féminins des façons de se montrer dans l'espace public. C'est oublier qu'on peut contraindre le corps féminin autant par sa dissimulation que par son dévoilement : chaque monstration de corps est plus ou moins structurée par des logiques de pouvoir. Cela pose la question d'un droit à la pudeur qui peut s'inscrire dans une ambivalence : la pudeur³⁰⁰ est-elle une injonction à la dissimulation du corps féminin et donc une entrave à l'appropriation de son corps ; ou, au contraire, est-ce une modalité de monstration du corps, générant d'autres

²⁹⁹ « el secuestro y la captación de los derechos de las mujeres para justificar acciones discriminatorias hacia algunas mujeres. En nombre de una Europa liberal y feminista [...] y en nombre de la protección de los derechos de las mujeres, se generan leyes machistas y discriminatorias que vulneran los derechos de algunas mujeres. Confundiendo el derecho a la libertad sobre el propio cuerpo con la obligatoriedad a desnudarlo, arrebatamos a algunas mujeres su derecho a cubrirlo, llegando incluso a exigirles que escojan entre a su derecho inalienable al propio cuerpo y a la propia imagen, y su derecho inalienable a la educación y al espacio público. » (VASALLO (B.), « Burkas en el ojo ajeno: el feminismo como exclusión », *Pikara Magazine*, 4 décembre 2014, URL : <https://www.pikaramagazine.com/2014/12/velo-integral-el-feminismo-como-exclusion/>)

³⁰⁰ MAHMOOD (S.), *Politique de la Piété. Le féminisme à l'épreuve du renouveau islamique*, La découverte, 2009, p.232

façons de se faire voir dans l'espace public, qui sont au fondement de la capacité d'agir³⁰¹ d'un sujet ?

Le second effet d'invisibilisation agit davantage sur les autres résistances féministes possibles. Lors d'une discussion informelle, une militante féministe, qui avait assisté à des marches féministes – celles du 8 mars notamment – auxquelles les FEMEN participaient également, me confiait que certaines militantes d'autres mouvements féministes déploraient que les médias n'avaient d'yeux que pour les FEMEN, ignorant les autres mouvements. Cependant, on peut se demander, à l'instar de la journaliste de *Metronews*, si le mouvement FEMEN ne permet pas d'attirer l'attention sur les questions féministes.

Il me semble que, quand elles [les FEMEN] sont arrivées, le milieu féministe français, qui est un milieu, à la française, un peu plus intello et un peu plus politisé aussi, elles se sont beaucoup méfiées parce que c'est vrai que les FEMEN, elles attirent l'attention. Donc elles se sont dit : "mince ! On va se faire piquer notre temps de parole féministe, qui va être accaparée par les FEMEN. Maintenant, je pense que ce n'est plus la même chose. Les FEMEN, c'est un peu punk, c'est ultra-choc : elles vont dénoncer quelque chose et les autres, derrière, elles font un peu le travail de fond. Elles se complètent, moi je trouve.

Les rapports entre le mouvement FEMEN et les autres mouvements féministes seraient davantage à penser en termes de complémentarité, plutôt qu'en termes d'antagonisme.

Cependant, l'invisibilisation des autres résistances féministes agit aussi dans la rhétorique élaboré autour du voile islamique comme symbole univoque de soumission féminine et, *a fortiori*, de la notion de capacité d'agir, habituellement considérée par la théorie féministe comme la « capacité [naturelle] de défendre ses propres intérêts, contre le poids des coutumes, de la tradition, d'une volonté transcendante ou de tout autre obstacle, individuel ou collectif »³⁰². La démarche FEMEN semble s'inscrire dans cette vision, ce qui

³⁰¹ L'acte de se voiler peut s'inscrire ici dans tout un ensemble de « pratiques, techniques et discours par lesquels un sujet se transforme afin d'atteindre un mode d'être, un état de bonheur ou d'accéder à une forme de vérité particulière [...] de se constituer comme sujet d'un discours moral particulier » (*ibid.*, p.51), ce qui pousse à repenser la notion de *capacité d'agir*.

³⁰² *ibid.*, p. 22

reproduirait l'idée du dévoilement du corps serait le seul symbole possible de l'émancipation du corps. Cela fait émerger l'opposition entre une *bonne féminité* et une *mauvaise féminité*, reproduisant ainsi le corps-repoussoir de la femme voilée :

Quand l'image de la femme immigrée a émergé dans le discours journalistique, celle-ci a été présentée comme dépendante et soumise, et donc privée de capacité d'agir (Nash, 2005, p. 110). La représentation dans la presse écrite s'inscrit dans la distinction de la double altérité : montrer les attitudes conventionnelles des archétypes de genre et une image adéquate de la diversité culturelle renforcée (Nash, 2005, pp. 117-118).³⁰³

Cela pose aussi la question des conceptions qu'a le mouvement FEMEN du féminisme, de l'émancipation et, en creux, de la féminité³⁰⁴ qui, on le voit par les propos d'Eloïse, est proche des images dominantes assignées au corps féminin :

On reproche souvent au mouvement FEMEN d'occulter la notion d'intersectionnalité. On va même jusqu'à parler d'une certaine forme d'essentialisation de la femme. Qu'en pensez-vous ?

Je pense que c'est en partie vrai. Pas complètement, mais je pense que - en fait, y a deux choses : y a FEMEN Ukraine et FEMEN France - et je pense qu'en Ukraine, FEMEN n'a jamais réfléchi à toutes ces notions-là, d'intersectionnalité, de féminité. Pour elles, c'était évident : la femme, la beauté féminine, c'est : être blonde (ou brune, mais pas trop brune quand même), les cheveux longs, lisses (ou un peu bouclés, mais pas

³⁰³ « Cuando emergía en el discurso periodístico la imagen de la mujer inmigrada, ésta era presentada como un individuo dependiente y sumiso, y por tanto privada de agencia. La representación en la prensa escrita suele incidir en destacar la doble alteridad: mostrar actitudes convencionales de arquetipos de género y la propia diversidad cultural reforzada (Nash, 2005, pp. 117-118) » (FERNANDEZ SUAREZ [B.], « La construcción de la alteridad victimizada en los discursos políticos y mediáticos a través del debate sobre el uso de la burka », Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo (RICD), 2016, vol. 1, n°3, pp. 107-123. URL : <http://www.usc.es/revistas/index.php/ricd/article/view/2532/3307> ISSN 2386-3730.

³⁰⁴ « Toutefois, le concept d'intersectionnalité pose la question du sujet politique. Le sujet politique se définit par la position qu'il occupe à l'instant *t* dans des rapports de pouvoir dynamiques et complexes, plutôt que par une identité définie une fois pour toutes, dans un « système clos de différences ». Dans le cas des femmes, leur identité politique est toujours « contingente et précaire, seulement provisoirement fixée à l'intersection de ces positions de sujets et dépendante des formes spécifiques d'identifications » (MOUFFE [C.]. Citée dans : DORLIN [E.], « Le sujet politique du féminisme », *Sexe, Genre et Sexualités*, 2008, p.79-108. URL : <https://www.cairn.info/sexo-genre-et-sexualites--9782130558897-page-79.htm>

trop non plus), d'être très maquillée, très affrétée, d'être sexy tel que les médias ou la culture dominante nous l'impose. Mais en France, elles se sont retrouvées confrontées à d'autres femmes, issues de la diversité, très différentes dans les formes de féminité, avec des cheveux courts, certaines très masculines, certaines plutôt rondes, plus âgées. Et du coup, je pense qu'Inna a dû repenser tout ça par rapport à la France, mais qu'au départ, en Ukraine en tout cas, y a une notion presque eugéniste de la féminité. Vraiment, c'est une féminité monolithique et du coup, quand elles ont voulu calquer ce schéma sur la France, ça n'allait plus. Y avait un décalage entre les cultures.

Comment expliquer cette conception de la féminité ?

Je pense que c'est très culturel et que, vraiment – pour en avoir un peu discuté avec elles – en Ukraine, c'est comme ça qu'elles sont éduquées, que ce soit dans la famille, dans leur cercle amical, à l'école. Y a pas de place à d'autres formes de féminité et en plus, on leur apprend qu'il faut être féminine, parce qu'il faut se marier, parce que c'est comme ça qu'on existe dans la société en tant que femme, c'est en trouvant un mari, très jeune. Et à 25 ans, si elles ne sont pas mariées, elles sont foutues quoi! Elles ont raté leur vie.

On dénote une certaine rigidité dans la conception de la féminité, selon le mouvement FEMEN, ce qui met en question la dimension internationaliste de la démarche FEMEN, perceptible par la dissémination du mouvement FEMEN en-dehors de l'Ukraine ou dans la « lettre ouverte aux femmes du monde » qui clôt le second Manifeste. En effet, on peut penser que la conception monolithique de la féminité, et donc du féminisme, ne permet pas d'adapter la démarche FEMEN à divers contextes, comme le dit Eloïse :

C'est pas vraiment que j'assume pas les actions contre l'Islam, c'est plutôt moi, à titre individuel - je comprends très bien que le mouvement le fasse et je pense que c'est aussi une religion qui peut faire du mal aux femmes, comme les autres religions - mais moi, à titre personnel, j'ai du mal à "taper" sur les musulmans alors que, pour moi, ils sont déjà discriminés en France. Et c'est pas pareil de taper sur les musulmans en Syrie, en Arabie Saoudite ou dans des pays où c'est la religion dominante et majoritaire ; et dans un pays où, déjà, ils

sont discriminés et ils souffrent de ça. Donc c'est un peu mon problème. Et en effet, je trouve que ça flirte avec le néocolonialisme - le racisme, je pense vraiment pas du tout. C'est plus quelque chose d'impérialiste. Quelque chose de "moi, blanche, française, je vais aller dans ton petit pays t'expliquer comment te libérer et être féministe". Et parfois, je suis pas très à l'aise avec cette idée-là.

Fondées sur une certaine vision monolithique de la féminité qui ignore les différents contextes dans lesquels les femmes peuvent évoluer, les critiques de néocolonialisme à propos de la démarche FEMEN font émerger une tension, que fait remarquer Eloïse :

Ça tombe dans quelque chose de capitaliste, et qui, du coup, est complètement à l'inverse de ce qu'elles veulent dénoncer. Parce qu'à la base, c'est un mouvement très clairement anticapitaliste et quand on finit par dire : "l'Occident, c'est vachement bien, les femmes sont libres, et partout ailleurs les femmes sont toutes des prisonnières et archaïques, c'est un peu surprenant. C'est un peu schizophrène comme raisonnement.

La nudité politique, comme symbole de libération, impliquerait la valorisation des sociétés occidentales et capitalistes perçues comme modernes et exerçant un moindre contrôle sur les corps des femmes. Cette vision méliorative des sociétés capitalistes entrent en tension avec les fondements idéologiques du mouvement. Rappelons que les fondatrices du mouvement FEMEN ont développé leur pensée féministe et politique à partir de lectures marxistes, et en particulier *La Femme et le Socialisme* de Bebel. L'obédience du mouvement FEMEN au marxisme et aux pensées anticapitalistes est très forte, ainsi que le résume Eloïse :

[...] sur le fond, ça s'apparente plus à du féminisme radical, donc à quelque chose quand même qui est déjà "dépassé" pour nous français... ou à un féminisme un peu marxiste aussi, avec un fondement très, très socialiste, très politique.

J'ai analysé les présupposés sur lesquels se fondait la structure imaginaire de la nudité FEMEN. La lecture politique de cette exposition publique de nudité est traversée par

diverses tensions qui sous-tendent le rapport de la démarche FEMEN à la question du *montrer* et du *cache*, aux contextes socio-politiques de chaque pays, aux scripts corporels et à ses propres fondements idéologiques.

Il y a une dernière tension inhérente à la nudité FEMEN, liée à la monstration de sexualité, qu'il importe maintenant de mettre en lumière.

Les deux corps de FEMEN, ou l'opposition entre nudité sexuelle et nudité contestataire.

Dans le cadre des procès pour exhibition sexuelle, la ligne de défense du mouvement FEMEN se décompose en deux axes principaux : le premier, on l'a vu, mobilise l'idée d'une inégalité de traitement entre un buste masculin et un buste féminin, ce qui esquisse de la non-naturalité de la construction par le regard androcentré et hétérocentré de la poitrine féminine en objet sexuel, puisque la même zone du corps n'évoque pas la sexualité dans un corps masculin.

Reposant également sur l'idée de la sexualisation non naturelle du sein féminin, le second axe de la ligne de défense est de dire que, dans le cas de la monstration de seins dans une action contestataire, toute lecture sexuelle est caduque. On retrouve cette idée dans la tribune « Les deux corps des Femen », rédigée par Me M. Ghnassia, déjà citée dans une précédente partie :

Ce qui peut surprendre, ce n'est pas que l'Église ait porté plainte contre elles, ce qui est son droit le plus strict, mais que des magistrats aient validé son analyse, en feignant d'ignorer la dimension politique de leur démarche. Car évidemment, c'est le « corps physique » des Femen que l'on a condamné, là où au contraire mis en scène, détourné de sa fonction et recouvert de slogans, il s'était transfiguré en un « corps politique ». Dans ces conditions, il ne devait plus être jugé pour ce qu'il est, mais pour ce qu'il était devenu, à savoir le support d'une expression publique.³⁰⁵

³⁰⁵ GHNAISSIA (M.), « Les deux corps des FEMEN », *Libération*, 18 février 2015. URL : https://www.liberation.fr/debats/2015/02/18/les-deux-corps-des-femen_1205314

Faisant référence à la théorie politique des « deux corps du Roi »³⁰⁶, M. Ghnassia opère une distinction entre le corps physique – et donc lu comme sexuel – de l'activiste et un corps symbolique à portée politique et contestataire que la démarche FEMEN construirait : lorsque la nudité FEMEN s'inscrit dans le cadre d'une monstration contestataire et politique, sa monstration sexuelle s'annule ; un peu comme si, quand le politique est, le sexuel n'est plus. Les deux domaines ne se rencontreraient jamais, trop étrangers l'un à l'autre, trop opposés, sans doute parce que le sexuel fait partie de l'ordre de l'intime et que l'intime s'oppose au politique. Ici, la politisation de la question de la sexualisation des seins se voit délimitée à la problématique de l'intention portée par la nudité. Sa lecture d'emblée sexuelle se verrait annulée par l'intention d'exprimer un message politique à travers la nudité, comme cela transparaît dans les propos d'Eloïse :

Je pense que la nudité sexuelle, c'est une nudité qui a une intention sexuelle, c'est-à-dire le fait de se déshabiller parce qu'on a un désir sexuel, une envie sexuelle, on a une envie de séduire, on est dans ce registre-là. Et le problème, c'est que là, avec la nudité militante, la différence n'est pas faite. D'ailleurs, c'est ce que m'a dit la juge dans mon procès. Elle m'a dit : "Moi, que vous ayez enlevé votre T-Shirt pour défendre l'avortement ou pour d'autres raisons, ce n'est pas mon problème. Moi je juge l'exhibition". Sauf qu'évidemment, si, c'est le problème. Ça n'a rien à voir. »

La notion d'intention a une place centrale dans l'argumentaire des FEMEN : c'est l'intention qui inscrirait le corps des activistes dans tel cadre de monstration, plutôt que dans tel autre. On voit également la prévalence de l'intention politique dans la tribune d'I. Chevtchenko, intitulée « Mon corps est sexuel quand je le décide, et politique lorsque je le décide ! » :

Comme l'exhibition sexuelle n'est pas définie dans la loi, cela laisse au procureur un angle mort à utiliser contre les activistes FEMEN. N'importe quel type de nudité peut être

³⁰⁶ « La notion de Couronne annonce et renforce la fiction ; elle est opposée à l'être physique du souverain (le roi) et à l'être physique du royaume (le territoire) ; elle confère au Roi et à la royauté une existence quasi métaphysique. [...] Elle est nettement séparée de la personne du roi – comme l'est le corps naturel du corps "mystique" » (BALANDIER [G.], *Le détour : Pouvoir et modernité (espace du politique)*, Paris, Fayard, 1997, p.30)

considéré comme "exhibition sexuelle", qui englobe toute nudité dont le but est la satisfaction sexuelle.

Aucune d'entre nous n'est prise d'une pulsion sexuelle frénétique et insatiable à la vue du Pape, de Poutine, de Le Pen ou de Strauss-Kahn! La poitrine nue des FEMEN, depuis les origines du mouvement, fait partie intégrale de notre communication politique: "notre corps est notre arme", slogan qui a été repris par de nombreuses autres femmes dans le monde. [...] Nous avons transformé nos corps, d'instruments de plaisir masculin, en instruments politiques féministes. Nous nous sommes réapproprié nos corps. Ils sont devenus acteurs, moyens d'expression, ils ne sont pas victimes mais fiers.

Les FEMEN invalident la lecture sexuelle des seins, en mobilisant la notion d'intention. Cependant, il faut nuancer cela. La lecture politique et contestataire du corps de l'activiste le déssexualise-t-elle ?

Tout d'abord, l'annulation de la narration sexuelle par l'intention politique fait oublier que toute narration de corps est une co-construction entre l'acteur-ice qui montre son corps et le regard qui le voit et qui se structure autour des scripts corporels, en l'occurrence le script sexualisant les corps féminins, comme le suggère le journaliste de *Libération* :

En tant que journaliste qui a suivi des actions, j'ai jamais ressenti de charge sexuelle et érotique en les voyant manifester de cette manière-là. De voir les FEMEN manifester, c'est pas du tout excitant. Vraiment pas du tout. Mais je pense que si ça intéresse les gens, c'est que dans les photos qu'on voit après sur les médias et tout ça, y'a un côté sexuel et érotique. Sinon, les gens s'en seraient désintéressés beaucoup plus vite. Donc c'est ambivalent.

Ensuite, l'idée d'une déssexualisation du corps de l'activiste semble entrer en contradiction avec deux éléments de la démarche FEMEN. On note une première contradiction entre l'annulation de toute lecture sexuelle par une intention contestataire et le discours FEMEN, qui n'exclut pas la dimension sexuelle de leurs actions, comme le montre la définition qu'elles donnent du sextrémisme, leur mode d'action, où la dimension sexuelle demeure tout de même centrale :

Le sextrémisme c'est la sexualité féminine qui se rebelle contre le patriarcat par des actions politiques, frontales et radicales. En utilisant nos corps comme vecteur premier de notre révolution, et en jouant avec les codes sexistes durant nos actions, nous détruisons le jugement patriarcal qui soumet le corps des femmes.³⁰⁷

La seconde contradiction est une certaine perpétuation du tabou sur le sexuel. En effet, cette stratégie de défense comporte une ambivalence, en ce qu'elle revendique la possibilité pour un corps féminin de se montrer publiquement, à condition qu'il apparaisse déssexualisé. Cette déssexualisation du corps féminin par l'intention politique semble alors se conformer à l'injonction adressée à la sexualité de ne pas se représenter publiquement. Cela relègue la sexualité dans la sphère intime et nie par là même que les monstrations de sexualité peuvent avoir une dimension politique, pouvant relever « d'une déconstruction et d'une dénaturalisation de la pornographie moderne [et j'ajouterai : de toute autre monstrations de sexualité], comme technologie de production de la "vérité du sexe", des corps et des genres (masculinité, féminité) [...] »³⁰⁸.

*

La démarche contestataire du mouvement FEMEN repose sur une nudité qui se donne à voir, un corps-spectacle qui met en scène et raconte le corps féminin de façons qui diffèrent des fictions hégémoniques assignées au corps féminin, en l'occurrence du script corporel sexualisant. Cependant, les narrations du corps féminin réinventées par les FEMEN entretiennent un rapport ambivalent au script corporel sexualisant le corps féminin : leur corps-spectacle se fonde sur cette fiction hégémonique, s'inscrivant dans les schèmes de perception dominants. C'est cette ambivalence que j'ai interrogée dans ce chapitre, en montrant en quoi le corps-spectacle des FEMEN répondait à une double exigence : d'une part, il doit être relayé dans l'espace médiatique et, pour cela, correspondre aux images diffusées par les logiques journalistiques, informées par les scripts corporels. D'autre part,

³⁰⁷ M2, p.46

³⁰⁸ BOURCIER (S.). Cité dans : BORGHI (R.), « Post-Porn », *Rue Descartes*, 2013/3, n°79, p.29-41. URL : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-3-page-29.htm>.

les mises en scène qu'il propose élaborent des narrations de corps alternatives qui mettent en perspective les fictions hégémoniques du corps féminin. Pour cela, les activistes deviennent des faiseuses d'images. En effet, la démarche FEMEN est structurée par un rapport au visuel très prégnant et développe une esthétique qui lui est propre, se conformant aux injonctions d'instantanéité et de spectaculaire afin d'hameçonner l'attention des journalistes et des photographes. Ainsi, la nudité FEMEN participe de ce spectacle médiatique et attire l'attention des spectateur-trice-s. et des journalistes, photographes, car son exposition dans l'espace public mobilise le script sexualisant le corps féminin qui relègue le sein féminin à la sphère intime et rend donc inattendue la présence d'un torse nu féminin sur la voie publique. Cependant, cette monstration publique de nudité permet aux activistes de revisiter les cadres de monstration dans lesquelles les logiques dominantes inscrivent les corps féminins, pour modifier et proposer d'autres façons de les montrer et de les raconter. Les FEMEN s'emparent des monstractions dominantes de la nudité féminine, pour mieux les réinventer. Leurs actions proposent des narrations de la féminité qui contrastent avec les fictions hégémoniques de la féminité. A un corps féminin passif et perçu comme objet sexuel, les FEMEN opposent une féminité guerrière qui opère une double rupture dans les cadres d'expérience et de monstration. Leurs actions peuvent aussi présenter une certaine parodie des figures féminines qui incarnent les fictions hégémoniques de la féminité et de la sexualité féminine hétérosexuelle, ce qui, par le traitement ironique et hyperbolique que les FEMEN livrent de ces figures, tend à mettre en question la naturalité de ces fictions hégémoniques assignée au corps féminin. La dénaturalisation du script corporel sexualisant repose également sur la politisation de la question de la sexualisation du corps féminin : la sortie de la question de la sexualisation de la sphère privée estompe son caractère naturel et immuable, ce qui légitime l'élaboration de nouvelles significations qui viennent alors concurrencer la narration sexuelle assignée aux corps féminins. Cependant, la démarche FEMEN entretient un rapport ambivalent aux fictions hégémoniques : voulant s'adresser au plus grand nombre, le message contestataire des FEMEN repose parfois sur certains substrats du langage dominant. On le voit, par exemple, dans la déssexualisation de la nudité de l'activiste lorsqu'elle est porteuse d'un message politique : l'opposition entre contestation politique et sexualité tend à reléguer à nouveau les monstractions sexuelles à la sphère privée, reproduisant ainsi le silence sur les

questions sexuelles, dont celle de la représentation et la visibilité des sexualités non hétérosexuelles. C'est ce que nous allons voir dans le chapitre suivant.

Chapitre 4. La démarche *post-porn* : esquisse d'une nouvelle sexualisation pour la visibilité des corps.

Si le précédent chapitre traitait de la contestation du script sexualisant le corps féminin par la construction d'autres narrations déssexualisant la féminité, ce chapitre se centrera sur une modalité différente de contestation de ce script : faire émerger d'autres manières de sexualiser les corps. Cela suppose de considérer qu'il y a une façon hégémonique de montrer sexuellement les corps, en l'occurrence construite selon des schèmes androcentrés, hétérocentrés et cis-centrés, qui peut être concurrencée par d'autres sexualisations des corps. La sexualisation hégémonique conduit à l'invisibilisation des corps non hétérosexuels et/ou trans, puisque ceux-ci sont soit racontés et regardés d'emblée comme hétérosexuels et cisgenres, soit dépeints – imaginés et montrés – comme des corps-repoussoirs, et donc illégitimes. Autrement dit, le précédent chapitre analysait la contestation de la façon hégémonique dont était montré le corps féminin ; le présent chapitre tentera de décrire comment lutter contre les phénomènes d'invisibilisation des corps non hétérosexuels et/ou trans, dans les imaginaires et dans l'espace public. Il s'agira ici d'étudier encore un nouvel aspect des rapports dialectiques entre le *montrer* et le *cache*r.

La démarche *post-porn*, ici incarnée par la *crew* UrbanPorn et le pornoterrorisme de D. J. Torres, présente un double travail, qui cible à la fois l'univers des représentations (iconographique et/ou scénique) et la voie publique. Ce travail met en exergue l'impensé de l'hégémonie androcentrée, hétérosexuelle et cisgenre dans les imaginaires et fait apparaître la norme de neutralité inhérente à l'espace public comme une fiction qui dissimule et reconduit divers rapports de domination. Je m'intéresserai ici aux modalités de contestation des fictions hégémoniques des corps non hétérosexuels et/ou trans, qui fondent l'idée de neutralité de l'espace public, trompe-l'œil qui dissimule l'omniprésence des fictions dominantes de corps hétérosexuels et cisgenres, structurant les manières de voir, de montrer et d'habiter les corps – dominants, comme dominés. Les groupes pornactivistes mettent en question ces fictions hégémoniques de corps et mettent en exergue

l'androcentrisme, l'hétérocentrisme et le cis-centrisme, d'apparence neutre et naturelle, des scripts corporels assignés aux corps hétérosexuels et aux corps non hétérosexuels, aux corps cisgenres et aux corps trans. En jouant avec les codes de monstration sexuelle, ils dévoilent l'invisibilisation des corps non hétérosexuels et trans.

En quoi les actions et les travaux artistiques, relevant de la démarche *post-porn*, luttent-ils contre l'invisibilisation des corps dominés ? En quoi mettent-ils en exergue la structure andronormative, hétéronormative et cisnormative des scripts corporels, et par là même, l'hétérosexualisation et la cisgenrification des corps dans les imaginaires et sur la voie publique ? En quoi cette dés-hétérosexualisation et cette dé-cisgenrification des imaginaires et de la voie publique permettent-elles l'émergence d'une sexualisation non hétérosexuelle et non cisgenre ? En quoi la démarche *post-porn* œuvre-t-elle pour le déverrouillage du regard sur les corps trans et/ou non hétérosexuels ?

L'hypothèse générale, qui sous-tend ce chapitre, est la suivante : le déverrouillage du regard sur les corps passe par la lutte contre l'invisibilisation. Il s'agit donc de définir en quoi peut consister la lutte contre l'invisibilisation des corps non hétérosexuels. La démarche *post-porn* sera tout d'abord analysée comme une opération de dévoilement des scripts corporels qui dessinent les contours des corps dominants, évidents et légitimes, et des corps-repoussoirs – non hétérosexuels et trans – et comme une opération de subversion de ces logiques d'hétérosexualisation et de cisgenrification des corps, dans les représentations et sur la voie publique (section 1). La démarche *post-porn* sera ensuite envisagée comme une opération de monstration publique des corps trans et/ou non hétérosexuels, s'employant à faire émerger, à partir d'une sexualisation non hégémonique dominante, cisgenre et hétérosexuelle, d'autres cadres de monstration (section 2).

Je voudrais préciser que ce chapitre n'a pas pour prétention de présenter exhaustivement la démarche *post-porn*, mais plutôt d'esquisser, à partir de l'analyse de certains aspects de cette démarche, une autre modalité de contestation de la politique du voir, et une autre façon de déverrouiller le regard sur les corps. Les analyses développées ici se fondent sur l'étude des performances et des actions de la *crew* UrbanPorn et de la pornoterroriste espagnole D. J. Torres, ainsi que sur mon expérience personnelle des milieux transpédégouine, *queer* et *post-porn*.

Pour rappel, la *crew* UrbanPorn est un « collectif informel réunissant musicien-ne-s, vidéastes et performers issu-e-s du théâtre et de la danse » et qui se définit comme *queer* et se revendique de la démarche *post-porn*. Créé en 2007-2008 par un petit groupe

majoritairement composées de personnes se définissant comme gouines et inactif depuis 2013, le collectif a été rejoint par Lucien, une personne qui s'identifie comme pédé. La *crew* a effectué plusieurs actions *post-porn* dans l'espace public lillois, dont une en 2010 autour de la figure de Jeanne d'Arc. En octobre 2016, je me suis entretenue avec Lucien à propos de sa participation au sein du collectif et de sa pratique du théâtre et de la danse dans le cadre d'autres collectifs artistiques, ainsi que sur les ateliers *post-porn* qu'il organisait, à titre personnel, dans des établissements publics. Il a tenu à préciser, pendant notre entrevue, qu'il n'était en aucune façon le porte-parole du collectif et qu'il ne faisait que livrer son point de vue sur celui-ci. Une première partie du corpus qui fonde les analyses développées dans ce chapitre, est composé de textes et d'articles recueillis sur le site de la *crew* UrbanPorn (<http://erelevistyle.free.fr/wordpress/>) et de l'entretien avec Lucien. La seconde partie du corpus est constituée par l'ouvrage *Pornoterrorisme* de D. J. Torres, née à Madrid en 1981, où elle témoigne de son expérience d'artiste et d'activiste *post-porn*. Le pornoterrorisme s'inscrit largement dans la démarche *post-porn*. Annie Sprinkle et Beth Stephens – figures importantes du mouvement féministe pro-sexe et de la démarche *post-porn* – ont ainsi préfacé l'ouvrage de D. J. Torres – préface traduite en français par Wendy Delorme, autre figure importante du mouvement féministe pro-sexe français. Publié en décembre 2012 en français, le livre de D. J. Torres raconte comment la performeuse et activiste en est venue à la démarche *post-porn*, son travail artistique pluridisciplinaire mobilisant à la fois la vidéo, la poésie, la performance et la pornographie-postpornographie, ses actions directes dans l'espace public et ses ateliers d'éjaculation féminine et de *fisting*.

Section 1. Dés-hétérosexualiser et dé-cisgenrifier le regard sur les corps

Dans cette première section, je montrerai en quoi les actions *post-porn* révèlent l'ancrage du regard sur les corps dans des schèmes hétérocentrés et ciscentrés, pour mieux tenter de l'en désinscrire en mettant en question les scripts corporels produits par le regard hétérosexualisant et cisgenrifiant. Les actions *post-porn* contestent ainsi la naturalité de la structure des imaginaires dominants qui régissent le regard sur les corps, et en particulier les façons de raconter et de voir les corps présents dans les représentations et l'espace public. Il s'agit ici de repenser les fictions hégémoniques du sexe et des corps produites notamment par l'imagerie dominante, et en particulier pornographique, et de voir comment elles invisibilisent les rapports de pouvoir qui traversent l'espace public, naturalisant certaines représentations dominantes des corps et des sexualités. Cette naturalisation invisibilise certains corps, tout en fondant l'idée de corps légitimes et de corps-repoussoirs, ce qui engendre la légitimation de certaines façons de voir et de montrer les corps et l'exclusion de

certaines autres : les corps ne peuvent se raconter que d'une façon – en l'occurrence hétérosexuelle et cisgenre – sur la voie publique et dans l'imaginaire. Cette hiérarchisation entre les corps est alors elle-même rendue invisible, naturalisée par les logiques de pouvoir. Les actions *post-porn* mettent donc en exergue cette double invisibilisation qui à la fois pèse sur certains corps et à la fois efface le processus même de leur invisibilisation.

I. La mise en question des imaginaires dominants.

Je vais tout d'abord montrer comment la démarche *post-porn* lutte contre l'invisibilisation des corps trans et/ou non hétérosexuels, en mettant en exergue et en question l'omniprésence du corps hétérosexuel et cisgenre. En effet, les œuvres *post-porn* travaillent les scripts corporels de l'hétérosexualité et du cisgenrisme qui structurent à la fois les imaginaires et les façons dont on raconte et regarde les corps trans et/ou non hétérosexuels dans l'espace public.

La question de la représentation : monstration, visibilité, savoirs sur les corps et les sexualités.

Dans l'optique de penser la lutte contre l'invisibilisation des corps trans et/ou non hétérosexuels, je dois tout d'abord réfléchir sur la portée politique des représentations des corps et des sexualités, et de mettre en question les cadres de monstration dans lesquels certaines de ces représentations s'inscrivent. Certes, l'absence de représentation de certains corps rend impossible et impensable l'existence de ces corps dans la vie réelle : leur effacement des imaginaires invisibilise certaines pratiques dans la vie quotidienne. Cependant, on pourrait penser que l'invisibilisation passe aussi par certaines monstractions hégémoniques. En effet, on remarque que les cadres de monstration dominants, dans lesquels sont inscrits les corps représentés, sont structurés par certains schèmes récurrents de représentation dominante, donnant de ces corps une image erronée qui, souvent, les disqualifie ou les exotise. Autrement dit, faut-il préférer les monstractions issues de

l'imaginaire dominant à l'absence totale de monstration³⁰⁹ ? K. Espinera s'attache à montrer « l'existence d'une représentation médiatique hégémonique ne correspondant pas à la réalité du terrain associatif transidentitaire »³¹⁰. Se pose alors la question de l'efficacité d'une monstration hégémonique, afin de lutter contre l'invisibilité de certains corps. Par exemple, dans le cas des corps trans,

on constate que les personnes trans médiatisées sont dites hétérosexuelles dans le sexe d'arrivée et qu'elles doivent donner de nombreux « gages à la normalité » (des garanties). La télévision semble avoir nettement privilégié cette représentation, l'établissant en modélisation médiaculturelle (l'institutionnalisation). De là un certain modèle trans : hétérocentré, « glamour » ou « freak »³¹¹.

Déoulant des imaginaires dominants, ces représentations hégémoniques, ces corps fictifs, rendent certes présents le corps trans et/ou non hétérosexuel dans les imaginaires. Ces fictions de corps structurent le regard porté sur les corps réels ; ce regard s'exprime dans les façons dont on montre ces corps dans le monde social, notamment par le biais des productions culturelles qui inscrivent les corps trans et/ou non hétérosexuels dans des cadres de monstration, les mettant en scène de telle ou telle façon :

Les croisements opérés entre évolution du terrain et des définitions entre études de genre et politisation des trans, entre inventaire des modélisations sociales et médiaculturelles et état des lieux, montrent les institutions imaginaires à l'œuvre. « Le réel » peut se trouver en coulisses de télévision. Il suffit de poser la question : « Avez-vous déjà rencontré une personne trans au cours de votre existence en dehors de la télévision ? », pour s'apercevoir que le sujet

³⁰⁹ Ce questionnement fait écho au problème de la représentation cinématographique de l'homosexualité masculine, et plus particulièrement de la *pansy*, de la tapette. Cette réflexion m'a été inspirée par un propos relevé dans *Celluloid Closet* (1996), documentaire traitant des représentations hollywoodiennes de l'homosexualité et des transidentités, réalisé par R. Epstein et J. Friedman : « j'aime bien le personnage de la tapette. C'est une représentation négative, j'en conviens ; mais elle a le mérite d'exister. Je préfère les images négatives à l'absence d'images. »

³¹⁰ ESPINERA (K.), « Les constructions médiatiques des personnes trans. Un exemple d'inscription dans le programme "penser le genre" en SIC. ». In : *Les Enjeux de l'information et de la communication*, n°15/1, 2014, p.37. URL : https://lesenjeux.univ-grenoble-alpes.fr/2014/03-Espineira/03-2014-Espineira_pdf.pdf

³¹¹ ESPINERA (K.), *op. cit.*, p. 45

transidentitaire peut devenir une énigme réelle quand la télé seule en dessine les contours. »³¹²

Même si les représentations culturelles du corps trans et/ou non hétérosexuel ne font pas légion, il s'agit maintenant d'étudier les scripts corporels assignés à ces corps-là <et qui sont à l'œuvre dans les rares représentations qu'offrent les productions culturelles *mainstream*. On peut avancer que ces scripts corporels agissent comme autant de trompe-l'œil. Il peut s'agir de privilégier la monstration d'une réalité au détriment d'une autre, comme le cas de la surreprésentation médiatique et cinématographique des personnes MtF (Male to Female, ou femmes trans) qui a pour effet d'invisibiliser les personnes FtM (Female to Male, ou homme trans)³¹³. Il peut également s'agir de construire des fictions de corps qui dessinent ce que doivent être les corps trans, *le bon trans*, esquissant des corps trans légitimes et exotiques, voire légitimes parce qu'exotiques. On en trouve un exemple dans l'association récurrente faite entre les personnes trans et le monde du cabaret, comme dans le biopic *Bambi* (2013) ou le film grand public *Chouchou* (2002)³¹⁴. Enfin, il peut s'agir de construire des fictions péjoratives autour du corps trans, comme on le constate avec « le traitement compréhensif puis moraliste de la prostitution des trottoirs de la rue Curial dans le Marseille des années 1970 jusqu'au bois de Boulogne du Paris des années 1980-1990 »³¹⁵. L'adossement du corps trans à l'imaginaire prostitutionnel construit un corps-repoussoir. Cette négativité s'inscrit dans une relation corrélative avec la fiction hégémonique du corps cisgenre et les fictions du corps trans³¹⁶ : on montre les corps-repoussoirs, ce qui a pour effet d'indiquer comment, dans l'espace social, les corps doivent être et agir. Ici, sont mis en avant les corps fictifs, ce qui cache la réalité des corps. Les monstrations de corps, issues de l'imaginaire dominant, ne permettent donc pas de visibiliser les corps réels, réduits aux fictions inhérentes à ces trompe-l'œil. Ces fictions en trompe-l'œil structurent alors les narrations intimes des corps trans et/ou non hétérosexuels car, comme je l'ai déjà montré

³¹² *Ibid.*, p.43

³¹³ « [...] nous avons éclairé des inégalités de la représentation (les femmes trans sont de loin beaucoup plus présentes dans les médias que les hommes trans par exemple) » (*ibid.*, p.37)

³¹⁴ Je remercie David Latour, cofondateur et président de Chrysalide, une association militante d'auto-support par et pour les personnes trans, d'avoir évoqué ces exemples.

³¹⁵ ESPINERA (K.), *op. cit.*, p.44

³¹⁶ « Si la médiatisation des minorités ethnoraciales, sexuelles et trans recèle des tensions entre disqualification et promotion des revendications identitaires, les représentations genrées qui circulent autour des productions culturelles voient également cohabiter des figures hégémoniques et des figures alternatives. » (JULLIARD [V.], QUEMENER [N.], « Le genre dans la communication et les médias : enjeux et perspectives », *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [En ligne], 4, 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 07 février 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rfsic/693>)

ailleurs dans cette étude, les fictions hégémoniques sont souvent les seules représentations à la disposition des corps dominés pour qu'ils se définissent³¹⁷.

On comprendra donc, à partir de ces développements, la lutte contre l'invisibilisation des corps selon deux éléments : le premier consiste à contrecarrer l'hégémonie des monstrations des corps dominants – en l'occurrence, l'omniprésence dans les imaginaires du corps hétérosexuel et cisgenre –, en produisant des représentations de corps trans et/ou non hétérosexuels, les faisant ainsi advenir dans « les institutions imaginaires »³¹⁸. Cependant, si ces représentations se structurent autour de fictions issues de l'imaginaire dominant sur les corps minorisés, cette démarche se révèle insuffisante, puisque ces monstrations agissent comme autant de trompe-l'œil qui masquent la réalité des corps. Il importe alors, pour les corps trans et/ou non hétérosexuels, de créer des monstrations alternatives d'eux-mêmes qui échappent aux schèmes de l'imaginaire dominant.

Considérer la question de la monstration dans les luttes contre l'invisibilisation des corps trans et/ou non hétérosexuels permet de rendre compte des enjeux politiques et contestataires de la représentation des corps et des sexualités. C'est d'ailleurs autour de la question de la politisation des monstrations des corps et des sexualités que se sont formés le mouvement du féminisme pro-sexe, puis la démarche *post-porn*, de laquelle se revendiquent la *crew* UrbanPorn et le pornoterrorisme de D. J. Torres. Pour mettre en lumière la centralité de cette question dans les démarches pro-sexe et *post-porn*, on peut faire une première remarque d'ordre historique.

Comme je l'ai déjà exposé dans la présentation générale de cette étude, le mouvement du féminisme pro-sexe a vu le jour dans le contexte des *sex wars*³¹⁹ des années 1970, qui dessinent un fort clivage dans le paysage féministe étatsunien, notamment autour de la question de la prostitution et de la pornographie. Les féministes pro-sexe s'opposent donc aux féministes anti-pornographie. Les deux camps paraissent avoir pris conscience des enjeux politiques des représentations sexuelles et de la lutte contre la pornographie dominante ; mais là où les féministes anti-pornographie veulent faire intervenir l'Etat pour

³¹⁷ Voir BOURDIEU (P.), « Une classe-objet ». Cité dans l'introduction générale de cette étude.

³¹⁸ CASTORIADIS (C.). Cité par ESPINERA (K.), *op. cit.*

³¹⁹ Voir l'introduction de F. Vörös. In : VÖROS (F.), *Cultures pornographiques. Anthologie des porn studies*, Paris, Amsterdam, 2005, p.5-28. Voir aussi : ALLISON (D.), « Silence public, terreur privée ». In : *Peau. A propos de sexe, de classe et de littérature* (1994), Paris, Cambourakis, 2015, p.123-146

l'interdire, le féminisme pro-sexe propose un re-travail de la pornographie pour subvertir les codes de représentation de la pornographie androcentrée et hétérocentrée.

La démarche *post-porn* découle donc du féminisme pro-sexe et se démarque par un re-travail des codes des représentations sexuelles et pornographiques. Une des performances d'Annie Sprinkle, réalisée en 1990, est souvent considérée comme l'acte fondateur de ce mouvement. Il s'agit du *Public Cervix Announcement*, performance où A. Sprinkle, installée jambes écartées sur une chaise, invite le public à venir regarder son col de l'utérus à l'aide d'un spéculum par ces mots : « Approchez, bonjour, comment allez-vous ? Merci d'être venu. Vous êtes le bienvenu ». On pourrait interpréter ce geste comme un spectacle burlesque, qui subvertit et parodie la pornographie et la gynécologie, deux méthodes patriarcales d'investigation du sexe féminin. R. Borghi désigne cette performance comme première performance *post-porn*, marquant ainsi « le passage d'une production *porn mainstream* à un porn doté d'un contenu politique et d'objectifs de transformation sociale »³²⁰. Elle précise également que

Cette performance présente en effet de nombreuses caractéristiques constitutives 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 (la pornographie), implication des spectateurs, 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 prothèses (le spéculum dans ce cas).³²¹

On peut interpréter la démarche *post-porn* comme une démarche de réappropriation des codes pornographiques de représentation des corps dominés et, *a fortiori*, des fictions de corps-repoussoirs construites sur ces corps : ceux-ci prennent ainsi en charge leurs propres représentations. Ailleurs dans la démarche *post-porn*, le rôle des images est aussi très important, s'inscrivant dans la démarche de transformation des logiques de monstration des corps et des sexualités, comme le dit D. J. Torres :

³²⁰ BORGHI (R.), « Post-porn ». In : *Rue Descartes*, 2013/3, n°79, p.29-41. URL : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-3-page-29.htm>

³²¹ *ibid.*

L'image a également été importante dès le départ. Dans un premier temps, je collectais des photos de porno *mainstream* et *bizarro* et les mélangeais avec d'autres de guerre, de mutilations, de malformations, d'accidents, de corridas, etc. Je passais plus tard des images fixes à la vidéo et je projetais, bien sûr, du porno, mais également un autre type de pornographie, celle que l'on regarde chaque jour aux informations télévisées, celle qui fait partie de notre quotidien si terrifiant.³²²

Ici, le travail *post-pornographique* de D. J. Torres s'accompagne d'une tentative de redéfinition de ce qui est pornographique, et donc de ce qui doit se soumettre à un certain régime de ce qui est montrable ou, au contraire, obscène. Il importe néanmoins de délimiter deux espaces dans lesquels s'exerce le re-travail *post-pornographique* des imaginaires dominants assignés aux corps et à leurs sexualités : l'espace iconographique et scénique d'une part, et la voie publique d'autre part. Ces deux espaces, on l'a vu, n'obéissent pas aux mêmes règles et ne présentent pas les mêmes enjeux concernant la monstration des corps. Mais en réalité, dans le cas des actions dans l'espace public, la question de la mise en scène s'avère également centrale, comme l'explique Lucien :

Y avait-il une recherche artistique et/ou une volonté d'esthétisation dans les actions dans l'espace public?

Je pense qu'il y avait en tout cas une volonté de surtout pas faire que de l'esthétique. C'est-à-dire qu'on y mette une dimension artistique et qu'on puisse la trouver en regardant ce qu'on faisait, mais "l'art pour l'art" par exemple, c'était pas tout à fait notre créneau (*rires.*). Mais j'ai le souvenir de choses vagues comme ça où on disait : "mais quand même là,, ça manque d'une dimension...". Bah, si, artistique ou esthétique, dans le sens de mise à distance par exemple : on va pas juste montrer les choses telles qu'on voudrait les montrer, mais... quels médiums on utilise ou quelles représentations on utilise pour que ce soit pas du premier degré tout le temps.

Ces premières considérations sur l'importance de la question des images et des représentations mettent en lumière la centralité, au sein de la démarche *post-porn* et de la politisation des monstrations des corps et des sexualités. Ici, les questions esthétiques ne sont pas disjointes de considérations politiques. On remarque que l'idée de contestation par

³²² TORRES (D. J.), *op. cit.*, p.90

les images présentes dans des démarches contestataires de déverrouillage du regard sur les corps. La contestation *post-porn* par la création d'images s'enracinent dans des problématiques féministes qui font de l'image et de la représentation des enjeux théoriques et épistémologiques importants au sein de la pensée féministe et *queer*, comme l'explique S. Bourcier :

Pour un féminisme constructiviste-performatif, comme celui qui a marqué la critique féministe culturaliste dans les années 80-90, l'image fait partie des technologies de production des genres en ce qu'elle permet la ré-citation d'idéaux de genre 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). A un niveau méta-réflexif, la prise en compte des genres doit également concerner les modes d'analyse pratiqués, le genre du spectateur ou de l'analyste comme l'a très rapidement avancé Teresa de Lauretis.³²³

Ici, S. Bourcier décrit le rôle des images et autres représentations dans la constitution du genre. Cependant, on peut élargir la portée de cette remarque à la constitution des corps-repoussoirs en général, de leurs sexualités et des imaginaires qui les accompagnent. On remarque aussi un lien entre ces images et la notion de vérité – ou de savoirs³²⁴. Ici, les images ne sont plus à traiter comme des représentations reflétant une réalité extérieure, mais aussi comme vecteurs de performativité qui, par la répétition ritualisée, contribuent à établir certaines manières de voir et de traiter les corps. Cependant, la performativité ritualisée des images se fait oublier car elle se présente comme simple reflet d'une réalité qui semble dire le savoir sur le sexe et les corps, comme le fait remarquer plus loin S. Bourcier :

Car s'il est vrai que notre modernité s'est construite à la fois sur l'invisibilisation et la stéréotypisation de ces dehors constitutifs (femmes, femmes au travail, esclaves, colonisés, « primitifs », classes dangereuses, déviants sexuels et de genre, femmes de couleurs et prostituées) et que la construction du regard et l'explosion du développement des prothèses de l'œil au XIX^{ème} siècle (cinéma, photographie...)

³²³ BOURCIER (S.), *Queer Zones. Politique des identités sexuelles et des savoirs*. Paris, Amsterdam, 2006, p.36

³²⁴ Je préférerais ici la notion de savoir à celle de vérité, car elle me paraît mieux rendre de l'aspect construit et réversible de certains types de discours érigés en savoirs et en vérités sur les corps, dont j'ai montré dans le premier chapitre de cette étude, la structure imaginaire qui les sous-tendait.

ont activement contribué à ce processus, analyser une image doit se concevoir généalogiquement en fonction d'un grand nombre de régimes de visibilité spécifiques et de la production de tout type de savoir et de tout type de support où le visuel est gage de « vérité ». ³²⁵

L'équation entre images et savoirs sur les corps explique donc que la production d'images et la politisation des monstrations des corps soient un enjeu majeur des pensées féministes, et en particulier du féminisme pro-sexe ³²⁶ et de la pensée *queer*. Aux savoirs sur le sexe et les corps produites par les images dominantes, notamment issues de la pornographie androcentrée et hétérocentrée, ils répondent par la proposition de narrations alternatives sur le sexe et les corps et l'élaboration d'une nouvelle sexualisation, là où le féminisme radical anti-pornographie tente de lutter contre la circulation de ces vérités imaginaires sur le sexe et les corps par leur censure et, *a fortiori*, la déssexualisation des luttes ³²⁷.

Dans cette optique, on peut considérer que la démarche *post-porn* consiste en la production de narrations alternatives sur le sexe et les corps-repoussoirs, par l'élaboration de nouvelles images qui subvertissent les imaginaires sexuels – imaginaires fondés notamment sur la pornographie dominante, qui montre les corps dominés d'une certaine façon et, par l'usage des images, fonde ces fictions en vérité. La démarche *post-porn* opère donc un renversement : les corps dominés ne subissent plus les monstrations hégémoniques, structurées par les fictions de corps-repoussoirs et produites par les instances iconographiques dominantes, mais ils prennent en charge leur propre représentation et s'approprient leurs fictions de corps-repoussoirs, ôtant ainsi à la pornographie dominante toute apparence de réalité et mettant en lumière les logiques de pouvoir qui la constituent

³²⁵ *ibid.*, p.37

³²⁶ C'est ce qu'analysait P. Califia, un acteur important de la scène activiste pro-sexe étatsunienne qui s'est revendiqué adepte du SM et lesbienne, puis homme trans, dans son article « Féminisme et Sadomasochisme » (1980) : « Il y a une pénurie d'informations précises, explicites et impartiales sur le sexe dans l'Amérique moderne. C'est là un des moyens de contrôler les comportements sexuels. Les gens ne risquent pas d'essayer une technique particulière ou un style de vie s'ils n'en connaissent pas l'existence. Si les seules images disponibles sont moches, dégoûtantes ou menaçantes, elles n'encourageront pas à agir de la sorte sinon de manière furtive. » (CALIFIA [P.], *Sexe et utopie*, Paris, La Musardine, 2008, p.43)

³²⁷ C'est en tout cas ce que reprochaient les féministes pro-sexe à leurs opposantes du mouvement des femmes : « Le mouvement des femmes est devenu une force moraliste qui pousse les minorités sexuelles à la haine de soi et à la tristesse. Les dissidents sexuels étant déjà écrasés par des institutions prudes et monolithiques, il est temps que le mouvement des femmes prenne position de façon plus radicale sur les questions d'ordre sexuel. » (*ibid.*, p.40)

Quand les corps-repoussoirs deviennent « agents de la représentation »

Un des enjeux inhérents à la démarche *post-porn* réside dans le fait que les corps dominés deviennent « agents de la représentation »³²⁸. Ils s'emparent des fictions hégémoniques de corps-repoussoirs que les productions cinématographiques et pornographiques leur assignent, pour produire autour de leurs corps une imagerie plus authentique ou méliorative. On pourrait dire qu'en cela, la démarche *post-porn* s'inscrit dans le prolongement de la « réappropriation du stigmaté », présente dans les stratégies politiques du mouvement féministe *queer*. Cela « procède de la stratégie de l'antiparastase, un terme rhétorique qui "consiste à montrer que le fait incriminé est au contraire louable" (Dupriez 1984 : 55) »³²⁹. Cependant, en quoi ce procédé se distingue-t-il de l'intériorisation des monstrations hégémoniques que l'on a décrite plus haut ?

Signalons tout d'abord que ce procédé est présent, à maintes reprises, dans le discours de D. J. Torres, lorsqu'il s'agit pour elle de se définir :

Terroriste est un adjectif que je me suis approprié, comme tant d'autres, afin qu'au moins on le dise avec raison. Je le fais car au fond je veux aussi leur donner raison. Seulement ainsi, en me convertissant en ce dont on me qualifie, on me prendra en compte.³³⁰

Puis, plus loin :

Plus tard, virago est devenu un mot que j'aime. Seulement après un processus de « relocalisation » mentale assez déchirant. C'est dur d'extraire le contenu offensif d'un mot qui tourmente autant, pour me transformer en une virago offensive.³³¹

On remarque ainsi une progressive modification sémantique qui aboutit à la valorisation des insultes à laquelle D. J. Torres doit faire face. Dans la réappropriation du stigmaté, il y a un re-travail sur les représentations langagières contenues dans les insultes et

³²⁸ BOURCIER (S.), *op. cit.*, p.13

³²⁹ LORENZI (M.-E.), « "Queer", "transpédégouine", "torduEs", entre adaptation et réappropriation, les dynamiques de traduction au cœur des créations langagières de l'activisme féministe queer », GLAD! [En ligne], 02 | 2017, mis en ligne le 01 juin 2017, consulté le 07 mars 2019. URL : <https://www.revue-glad.org/462>

³³⁰ TORRES (D. J.), *op. cit.*, p.66

³³¹ *ibid.*, p.73

autres termes péjoratifs³³², issus de l’imaginaire dominant. Les corps dominés s’emparent au niveau langagier de la fiction de corps-repoussoirs à laquelle ils étaient soumis, pour la réinvestir de significations positives « dans un geste de fierté »³³³, devenant ainsi en quelque sorte agents de leur représentation langagière, et non plus victimes. Suivant cette logique, on pourrait dire que la démarche *post-porn* réside dans le re-travail ou la production alternative d’images visuelles pour se réappropriier les représentations de corps-repoussoirs qui leur sont assignées, et ne plus les subir. On peut donc se demander en quoi ce re-travail subvertit la production *mainstream* d’images cinématographiques et pornographiques.

Tout d’abord, il faut faire le constat de l’omniprésence des représentations du corps et des pratiques hétérosexuelles dans la plupart des productions cinématographiques et pornographiques, comme le décrit Lucien :

Comment as-tu commencé à t’intéresser au porno?

Parce que je le regardais... je crois que dès que j’ai eu Internet, j’ai cherché du porno. C’est le fait aussi que je sois gay. Les films érotiques étaient hétéros. Les scènes d’amour étaient hétéros. Donc au moins, dans le porno gay, c’était la manière la plus accessible pour avoir accès à du contenu homosexuel.

L’omniprésence de ces images qui hétérosexualisent les imaginaires ne permet nullement aux corps trans et/ou non hétérosexuels de s’identifier aux corps présentés dans les productions cinématographiques ou pornographiques *mainstream*. Ils ne peuvent prendre place dans les imaginaires, sinon dans ces interstices bien délimités que les productions culturelles leur aménagent : en tant que corps-repoussoirs, les corps sont dépeints selon des rôles et des fonctions bien précis où, en creux, se perçoit toujours un regard structuré par des scripts corporels hétérocentrés et ciscentrés. C’est le cas du

³³² « Je pense toujours que certains mots sont si blessants qu’il est très difficile d’imaginer que les répéter puisse être bénéfique ; néanmoins, je dois reconnaître que répéter encore et toujours le mot queer dans le cadre d’une pratique d’affirmation de soi a permis de l’extraire de son contexte originel, exclusivement injurieux, et que c’est devenu une question de réappropriation du langage, une question de courage aussi, d’ouverture du mot, de possibilité de transformation du stigmaté en quelque chose de plus valorisant ». (BUTLER [J.]. Citée par : LORENZI [M.-E.], *op. cit.*)

³³³ *Ibid*

personnage de la lesbienne³³⁴ dans les productions pornographiques *mainstream*, et donc hétérocentrées :

Dans le cosmos hétéro, la lesbienne n'existe pas en tant que personne à part entière, et la sexualité lesbienne apparaît le plus souvent comme un ersatz risible de la sexualité hétéro, qu'elle chercherait à reproduire en vain à l'aide d'objets sexuels. La « lesbienne », telle qu'elle est habituellement représentée dans la pornographie hétérosexuelle, intervient ainsi le plus souvent dans les scènes préliminaires à un rapport sexuel entre un homme et une femme.³³⁵

Ici, le corps lesbien est montré dans une subordination aux corps hétérosexuels, reflétant ainsi l'hétérocentrisme d'un imaginaire dominant qui efface ou secondarise les corps non hétérosexuels et leurs désirs. Ceci met en lumière une certaine codification des monstrations de corps, des pratiques, des désirs, des plaisirs. Il s'agit alors d'interroger ces codes de monstration pornographiques³³⁶. La pornographie *mainstream* se centre sur le plaisir masculin et lui donne l'absolue priorité, en ne montrant pas les temps de confirmation et de consentement, renforçant ainsi l'idée de la primauté du plaisir masculin et donc, de l'entière disponibilité sexuelle du corps féminin :

La pornographie hétérosexuelle n'a jamais fait de ce type de confirmation verbale une priorité : le plaisir s'y situe de toute

³³⁴ Ici, les pornographies lesbienne et gouine, réalisées à partir des années 1980, seront considérées comme des productions post-porn, même si les réalisatrices ne se définissent pas comme telles. Ce classement me paraît pertinent, tout d'abord parce que les œuvres, issues de ces pornographies, s'inscrivent dans la lignée du mouvement féministe pro-sexe : l'enjeu est alors de construire une pornographie alternative aux productions pornographiques dominantes ; ensuite, parce qu'à l'instar d'œuvres ouvertement post-porn, les pornographies lesbienne et gouine ont pour but de donner une meilleure visibilité à des sexualités et des corps que les cadres de monstration hétérocentrés et androcentrés effacent ou subordonnent à l'hétérosexualité et au désir masculin.

³³⁵ BUTLER (H.), « Que dit-on d'une lesbienne aux doigts longs ». In : VORÖS (F.), *Cultures pornographiques. Anthologie des porn studies*. Paris, Amsterdam, 2015, p.162

³³⁶ « Le script pornographique s'impose progressivement à partir de 1975. Un film se compose de cinq ou six scènes relativement indépendantes, parfois mises en lien entre elles par un scénario ou des personnages récurrents, mais qui se distinguent plutôt par les pratiques sexuelles mises en scène : scène de couple, scène lesbienne, scène de groupe... Au sein même des scènes où figurent un acteur et une actrice, l'enchaînement des pratiques est codifié : cunnilingus, fellation, pénétration vaginale, pénétration anale, éjaculation externe. D'autres éléments font partie du script : l'impératif de visibilité (la nécessité de voir les organes et l'acte sexuel, en particulier la pénétration, en gros plan), l'impératif d'authenticité (le fait que les orgasmes soient de « vrais » orgasmes). [...] Le script sexuel devient donc un script cinématographique, et informe le travail pornographique » (TRACHMAN [M.], *Le travail pornographique. Enquête sur la production de fantasmes*, Paris, La Découverte, 2013, p.79)

façon du côté de celui qui pénètre, et les preuves de plaisir « viennent » sous forme d'éjaculation du pénis.³³⁷

Cette codification de la monstration de l'orgasme masculin – un rapport sexuel se clôturant toujours par une éjaculation souvent sur le corps de la partenaire féminine – remplit deux fonctions. Elle sert tout d'abord à prouver que l'orgasme masculin a bien eu lieu, de le montrer. La monstration de l'éjaculation a aussi pour fonction d'authentifier, de rendre réel, ce qui est représenté :

Tout est réalisme mais il faut le cacher en prétendant qu'il existe une part irréductible de réel. [...] Pour le porno, c'est le sexe avec cette partie du réel que l'on ne montre pas ailleurs mais que « tout le monde a », les parties génitales « masculines et féminines » ; avec cette idée que les gens baisent pour de vrai dans les pornos et que la manière dont on nous représente l'acte sexuel est vraie. Et pourtant, l'éjaculation rendue visible est un agencement narratif et réaliste particulier. Une « perversion » en soi par rapport au schéma normatif du coït (visant la reproduction). Un bel exemple de sexualité mise en scène au profit d'un effet de réel : le jet de sperme.³³⁸

Dans la pornographie *mainstream*, la notion de réalisme s'adosse à celle d'authenticité et de vérité. C'est une représentation réaliste qui fait oublier qu'elle n'est pas réelle et que la monstration des sexualités et des corps qu'elle propose s'opère, comme toute monstration selon des codes bien particuliers qui facilitent la mise en scène, les prises de vue, la compréhension du public. Elle prétend dire la vérité du sexe, naturalisant ainsi les scripts corporels et sexuels qu'elle produit, comme l'évoque Lucien dans le cas de la pornographie *gay* :

Donc tu dirais que regarder du porno modèle tes pratiques sexuelles ?

Oui... et mes pratiques sexuelles modèlent le porno que je vais regarder (*rires*). Selon les pratiques, si un nouvel amant me propose une nouvelle chose, après je vais aller regarder des pornos là-dessus aussi. Y a un aller-retour, je pense.

³³⁷ *ibid.*, p.186

³³⁸ BOURCIER (S.), *op. cit.*, p.28

Le propos de Lucien, sur la pornographie *gay*, signale une relation récursive entre pornographie et pratiques sexuelles : regarder de la pornographie modèle les pratiques sexuelles, mais le choix de certaines pratiques détermine la pornographie que l'on va regarder et qui fournira en retour des informations sur ces pratiques, les modelant ainsi. Cependant, on peut généraliser ce propos à la pornographie *mainstream*. C'est donc une fiction réaliste naturalisant les corps, les pratiques et les désirs qu'elle montre. De ce fait, deux problèmes apparaissent dès lors que l'on considère la naturalisation des sexualités opérée par la pornographie *mainstream*. Le premier réside dans la normativité qui est directement liée à cette naturalisation : outre leur valeur descriptive, ces monstrations sexuelles ont aussi une valeur éducative – elles expliquent comment on fait du sexe – qui peuvent aussi se parer d'une valeur injonctive – elles disent comment on doit faire du sexe. Ces injonctions reflètent l'hétéronormativité des scripts corporels et sexuels, gravitant toutes autour de l'hétérosexualité et de l'androcentrisme. Le second problème découle alors du premier, en ceci que la valeur éducative, voire injonctive, de la pornographie contribue à l'invisibilisation de certains corps. En effet, comme le dit H. Butler :

Si la pornographie est effectivement investie d'un rôle éducatif – et beaucoup de gens regardent du porno pour en apprendre davantage sur le sexe et la sexualité –, on peut s'interroger sur ce que les publics apprennent lorsqu'ils regardent *Gorge profonde*, *Derrière la porte verte* ou tout autre porno plus contemporain, tels que *Shock*. Que peuvent bien apprendre les lesbiennes et les femmes identifiées comme hétérosexuelles en regardant ces vidéos ? Je parie pour ma part qu'elles n'en retirent rien ou pas grand-chose, à l'exception peut-être de savoir « simuler » et « se faire prendre ». (Les lesbiennes quant à elles prennent conscience du fait qu'elles font de superbes cerises sur les gâteaux hétéros et qu'elles n'ont pas leur place dans l'univers hétéro ; bref, que les vraies lesbiennes n'ont pas de sexualité/ne regardent pas de porno/ne portent pas de gode-ceinture/n'ont pas de fantasmes.).³³⁹

Les corps lesbiens et, *a fortiori* les corps trans et/ou non hétérosexuels n'ont pas leur place – ou du moins, n'ont qu'une place restreinte et aux contours bien définis – dans les imaginaires sexuels produits par la pornographie *mainstream*. Lorsqu'ils sont présents en son sein, celle-ci les décrit et décrit leur sexualité de telle manière que ces réalités s'en

³³⁹ BUTLER (H.), *op. cit.*, p.192

trouvent appauvries dans leur fiction de corps-repoussoir. Ceci les empêche, on l'a vu, de se reconnaître et de reconnaître leur sexualité dans les images que la pornographie propose. On pourrait dire que la pornographie *mainstream*, à l'instar d'autres productions culturelles, est une technologie de corps qui, par l'instauration de cadres de monstration spécifiques aux corps dominés, apprend à ceux-ci ce qu'ils doivent être et ce que doivent être leurs désirs et leurs sexualités, en fonction du regard et des désirs des corps dominants.

La force naturalisante de la fiction réaliste de la pornographie *mainstream* tient aussi dans la tension entre le *montrer* et le *cache*r, inhérente au régime de l'im-montrable dans lequel s'inscrit la pornographie. Ici, l'idée de naturalisation s'articule à la dialectique *montrer/cacher*, en ceci que la monstration hégémonique des corps non hétérosexuels et trans a pour effet de montrer ces corps selon des schèmes objectivants et exotisants et de cacher par là même la réalité des sexualités non hétérosexuelles et des corps trans. On pourrait dire que les conditions du montrable de la pornographie, la « ghettoïsation du porno » sont liées au réalisme naturalisant : la pornographie n'est pas une fiction comme une autre, puisqu'elle montre la vérité du sexe et fait oublier par là même que, tout réaliste qu'elle soit, elle n'en demeure pas moins une fiction qui obéit à des codes de représentation bien précis. C'est ce qu'explique S. Bourcier, à propos de *36 fillette*, un film réalisé par C. Breillat avec J.-P. Léaud :

On peut se demander s'il ne serait pas plus intéressant de voir Jean-Pierre Léaud lui-même en train de baiser comme dans un porno. Car enfin cette manière d'enkyster les hardeurs pour les scènes hards sert la ghettoïsation du porno. Le porno aux hardeurs, le travail d'acteur aux acteurs. C'est qu'au-delà de la carrière de Jean-Pierre Léaud, il faut maintenir cette équation sexe/pénétration = réel = pas de jeu d'acteurs versus l'acteur qui joue et donc ne baise pas à l'écran. Lui est épargnée la visualisation réaliste des scènes de pénétration. Tant d'efforts pour préserver la « réalité-vérité » du sexe alors que tout le monde sait bien que les acteurs pornos sont des acteurs et qu'ils jouent les scènes, et ce pas seulement parce qu'ils feignent l'orgasme ou remplacent du sperme par du blanc d'œuf ou autre chose en cas de défaillance...³⁴⁰

Le réalisme pornographique fixe les sexualités en des images, et donc des vérités prédéfinies, s'inscrivant le plus souvent dans des schèmes hétéronormatifs. On pourrait

³⁴⁰ BOURCIER (S.), *op. cit.*, p.29

aussi avancer l'hypothèse qu'une telle séparation³⁴¹ entre les productions pornographiques et les autres productions culturelles sanctuarisent une certaine sexualité qui se fige en des prescriptions presque sacralisées et intangibles. Face à ces fictions hégémoniques de corps et de sexualités, les travaux des artistes et activistes *post-porn* consiste à proposer de nouvelles images qui visent à déconstruire le réalisme pornographique et tous les autres codes de monstration et à créer de nouvelles approches de la sexualité, visant à la monstration d'autres réalités et pratiques sexuelles, absentes de la pornographie *mainstream*. C'est ce qu'explique Lucien :

Quelle alternative proposerais-tu en tant qu'artiste et activiste ?

Celle d'Annie Sprinkle : "La réponse au mauvais porno n'est pas la fin du porno, mais au contraire plus de porno". Je pense que le *post-porn* est une très bonne solution, c'est-à-dire qu'il faudrait que les gens s'emparent du porno et de proposer à partir de la sexualité des représentations différentes. Si on était plus de personnes à faire du *post-porno*, peut-être qu'on gagnerait en visibilité et, du coup, en multiplication des représentations. Parce que, qu'on fasse un porno hyper esthétique et hyper propre comme le porno gay que je connais le mieux, pourquoi pas de temps en temps? Comme on aime bien un bon gros film du dimanche mais des fois on aime bien aussi voir un super film d'auteur, ou un film où on voit les caméras, tout ça.

La démarche *post-porn* propose donc une certaine variété dans la production pornographique, ce qui en déconstruit le réalisme naturalisant, par les nouvelles monstrations de sexualité qu'il élabore. On pourrait dire qu'une grande partie des œuvres *post-porn* s'attachent à mettre en exergue la part de fiction de la pornographie et à interroger ses effets naturalisants. A l'instar de Lucien, les artistes et activistes ont conscience des vérités imaginaires que délivre la pornographie, notamment sur les pratiques sexuelles qu'elle représente :

³⁴¹ Même si ma démarche peut paraître surprenante, il me semble heuristiquement constructif de rapprocher la pornographie et la notion de sacré, notion entendue ici comme « principe de différenciation et de séparation » (LIARTE [A.], « *Le corps, territoire politique du sacré* ». In : *Noesis* [En ligne], 12 | 2007, mis en ligne le 28 décembre 2008, consulté le 19 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/noesis/1343>) qui entretient un savoir sur le sexe, qui ne peut être à la portée de tou-te-s, et édicte des règles et des interdits intangibles.

Que penses-tu des mises en scène de la sexualité présentée dans les mainstream ?

C'est ce que je disais sur la place de la discussion sur le consentement par exemple. Moi, un des exercices que je propose dans les ateliers *post-porn* c'est de ne faire que la discussion d'avant le tournage... et de ne pas faire le tournage. Donc : qu'est-ce qu'on dirait ? Comment on pose les pratiques, les limites, et tout ça, avant. Parce qu'en fait, oui, c'est vraiment le problème du porno, c'est d'essayer de faire croire qu'il est naturel. De pas assumer sa représentation, alors qu'en fait, il est juste très mal écrit, très mal scénarisé, etc. Mais il prétend être réel. Et je pense que c'est son gros problème. Je trouve que le *post-porn* est plus honnête par rapport à ça.

D'où aussi l'humour dans le *post-porn* ?

Oui c'est ça. Y a beaucoup de personnes qui m'ont dit qu'elles adorent quand, dans le *post-porn*, les partenaires se mettent à rire entre eux, par exemple.

Il se fout de lui-même ?

Oui c'est ça. Et puis, en fait, des fois, ça arrive qu'en baisant on ait envie de rire, ou qu'on essaye de s'enculer mais qu'on y arrive pas, et il y a un temps où on ne s'encule plus, c'est pas grave. Et là, y a tellement cette réussite tout le temps que du coup, la moindre erreur dans nos sexualités fait que ça devient un drame, alors qu'en fait on arrête pas de faire des erreurs quand on baise. Mais le problème du porno, c'est qu'il prétend qu'il n'y a pas d'erreurs et que tout est facile. Et en plus, ça fait que les mecs savent pas lubrifier. Ils savent pas bouffer un cul. Ils savent pas mettre une capote parce qu'elle est déjà mise dans les films. C'est-à-dire que tout ce qui est important pour baiser disparaît des films pornos pour moi : la discussion, le désir qui naît, qui peut repartir, qui peut revenir, le fait que ça rate, le fait que ça fasse rire. C'est vraiment tout ce qui manque.

En s'attachant à montrer d'autres mises en scène et mises en récit des sexualités, les œuvres *post-porn* déconstruisent donc les façons dont la pornographie dominante raconte la sexualité. En effet, à l'instar de ce qui a été dit à propos du consentement, montrer les moments d'échanges – où les partenaires se disent les pratiques qu'ils-elles aiment faire ou qu'on leur fasse, où ils-elles posent leurs limites – permet de proposer d'autres façons de penser et de pratiquer le sexe, davantage centrées sur la communication des désirs et des

limites³⁴². De même, en ne se centrant pas sur l'acte sexuel et ne dissimulant pas les actions qui sont en périphérie de la génitalité, les œuvres *post-porn* ouvrent les imaginaires et les pratiques à d'autres représentations sexuelles qui ne sont pas traversées par les notions d'endurance et de performance. L'humour et les rires permettent aussi de mettre en question et à distance les injonctions à l'endurance et à la performance sexuelles, véhiculées par la pornographie *mainstream*. Ceci permet de déconstruire les descriptions normatives de sexualité qu'offre la pornographie dominante, les désacralisant ainsi. Les œuvres *post-porn* tentent de dé-sanctuariser la production pornographique, ce qui permet par là même la dénaturalisation des normes sexuelles, puisqu'elles ne sont plus sacrées et intangibles. S. Bourcier met en lien le décloisonnement de la production pornographique et la mise en question de la naturalité de ce que la pornographie *mainstream* représente :

Comme les films de Candida Royalle qui ne trouvent pas leur case sur le marché porno européen, *Baise-moi* pose de sérieux problèmes de classement. C'est qu'avec ce film et les autres films *post-porno* à venir, le réalisme pornographique, qui n'est qu'une fiction réaliste parmi d'autres, une organisation de la représentation et non la « réalité » du sexe a changé de main. La pornographie traditionnelle est en pleine déconstruction. Ses fonctions principales, la renaturalisation de la différence sexuelle, la rigidification des identités de genres et des pratiques sexuelles pour ne citer que celles-ci sont remises en cause par le *post-porno* post-féministe.³⁴³

Les œuvres *post-porn* s'attachent donc à montrer, non pas la « réalité » des sexualités, mais certaines autres représentations sexuelles, pour rappeler que la pornographie traditionnelle est une fiction qui ne contient pas le savoir des sexualités. Retravaillant les images de la pornographie *mainstream*, ces œuvres subvertissent les codes de représentation pornographique. Ainsi, dans certains travaux *post-porn*, on note un re-travail des logiques représentationnelles du plaisir sexuel et de l'orgasme. On l'a dit : la pornographie *mainstream* se centre sur la monstration du plaisir et de la jouissance masculine parce que ces éléments sont plus facilement représentables, car ils s'inscrivent

³⁴² « La pénétration avec gode se fait toujours (comme l'exprime la gouine qui pénètre) avec beaucoup de précaution à l'égard de celle qui pénétrée. Il y a un besoin constant de consentement : les deux questions "Est-ce que ça va ?" et "C'est bon ?" reviennent de façon récurrente et semble-t-il sincère dans le film. » (BUTLER [H.], *op. cit.*, p.186)

³⁴³ BOURCIER (S.), *op. cit.*, p.29

notamment dans les logiques d'un *montrer* androcentré : l'éjaculation masculine constitue un code de monstration pour signifier l'orgasme masculin et vient souvent clore la séquence filmique, devenant ainsi la conclusion obligatoire d'un acte sexuel, qu'il soit représenté ou réel. Le plaisir, chez la partenaire féminine, est donc secondaire et subordonné à l'orgasme masculin. L'orgasme féminin est plus difficilement signifiable à l'écran et dans la pornographie traditionnelle, son expression et sa monstration sont standardisées, se limitant uniquement à des mimiques et autres ébats sonores, souvent simulés.

Certaines œuvres *post-porn* se proposent alors de travailler sur la représentation du plaisir et de l'orgasme féminins. C'est le cas d'un des épisodes intitulé « Come Together » de la série des *Dirty Diaries*³⁴⁴. Dans cet épisode, six femmes sont filmées en gros plan, en train de se masturber. Du fait de leurs expressions faciales, on devine la venue progressive du plaisir, puis de l'orgasme. Cet épisode, réalisé par Mia Engberg, met en question les codes de représentation du plaisir et de l'orgasme féminin et entend s'inscrire dans des logiques alternatives de monstration des sexualités.

On note aussi parfois un certain renversement dans les logiques de représentation du plaisir d'un corps assigné féminin : le recours au gode, dans la pornographie gouine³⁴⁵, retourne le dispositif traditionnel, puisque l'on s'attarde davantage sur le plaisir de celle qui est pénétrée que sur le plaisir de celle qui pénètre. En effet, selon J. Strano, la cofondatrice de S.I.R. Production, le gode est un

moyen de plaisir, une extension de mes sens attaché à mon clito. Il ne devient pas flasque et ne se ratatine pas [...] Il est là pour faire jouir une femme, pour lui donner du plaisir [...] et il ne se dresse et ne redescend que lorsqu'elle le demande, selon ses montées et descentes de plaisir et non selon les miennes. Il diffère en cela du fonctionnement physiologique de l'homme. Et je peux aussi ajuster la taille, la longueur, la forme, etc., selon les besoins et désirs de ma partenaire, plutôt que ne lui proposer qu'une seule option. Le gode participe de

³⁴⁴ Produits en 2009 par Mia Engberg, *Dirty Diaries* est une collection de douze courts-métrages réalisés par douze femmes cinéastes et destinés à repenser efficacement la pornographie et les représentations de la sexualité féminine. Ce projet a été financé par des fonds publics, alloués par l'Institut suédois du film, qui y voyait une tentative de créer une nouvelle approche de la sexualité féminine.

³⁴⁵ Apparue dans les années 1990, la pornographie gouine se distingue, selon H. Butler, de la pornographie lesbienne, en ce qu'elle montre une sexualité moins policée : recours au gode, usage d'un vocabulaire obscène, représentation de fantasmes BDSM, promotion du *safer sex*.

l'acte sexuel, mais n'en est ni le pinacle, ni le point d'arrivée, à l'inverse de ce qu'il se passe dans le sexe hétéro.³⁴⁶

Le gode permet donc de mettre en question l'injonction à l'orgasme et *a fortiori*, l'orgasme phallo-centré, produite par la pornographie dominante.

Le gode n'est pas seulement un instrument efficace de plaisir, il est également facile de le montrer et de le mettre en scène d'un point de vue cinématographique. Son usage libère les mains et les bouches des deux partenaires, qui peuvent alors se toucher et se parler. Il permet également de montrer clairement les deux corps. Dans les films représentant une sexualité avec gode, l'orgasme a peu d'importance (les seules fois où l'on trouve une subtile tentative de suggérer l'orgasme, c'est dans une scène de fist et dans une scène de masturbation). Aucune des scènes ne se conclut par un< orgasme.³⁴⁷

Par l'usage d'accessoires prothétiques tels que le gode, on voit aussi que les œuvres *post-porn* s'attachent à modifier les façons de mettre en scène les corps et *a fortiori*, les fictions de corps délivrées par la pornographie dominante, qui standardise à outrance les corps, comme le souligne Lucien :

Que penses-tu des corps présentés dans le porno mainstream ?

C'est pas des vrais... ils sont beaucoup trop sélectionnés. En fait, c'est ça aussi le problème, c'est que du coup, le porno modèle les désirs. Pour moi, c'est exactement ces corps-là qui font qu'il y a une discrimination envers les corps différents dans le milieu gay par exemple. Si les modèles étaient vachement plus variés, il y aurait une variation aussi dans les désirs des gays... Je les trouve souvent pas très attractifs les corps en eux-mêmes.

La pornographie *mainstream* n'offre pas une grande variété dans les modèles de corps qu'elle représente. De ce manque de variété dans les images de corps découlent deux

³⁴⁶ J. Strano. Citée par : BUTLER (H.), *op. cit.*, p.187. J. Strano est actrice et réalisatrice de films pornographiques lesbiens. Cofondatrice avec S. Rednour de S.I.R. Production (Sex, Indulgence, Rock'n'Roll), elle est connue pour sa participation active à l'industrie du sexe.

³⁴⁷ BUTLER (H.), *op. cit.*, p.187

problèmes. Le premier réside, comme le dit Lucien, dans le modelage des désirs et des dégoûts pour les corps qui ressemblent à ces modèles ou en diffèrent, jugés à l'aune de ces fictions de corps. Le second problème est celui de la codification des images de corps, dans la pornographie hétérocentrée. Suivant l'exemple des représentations hétérocentrées d'un corps lesbien, l'identification de ce type de corps se fait selon certaines mises en scène codifiées. Cependant, cette codification fige les représentations de ces corps dans des postures et des images inauthentiques qui invisibilisent les corps réels dans leur variété. Certaines œuvres *post-porn* vont alors travailler à montrer les corps réels dans toute leur authenticité et leur variété. Ainsi, c'est le cas de la série *San Francisco Lesbians* qui s'attache à montrer d'authentiques corps lesbiens, c'est-à-dire ici des corps qui diffèrent des représentations hétérocentrées et codifiées qu'offre la pornographie *mainstream* des corps lesbiens :

Chaque vidéo de la série contient trois à quatre courts-métrages de quinze à vingt minutes, dirigés par une même réalisatrice lesbienne non professionnelle [...] Le dispositif-type de ces vidéos est le suivant : la réalisatrice ou une des actrices du film fait une courte présentation dans laquelle elle insiste sur le fait qu'il s'agit de « filmer de vraies lesbiennes de San Francisco » [...] ³⁴⁸

Cependant, on peut se demander si cette stratégie d'authenticité est efficace et si ces images de « vraies lesbiennes », alors même qu'elles entendent contester le réalisme naturalisant de la pornographie dominante, n'oublient pas – et ne font pas oublier – à leur tour qu'elles ne sont que des représentations de corps, et non pas la réalité des corps, au risque de se stéréotyper, de se rigidifier et de ne plus épouser les formes des corps réels. C'est ce problème que pose la figure de la *butch*. H. Butler analyse la question du « cliché nécessaire » à l'authentification, à partir du film *The King*, réalisé par L. Bear en 1968, que l'on ne peut pas chronologiquement considérer comme une œuvre *post-porn*. Cependant, c'est un film intéressant, en ce qu'il est un des premiers « à représenter un désir exclusivement lesbien en prenant à revers les représentations grand public de la sexualité lesbienne » ³⁴⁹. Ce film met en scène un personnage identifié comme *butch* ³⁵⁰, ce qui permet

³⁴⁸ *ibid.*, p. 187-188

³⁴⁹ *ibid.*, p.168

de l'authentifier comme « vraie lesbienne ». Cependant, cette authentification inscrit ce corps-là dans une des fictions hégémoniques du corps lesbien :

The King se réfère au stéréotype de la butch agressive, sadique et prédatrice. La fem avec laquelle la butch a une relation présente quant à elle les traits typiques de la passivité, de la soumission et de l'insatisfaction, et finit, sans surprise, par la quitter pour une autre femme. Ici, le recours à la figure de la butch, même si elle est stéréotypée, est un ressort d'authentification. Elle revêt la dimension – en tant que marqueur facilement identifiable du lesbianisme – d'un « cliché nécessaire ».³⁵¹

Ce propos met en lumière la tension entre authentification/authenticité des corps et émergence d'un cliché. Ici, le cliché permet de dire l'authenticité de tel ou tel corps car il correspond à une représentation disponible, et l'éloigne en même temps de la réalité, le rendant ainsi inauthentique : on le voit dans l'adossement entre la dyade lesbienne *butch/fem* et celle sadomasochiste *top/bottom*, la *butch* sadique et active dominant la *fem* passive et soumise. De l'authentification d'un corps lesbien, on passe à la dés-authentification d'une relation SM, en ce que *The King*, à l'instar de la pornographie dominante en général, offre une description simpliste des pratiques sadomasochistes, comme le fait remarquer Lucien :

Par exemple, quand même, dans les pornos, on voit jamais le temps de poser les limites, du rapport au consentement, tout ça. Moi, par exemple, dans ma sexualité, j'ai tendance à être plutôt soumis, mais c'est clairement moi qui domine la situation... alors que dans le porno, on nous fait croire que le soumis est vraiment en train de souffrir, et moi j'ai pas du tout envie de faire croire que je souffre pour du vrai.

Dans la pornographie dominante, les représentations d'une pratique sadomasochiste se centrent sur la douleur infligée et la domination subie, faisant ainsi oublier toute la

³⁵⁰ « Le King accuse alors Carol d'avoir volé de l'argent et se met à la fouetter. Les coups de fouet se transforment cependant rapidement en étreintes et caresses légères. Cette scène installe d'emblée le stéréotype de la butch africaine-américaine [*bulldagger*] – sadique, cruelle et imprévisible – et de sa fem – masochiste, insatiable et passive. En tant que butch, Mickey est plutôt subtile. Elle ne ressemble en aucune manière à l'idée que l'on se fait de l'esthétique butch [...] Elle correspond par contre parfaitement aux codes de la « butch », de la « *bulldagger* » et de la « gouine ». dans le genre de la *sexploitation*. En outre l'ensemble du film, dans sa construction discursive, la classe comme butch et la *nomme* ainsi, indépendamment du fait qu'elle n'apparaisse pas si différente des autres "fems" du film. » (*ibid.*, p.165-166)

³⁵¹ *ibid.*, p.168

complexité d'une pratique SM, induite par les jeux de rôles où les logiques de pouvoir se recomposent sans cesse³⁵².

La pornographie *mainstream* peut donc être considérée comme une technologie de corps, en ce qu'elle produit et reproduit l'imaginaire dominant sur les corps et les sexualités. Son réalisme naturalisant impose alors des vérités sur les corps, modelant ainsi les pratiques et ordonnant les désirs pour les corps légitimes et les dégoûts pour les corps-repoussoirs. Contestant cette mise en ordre des corps et des désirs, les œuvres *post-porn* retravaillent les logiques représentationnelles et les codes de monstration pornographiques, ce qui permet aux corps dominés de s'emparer de leurs représentations de corps-repoussoirs pour forger des images alternatives qui accroissent leur visibilité et les rendent présents dans les imaginaires.

J'ai montré comment les corps trans et/ou non hétérosexuels deviennent agents de leur représentation et, par le re-travail de leurs images de corps-repoussoirs dans la production pornographique, explorent ainsi la tension entre visibilité et authentification. Cependant, les activistes et artistes *post-porn* peuvent aussi dés-hétérosexualiser et dé-cisgenriser l'imaginaire dominant, par des actions sur la voie publique.

II. La spatialité dés-hétérosexualisée et dé-cisgenrisée

Les actions de la *crew* UrbanPorn et la pornoterroriste D. J. Torres élaborent des mises en scène des corps non hétérosexuels et/ou trans, dénaturalisant les fictions hégémoniques du corps hétérosexuel et cisgenre. Après avoir fait le constat de l'omniprésence du corps hétérosexuel et cisgenre dans l'imaginaire, je vais maintenant montrer que les actions *post-porn* dans l'espace public visent à réfuter la fiction d'un espace public neutre et à dés-hétérosexualiser et dé-cisgenriser l'imaginaire qui structure les façons dont les corps doivent se montrer ou ne pas se montrer sur la voie publique.

³⁵² « Quand je joue à être la *bottom*, je ne me sers pas de la douleur (ou du bondage) pour la douleur elle-même. Je veux plaire. La *top* est ma maîtresse. Elle consent à me former ; donc, il est important pour moi de mériter son attention. La dynamique de base du SM, c'est le pouvoir de la dichotomie, pas de la douleur. Menottes, colliers pour chiens, fouets, position à genoux, bondage, pinces pour nichons, cire chaude, lavements, pénétration et sévices sexuels ne sont que des métaphores de l'asymétrie du pouvoir. » (CALIFIA [P.], « La face cachée de la sexualité lesbienne » [1979]. In : *op. cit.*, p.33)

Des performances dans l'espace public

Les artistes et activistes *post-porn* interviennent dans l'espace public par des performances qui ont une portée contestataire. En subvertissant ou transgressant les normes corporelles et sexuelles qui structurent la voie publique et sont produites par elle, ces performances s'attachent à instaurer de nouvelles logiques de monstration des corps et des sexualités.

Si, pour être plus concrète, ce qui te fout les boules a à voir avec les impositions morales, sociales et légales de l'Etat, de l'Eglise et des gens, si elles s'appliquent sur ton corps et ta sexualité, alors, parmi les interventions multiples et variées qui peuvent se réaliser dans l'espace public, l'action pornoterroriste est celle qui s'adapte le mieux à tes propos.

Premièrement, il faut chercher dans quelle mesure la loi ou la morale réprime notre sexualité dans nos vies, et attaquer par ce biais. C'est toujours un terrain très nourri : nous vivons dans les lieux où, concernant le sexe, il n'y a pratiquement que péché, délit ou réprobation de la majorité. Il y a des lois si absurdes que vous en mourriez de rire, même s'il est très triste de voir à quel point nos corps et nos sexes leur appartiennent.³⁵³

Il est intéressant de remarquer que les acteur-trice-s du milieu *post-porn* évoluent souvent dans des milieux alternatifs. Pour D. J. Torres, c'est le milieu punk³⁵⁴ et des squats³⁵⁵. Quant à UrbanPorn, ses membres évoluent dans les milieux libertaire et artistique, comme l'explique Lucien :

Et comment elles choisissaient celles et ceux qui participaient aux actions

Y avait vraiment une dimension hyper amicale dans cette chose-là, de rencontres. Le C.C.L. (le Centre Culturel Libertaire) est par exemple un lieu où il y avait beaucoup de monde. Je pense qu'elles avaient tout un réseau, je dirais, plus libertaire que *queer*, parce qu'en fait on a vraiment

³⁵³ TORRES (D. J.), *op. cit.*, p.99-100

³⁵⁴ « Un public de gosses punks, gothiques et skinheads, tous unis et agités » (*ibid.*, p.84)

³⁵⁵ « Cette même nuit, une fête illégale eut lieu dans un squatt de la rue Sant Pere Més Baix. C'était une maison en fête permanente, un ancien théâtre avec de la musique différente à chaque étage, remplie tout le temps de gens défoncés [...] » (*ibid.*, p.86)

rencontré Les Flamands Roses [un groupe d'expression LGBTIAQ+, connu pour son activisme *queer* et situé dans le nord de la France] et le Centre J'en Suis J'y Reste qui est le Centre LGBT - parce qu'il y en a deux à Lille : y en a un qui est plutôt intégrationniste et le J'en Suis J'y Reste est plutôt "révolutionnaire" - ce serait un grand mot, mais c'est dans cette idée-là. Et par exemple, les Flamands Roses et tout ça, on les a rencontrés seulement après l'action de Jeanne d'Arc. Donc leur réseau était plutôt un réseau de DJs, de VJs [Vidéo Jockeys], mais dans le milieu libertaire - et peut-être un peu hacker. C'était un réseau libertaire, et je pense que c'étaient des gens avec qui elles avaient fait une rencontre chouette et avec qui elles décidaient de travailler. Y avait pas une grille à remplir en arrivant, pour savoir si on était 100% queer.

On remarque que les pornactivistes ont souvent une pratique artistique, voire scénique, qui leur permettent d'être coutumiers de la maîtrise de l'image de leurs corps. De plus, on pourrait penser que la fréquentation des milieux alternatifs par les acteur-trice-s de la démarche *post-porn*³⁵⁶ permet une certaine habitude du regard à la mise en question des normes sociales, notamment sur le corps et la sexualité, qui se voient ensuite contestées par des performances élaborées autour de ces thèmes. En effet, comme dans toute performance, le corps tient un rôle central, ainsi que l'espace dans lequel se produit la performance, comme le fait remarquer Lucien :

Pourquoi ce terme de "performance" d'ailleurs ?

Pour moi, si la performance est différente d'avec la représentation, c'est que c'est vraiment inscrit dans le présent, c'est-à-dire que le public, le temps, l'espace, etc., sont hyper mis en jeu dans la performance. Elles vont être moins rangées dans la représentation théâtrale par exemple, où tout va être construit et on va pas vraiment laisser de la place au public, alors que là, par exemple, le fait de laisser tomber savonnette devant des gens, ça dépendait du lieu, ça dépend du moment, ça dépend de mon énergie à moi, de mon énergie du moment, même s'il faut garder cette énergie sexuelle puisqu'on est là pour ça, mais ça marche peut-être pas aussi bien chaque fois. C'est ça pour moi la performance : y a vraiment cette idée qu'elle s'inscrit dans le moment présent, dans un temps présent et dans un espace donné. Et par exemple, la performance Jeanne d'Arc, elle n'a pas de

³⁵⁶ « **Critique du capitalisme**. L'évitement des médias traditionnellement liés au *porn mainstream* ainsi que le refus des circuits officiels, mettent clairement en évidence la forte composante de critique du capitalisme inhérente au post-porn. » (BORGHI [R.], « Post-porn », *Rue Descartes*, 2013/3, n°79, p.29-41. URL : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-3-page-29.htm>

sens ailleurs qu'à Jeanne d'Arc... Performance, euh... oui, c'est ça : performance : c'est comment mon corps investit un temps et un espace, avec un scénario plus ou moins écrit, qui peut parfois nous dépasser ou être modifié au dernier moment parce que tout d'un coup ça le fait plus,. Y a une forme de liberté dans la performance qu'il y aura pas, je pense, dans la danse ou dans le théâtre "spectaculaire", dans le spectacle...

Ici, corps et espace semblent indissociables, en co-construction l'un par rapport à l'autre, comme l'explique R. Borghi :

La façon de percevoir et considérer les corps devient le miroir de la construction sociale et du contrôle de l'espace ; le lieu, la micro-échelle où les relations et conceptions de rapports sociaux prennent leur forme. [...] De cette façon la normalité est prise pour acquit (*sic.*), comme quelque chose de « naturel » et comme une « évidence ». Selon leur adaptation à la « norme » codifiée, les sujets sont exclus ou inclus dans l'espace public et l'espace social. Le corps devient une frontière biopolitique, l'enjeu de la définition de l'ordre spatial social légitime. Si corps et espace sont donc intimement liés, le corps peut représenter le premier espace à mobiliser dans la création d'espace (public) de réaction aux normes imposées et aux systèmes d'oppression. Le corps performatif devient donc un outil de résistance et de contre-production.³⁵⁷

Les performances dans l'espace public peuvent être considérées comme un dispositif qui propose de penser d'autres usages du corps dans l'espace et d'autres logiques de monstration³⁵⁸, ne créant pas pour autant un espace scénique en rupture avec l'espace public dans lequel elles prennent place, mais l'investissant et jouant avec ses logiques.

Outre l'importance du corps dans les performances *post-porn*, on peut remarquer la centralité des mises en scène sexuelles, notamment celles des fantasmes sexuels dans la construction des performances d'UrbanPorn :

³⁵⁷ BORGHI (R.), « Corps dans l'espace, corps qui font l'espace. » *Klaxon*, 2017, 6. URL : http://www.cifas.be/sites/default/files/klaxon/ibooks/pourunevilleinclusive-pdf_0.pdf

³⁵⁸ « Dans un tel contexte, le corps joue un rôle central – pas seulement comme sujet/objet d'étude, mais également comme instrument pour la création d'une nouvelle spatialité. En effet, lorsqu'ils sont utilisés comme des instruments de renversement de l'ordre hégémonique, les corps non normatifs recèlent un potentiel de subversion des normes qui régissent l'espace public. Par la performance, il devient possible d'ouvrir des « brèches » et d'interagir dans l'espace de manière différente. » (BORGHI [R.], « Post-porn », *op. cit.*)

Comment se construisaient les performances ?

Par la discussion. C'est-à-dire : c'est quoi tes fantasmes ? C'est quoi tes trips ? Est-ce qu'il faut que tu présentes quelque chose tout seul, ou est-ce que ça peut s'articuler avec quelque chose qui, moi, m'intéresse aussi ? Par exemple, on commençait par une présentation : on était à trois, on avait des poses, me semble-t-il - mais ça commence à être flou, cette histoire - ou un costume. Moi, je sais que pour cette première séance, y avait donc - euh... j'ai oublié les prénoms - le Queeroféroce qui avait tout un ensemble de godes, une colonne vertébrale en godes comme ça. Et voilà, elles avaient déjà leurs personnage, parce que c'était évidemment créé avant que j'arrive, et moi j'ai dit que j'aimerais bien détourner le truc de la savonnette, là, dans les douches collectives masculines, où à chaque fois on dit aux mecs : "Ah ! Si tu perds ton savon, tu vas te faire enculer". Eh ben moi je me baladais avec un savon que je laissais tomber devant les spectateurs par exemple, histoire de retourner ce truc-là et de rentrer dans la démarche du savon égaré... ce qui permettait de rouler des pelles aux personnes qu'on souhaitait dans le public. Vraiment, le *post-porn* pour ça est très intéressant en termes de rencontres. Et puis, elles avaient aussi une autre perf qui était déjà prête où c'était une sorte de vente : c'était une sorte d'objet sexuel. C'était en forme téléachat comme ça, et du coup, on m'avait rajouté en tant que doc, parce que moi les pratiques de doc-screening, j'ai toujours trouvé ça intéressant. Bah voilà en fait, on parlait de nos pratiques, ou de nos désirs, ou de nos fantasmes, et on voyait comment on pourrait les intégrer dans les performances. Et dans les vidéos c'était pareil, puisque les vidéos mixées, on les construisait de la même façon. Moi je disais : "Ah ! Je ferai bien un plan uro" et puis c'était validé, elles me pissaient dessus, et après on filmait et on les intégrait dans le film. C'était vraiment partir de ce dont on avait envie, de ce qu'on aimait; et qu'on avait peut-être pas forcément d'ailleurs réalisé en-dehors des performances. C'était aussi une manière d'explorer des choses qu'on aurait peut-être pas explorées entre nous.

Les performeur-euse-s travaillent donc à la monstration publique des fantasmes sexuels, de ce qui est relégué aux sphères de l'intime. La monstration publique de ce qui appartient habituellement à l'intime a pour effet de mettre en exergue ce qui peut être montré ou non du corps et des comportements relatifs à la sexualité. Comme le rappelle R. Borghi, certaines monstrations de corps et de sexualité peuvent être plus légitimés à apparaître sur la voie publique :

Des recherches récentes sur les liens entre espace, sexualité et diversité ont montré que l'espace public a été construit à partir d'une conception du « comportement sexuel approprié ». Les styles de vie qui n'obéissent pas aux critères de monogamie, d'hétérosexualité et de finalité reproductive sont exclus de cette conception, qui constitue l'un des principaux piliers de l'ordre social dans de nombreuses sociétés patriarcales. L'exclusion spatiale des dissidents ? c'est-à-dire des individus qui, pour différentes raisons, n'appartiennent pas aux catégories considérées comme normales ? participe de la construction des notions de citoyenneté fondées sur un critère hétéronormatif (Hubbard, 2001)³⁵⁹

Ces performances dans l'espace public interrogent ainsi la distinction entre sphère intime et sphère publique, la partition structurelle inhérente à l'espace public entre l'*obscene* et l'*on-scene*, notions que L. Williams mobilise afin de dire l'interdiction des représentations sexuelles dans le cinéma hollywoodien et la sphère médiatique, puis leur progressive autorisation.³⁶⁰ Même si ces notions ne traitent pas originellement les monstrations de sexualité sur la voie publique, elles seront utilisées en ce présent propos pour penser les façons dont on fait advenir la sexualité sur la scène du visible : comment ce qui est considéré comme obscène passe *on-scene* ? Ce passage modifie-t-il l'imaginaire, en ce que, par sa monstration même, l'obscène revêt un caractère public et se raconte d'une autre manière ? Quelles structures de l'espace public cela modifie-t-il ?

On remarque que les performances et les actions dans l'espace public, proposées par la *crew* UrbanPorn et par la pornoterroriste D. J. Torres, mêlent deux axes où s'inscrit la portée contestataire de leurs actes : le premier axe consiste en la question, déjà abordée ici, de la représentation publicisée de zones corporelles et de postures, relatives à une sexualité ordinairement reléguée aux confins de l'obscène. Cela pointe l'idée que ce n'est pas seulement le *montrer* des corps qui modèle l'imaginaire dominant et le regard ; le *caler* joue aussi, pour une part non négligeable, dans la formation de l'imaginaire et du regard, car

³⁵⁹ BORGHI (R.), *op. cit.*

³⁶⁰ Selon L. Williams, « l'onscenity n'est pas la fin de l'obscénité », mais désigne plutôt une crise définitionnelle au sein du régime de l'obscénité. En effet, la politisation des représentations sexuelles engendre leur prolifération et leur diversification dans la sphère médiatique, ainsi qu'une plus forte contestation de leur censure. Voir : WILLIAMS (L.), « Second Thoughts on Hard Core: American Obscenity Law and the Scapegoating of Deviance ». in CHURCH-GIBSON (P.) (dir.), *More Dirty Looks: Gender, Pornography and Power*, Londres, British Film Institute, 2004.

déterminer l'im-montrable des corps et des sexualités permet aussi d'en dessiner les contours et de les raconter de façon dévalorisée ou réprouvée. Cela nous amène à considérer le second axe dans lequel s'inscrit la portée contestataire des actions d'UrbanPorn et de D. J. Torres. Pour ces activistes et artistes, il s'agit aussi de dés-hétérosexualiser et de dé-cisgenriser l'imaginaire fondant le regard qui se pose sur les corps dans l'espace public, de mettre en exergue sa structure binaire et ainsi, de questionner la fiction de neutralité qui a cours sur la voie publique. Ce sont ces deux axes que je vais maintenant explorer.

L'obscène, entre sphère intime et voie publique.

Comme cela a déjà été établi dans le deuxième chapitre de cette étude, l'obscène constitue une catégorie de censure qui, appliquée à un corps, une posture, un geste ou une production culturelle, peut élaborer du sens autour de ce qu'elle qualifie et en détermine ainsi le caractère montrable. Les logiques du *cache* seraient aussi à l'œuvre dans la construction du sens autour des corps, des pratiques ou des images jugées obscènes, mais fonderaient aussi la structure des espaces dans lesquels l'obscène ne doivent pas paraître. Ici, cacher un corps a pour effet de le montrer et le raconter de telle ou telle manière. On pourrait alors penser que les actions des artistes et activistes *post-porn*, en jouant avec les logiques du *cache* et en faisant advenir l'obscène dans des espaces où il n'est pas autorisé, tentent de modifier les narrations obscènes des corps et des sexualités et d'en créer de nouvelles. Les performances dans l'espace public mettent aussi en exergue les structures de cet espace, voire l'imaginaire qui les fonde. La mise en scène de l'obscène dans les performances de la *crew* UrbanPorn et de D. J. Torres s'inscrivent dans cette double démarche de mettre en question autant la narration obscène des corps et des pratiques sexuelles, que de la structure des espaces dans lesquels ces corps prennent place.

Ce double enjeu transparaît dans l'action de « porno-assaut » que D. J. Torres a fait au Vatican et qu'elle raconte ainsi :

L'action "phare" est sans aucun doute le porno-assaut aux édifices religieux ou gouvernementaux. On avait planifié un voyage en Italie, avec l'équipe de Video Arms et ma copine Montse, afin de réaliser une action à Rome. Chiara Shiavon eut une illumination divine (ou satanique) : son idée était de

planquer des magnétophones avec des bruits de gémissements et de partouzes dans la basilique Saint Pierre du Vatican. Nous regardâmes en détail comment s'y prendre sans trop de risques et un plan simple fut mis en place. La première étape fut d'enregistrer des gémissements, des gifles et des parties de baise dans deux magnétophones à bas prix, en laissant quelques minutes de silence au début, histoire d'enclencher la cassette sans se faire repérer et pour avoir le temps de filer. Chiara plaça la machine infernale dans l'autel de la vierge du Saint Secours, et moi, dans la tombe de Pie XII. Les autres filles attendirent sur place pour filmer le tout. Et l'autel se mit à gémir. Lorsque les gens s'approchèrent pour voir de quoi il retournait (peut-être un nouveau miracle ?), un homme vêtu de noir qui avait l'air de travailler trouva le magnéto et l'éteignit. Comme j'étais sur les nerfs, je ne réussis pas à enclencher le magnéto de la tombe de Pie XII, mais on le récupéra pour le mettre la semaine suivante dans les locaux de Mondadori (maison d'édition, propriété de Berlusconi) à Venise, caché entre les guides touristiques.³⁶¹

Dans cette action, le surgissement public de l'obscène semble aussi important que l'espace dans lequel il a lieu. Comme le dit D. J. Torres quelques lignes plus loin :

Des cris de plaisir surgissant au milieu de la tanière des pères de la répression sexuelle, ça ne manque pas de symbole. Tous ces cris étouffés qui s'entendent, ceux de toutes les âmes condamnées en enfer passant leur temps à baiser et à avoir des orgasmes scandaleux, profitant du sexe qui leur fut refusé. Les gorges rognées, les corps brûlés et torturés, comme dans une procession d'âmes errantes, libérant leur obscène vengeance. Un vrai flip.

Néanmoins, la narration obscène de ces ébats sexuels ne semble pas être mise en question. Le symbole semble justement tirer sa puissance du surgissement de ce qui est accepté comme obscène dans un lieu socialement marqué par son rejet du corps et de la sexualité et par leur répression, ce qui semble certes interrogé ici. Mais on peut se demander si le surgissement de l'obscène dans un lieu construit sur l'injonction à une certaine bienséance est efficace dans la mise en question de la narration obscène de telle ou telle pratique : D. J. Torres n'admet-elle pas implicitement la narration obscène des ébats sexuels, en y fondant la puissance transgressive de son acte contestataire ?

³⁶¹ TORRES (D. J.), *op. cit.*, p.105-106

Cependant, D. J. Torres a élaboré une autre action qui semble moins interroger la structure de l'espace dans lequel l'action a lieu, que la narration obscène de la pratique mise en scène dans l'action, qui a pris place « dans l'agora de l'université polytechnique de Valence, lors des journées "Interférences viscérales" organisées par Video Arms Ide. »³⁶².

Une autre bonne action pornoterroriste publique est la masturbation collective. L'idée surgit il y a longtemps quand j'étais en Arizona, l'intention de base étant de transporter un espace ou moment intime dans la rue, pour plusieurs raisons : la plus importante est la visibilité de la masturbation, chose naturelle qu que ces actes soient visibles, mais la différence est qu'un million de tabous pèse autour de la masturbation, contrairement aux autres besoins physiologiques. Surtout lorsqu'il s'agit de masturbation féminine, qui ressemble plus à un fantasme qu'à une pratique, survolant de haut les chambres des filles. Il est extrêmement important de l'inclure, au même titre que la masturbation masculine, dans une visibilité. Contrairement à la masculine, la branlette féminine n'est pas avalisée, à cause d'une série de conduites socialement acceptées comme normales, faisant partie du processus d'apprentissage de son corps.

[...]

Accompagnées par Maro Diaz en guise de commentateur et d'un public réduit s'approchant timidement et d'un plus nombreux nous observant, nous encourageant et nous filmant avec leurs portables des fenêtres de la bibliothèque, nous nous mîmes au travail. Comme il fallait s'y attendre, les gardiens de sécurité nous accompagnaient depuis presque le début, sans trop savoir où regarder, ni quoi faire. Les pauvres, ils ne purent pas faire grand-chose, nous avons le consentement des organisatrices des journées en question. Quelques semaines plus tard, la vidéo balancée sur Internet accumulait 10 000 visites (34 000 à ce jour), avec une quantité de commentaires qui envahirent ma page web.³⁶³

Ici, le surgissement de la pratique masturbatoire dans un lieu public sert à interroger les logiques du *cache* qui investissent la masturbation féminine et restreignent sa place dans l'imaginaire dominant. La mise en scène publique de l'obscène met en exergue l'invisibilité de cette pratique dans l'imaginaire, invitant ainsi à la représenter davantage :

³⁶² TORRES (D. J.), *op. cit.*, p.104

³⁶³ *ibid.*, p.103-104

C'est bien connu que les garçons se retrouvent ensemble dès l'enfance pour se branler, aussi bien devant un magazine porno, devant la télé ou devant la fenêtre d'une voisine indiscreète. La première pratique homosexuelle dans la vie d'un homme est la masturbation mutuelle, cela n'a rien de fortuit. Le cinéma et le roman le représentent, c'est dans l'imaginaire collectif. Concernant les femmes ou les filles, c'est comme si elles ne se branlaient pas. Probablement un grand nombre ne le font pas (à cause de ce manque direct de références) mais la grande majorité oui, alors que personne n'est censé le savoir.

Montrer publiquement un acte de masturbation féminine sert alors un double questionnement : l'inégal traitement de la masturbation selon le genre ; et son inscription dans le régime de l'obscène. Ces deux aspects sont liés, en ce que la masturbation masculine, quoiqu'elle appartient aussi au régime de l'obscène, est plus socialement admise et donc plus présente dans l'imaginaire dominant, que la pratique masturbatoire féminine, dont on pourrait dire que sa narration obscène entrave sa présence dans l'imaginaire. Cela amène à considérer le modelage de l'imaginaire par la catégorie de l'obscène et les logiques du *cache*. Cette action de masturbation collective tend à interroger ce modelage : en retournant les logiques du *cache* et du *montrer*, D. J. Torres interroge les fictions hégémoniques dont la catégorie de l'obscène a investi la pratique de la masturbation féminine.

Pour autant, peut-on dire que cette action, fondée sur la monstration publique de l'obscène, s'affranchit totalement des logiques du *cache* et du régime de l'obscène ? Il semblerait que la monstration publique de l'obscène s'adapte à l'espace dans lequel elle prend place : c'est un certain type de spatialité qui conditionne le surgissement de l'obscène en son sein. Cette idée se perçoit dans les propos de D. J. Torres.

Mener cette action dans une fac nous évita la présence de "mineurs" et la tranquillité d'une éventuelle intervention policière, ces derniers ne pouvant s'introduire dans l'enceinte qu'après un mandat délivré par le recteur, chose assez improbable car c'est une action trop courte pour pouvoir effectuer les appels et la gestion nécessaires.³⁶⁴

³⁶⁴ *ibid.*, p.105

On voit ici comment un espace donné permet paradoxalement la mise en question de sa structure normative, concernant le *montrer* et le *cache*r des corps et des sexualités.

Par leurs performances, la *crew* UrbanPorn interroge aussi les structures de l'espace public. C'est le cas d'une de leurs performances intitulée *J. Pin'Dark* qui s'est déroulée en 2010, en réaction au débat sur l'identité nationale. Lucien la contextualise ainsi :

C'était au moment du débat sur l'identité nationale : y avait tout ce truc où Sarkozy avait lancé un grand débat national sur l'identité nationale, et y avait toute une reprise des transpédégouines sur "mon identité n'est pas nationale" et du coup, Jeanne d'Arc, ici, c'est là où le FN se rejoint tous les ans pour aller déposer une gerbe à Jeanne d'Arc qui a bouté les étrangers de France. Et du coup, je pense qu'il y avait ça...

Cette performance a alors consisté à décorer de pancartes et d'un gode rose proéminent une statue de Jeanne d'Arc, sur une place, à Lille. On retrouve dans cette performance dans l'espace public l'idée d'irruption de l'obscène, qui se manifeste ici par la présence du gode, par la représentation d'un doigt d'honneur sur la pancarte, par le texte affiché sur cette même pancarte.

Le surgissement de l'obscène se manifeste aussi dans la parodie d'actes sexuels. Les performeur-euse-s dansent au pied de la statue de Jeanne d'Arc et, on l'a dit, miment exagérément des actes sexuels traditionnellement considérés comme homosexuels, notamment la sodomie, voire la fellation et l'utilisation de godes (objets qui marquent l'imaginaire lesbien). Outre que ces parodies appuient l'enjeu de publicisation des sexualités et de la *queerisation* de l'espace public, cela met en scène l'idée de confusion dans les rôles sexuels et de trouble dans le genre : on voit des corps considérés comme masculins en position de soumission sexuelle face à un corps considéré comme féminin, ce qui va à l'encontre des images construites par la pornographie dominante et l'imaginaire androcentrique. L'idée de trouble dans le genre se voit renforcée par la danse des corps masculins, qui portent des collants roses et imitent des postures gracieuses de ballerines. Selon Lucien, une des idées autour desquelles s'élaborait cette performance était de sexualiser l'espace :

Jeanne d'Arc, moi je suis arrivé une fois que la performance était prête. On m'a juste dit : "sexualise l'espace", j'ai dit : "d'accord" (*rires*). {...]

Elles entendaient quoi par "sexualiser l'espace" ?

Comme c'était sur une petite place au milieu de plein de boulevards qui se croisent - elle est vraiment à un endroit hyper pas stratégique, c'est pas du tout piéton à cet endroit-là - et du coup, à mon avis, c'était aussi pour que l'action prenne plus de place et on avait vraiment pour mission de faire que l'espace soit sexuel. Donc du coup, on avait inventé une chorégraphie sexuelle Je pense que c'était pour essayer de grandir la performance et de pas la restreindre juste à Jeanne d'Arc. Parce que c'était ça aussi l'idée des performances dans l'espace public. C'était de sexualiser l'espace public, pour éviter de séparer à chaque fois espace privé = vie sexuelle et espace public... j'allais dire : "espace du viol" parce que c'est un peu ça l'histoire en général... et du coup, là c'était comment on se réapproprie l'espace public comme un endroit de sexualité positive. Mais voilà, après, encore une fois, c'était mon interprétation. Je suis arrivé vraiment quand tout était prêt : je n'ai fait que suivre les instructions.

Ici, l'irruption de l'obscène sur la voie publique sert le questionnement des structures de l'espace public. Sexualiser l'espace public semble revenir ici à rendre visible les autres sexualités et les autres corps, contestant ainsi le primat du corps hétérosexuel et cisgenre dans l'imaginaire et sur la voie publique³⁶⁵. Dans le communiqué de presse revendiquant l'action, UrbanPorn affirme le caractère politiquement construit de la sexualité :

Nous, trans pédés gouines queer, revendiquons nos différences. Arrêtons de dire que ce que nous faisons de nos culs n'appartient qu'à la sphère privée.

Nos sexualités sont politiques, nos corps sont politiques, nos actions sont politiques.³⁶⁶

Sexualiser la rue, voire homosexualiser la rue³⁶⁷ ou *queeriser* la rue, permet des mettre en avant l'idée d'une sexualité, et *a fortiori* d'une hétérosexualité et d'un cisgenrisme

³⁶⁵ « L'hétérosexualité est clairement la sexualité dominante dans l'ensemble des environnements quotidiens, pas seulement dans les espaces privés, puisque toutes les interactions sont le fait d'acteurs sexués. Cependant, la force de l'hypothèse de la "naturalité" de l'hégémonie hétérosexuelle est telle que la plupart des individus ne sont pas conscients de la manière dont elle structure les relations de pouvoir dans l'espace » (VALENTINE [G]. Cité dans : BORGHI [R.], *op. cit.*)

³⁶⁶ Extrait du communiqué de presse, publié sur le site d'UrbanPorn. URL : <http://erelevistyle.free.fr/wordpress/?cat=50>

socialement et politiquement construits, permet de questionner la prévalence du corps hétérosexuel et cisgenre dans l'imaginaire, et donc les structures hétérocentrées et cis-centrées de l'espace public.

Le surgissement de l'obscène dans l'espace public poursuit également l'enjeu de publicisation des sexualités. Si on publicise les sexualités et les corps, on les interroge socialement et politiquement et l'hétérosexualité et le cisgenre n'apparaît plus comme l'unique possibilité ou comme injonction de sexualité – ou de genre. On peut alors dés-hétérosexualiser et dé-cisgenrer l'imaginaire qui fonde la spatialité.

Dés-hétérosexualiser et dé-cisgenrer l'imaginaire et l'espace public.

Dans les performances *post-porn*, le surgissement de l'obscène sur la voie publique sert à mettre en exergue les structures hétéronormatives et cis-normatives de l'espace public, réfutant ainsi la fiction de neutralité qui lui est inhérente. En effet, comme le décrit R. Borghi :

le corps et sa sexualité s'extraient de la sphère privée pour entrer pleinement dans l'espace public et politique. Les performeurEs utilisent en effet l'espace public pour « détruire les barrières qui séparent ce qui est visible et ce qui ne l'est pas » (Diana Torres Pornoterrorista, 2013), pour rompre avec l'hétéronormativité intrinsèque à l'espace public et pour mettre en évidence sa nature profondément normative et normalisante.³⁶⁸

On peut alors penser que la mise en lumière de l'hétéronormativité et de la cis-normativité, « invisiblement visible »³⁶⁹, des structures de l'espace public permet de penser l'hétérocentrisme et le cis-centrisme de l'imaginaire qui les soutient. Par leurs performances et leurs actions, les artistes et activistes *post-porn* créent des narrations de corps alternatives à celles que l'espace public produit.

³⁶⁷ Voir : LEROY (S.), « " Bats-toi ma sœur". Appropriation de l'espace public urbain et contestation de la norme par les homosexuels », *Métropoles* [En ligne], 8 | 2010, mis en ligne le 07 mars 2011. URL : <http://journals.openedition.org/metropoles/4367>

³⁶⁸ BORGHI [R.], « Post-porn », *op. cit.*

³⁶⁹ « Heterosexuality is invisibly visible » (BRICKELL [C.], « Heroes and Invaders : gay and lesbian pride parades and the public/private distinction in New Zealand media accounts », *Gender, Place and Culture*, 7, 2, pp. 163-178. URL : <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/713668868>

Revenons un instant sur la performance *J. Pin'Dark* de la crew UrbanPorn. Cette action s'attache à mettre en exergue l'hétérocentrisme et le cis-centrisme qui façonnent notre espace et nos imaginaires. Comme le dit Lucien :

Le principe, c'était ça, je pense qu'il y avait le débat sur l'identité nationale et aussi de se dire que peut-être que Jeanne d'Arc était autre chose qu'une pucelle catholique, peut-être qu'elle était super queer avant l'heure. Et donc c'était se dire : pourquoi elle s'était coupée les cheveux ? Juste parce qu'elle trouvait ça joli. Et donc l'idée c'était de queeriser Jeanne d'Arc et de parler d'identité nationale.

Dans le communiqué de presse où UrbanPorn revendique l'action, la crew insiste sur la nécessité de visibiliser les identités qui sont effacées de l'imaginaire dominant, afin de mettre en exergue l'hétérocentrisme et le cis-centrisme des fictions hégémoniques de corps qui parcourent l'espace public.

Intervenir sur des représentations symboliques permet de visibiliser et d'affirmer nos identités dans un paysage culturel et politique teinté de transphobie, d'homophobie et de sexisme.

Nous avons ainsi proposé une lecture queer de la figure de Jeanne d'Arc comme alternative à celle communément répandue...
Butch? Asexuelle? Pédé.e? Trans? Gouine? Qui sait?!!³⁷⁰

Les performeur-euse-s d'UrbanPorn *queerisent* la voie publique et nos imaginaires, notamment par la pancarte qu'ils et elles ont accrochée à la statue de Jeanne d'Arc. Outre le doigt d'honneur mentionné plus haut, on peut y lire :

Trans ? Butch ? Asexuel-le ? Pédé-e ? Gouine ? Va savoir. Je ne suis pas la pucelle catho fasciste pour qui on m'fait passer. Je pisse debout sur l'identité nationale.³⁷¹

L'action fait donc parler Jeanne d'Arc et à mettre en doute l'identité qu'on lui a assignée pendant des siècles. Sur la pancarte, Jeanne d'Arc revendique ainsi une identité

³⁷⁰ Extrait du communiqué de presse, publié sur le site d'UrbanPorn.

³⁷¹ Une photographie de la pancarte accompagnait le communiqué.

non hétérosexuelle et/ou non cisgenre. On note ici une mise en récit du message contestataire, qui fait apparaître l'hétéronormativité et la cis-normativité des symboles et des représentations. Il y a toujours un présupposé d'hétérosexualité et de cisgenre dans la notion d'identité : on ne s'imagine pas Jeanne d'Arc autre que pucelle, statut important dans l'imaginaire hétérosexuel et cisgenre.

Dans cette « action politique et ludique »³⁷², on constate une certaine distance humoristique, voire parodique. Cela n'est pas sans rappeler le propos sur l'usage de l'humour et la parodie butlérienne déjà développé dans le précédent chapitre. R. Borghi articule les thèses butlériennes à la notion d'espace public urbain. Fondant le principe des performances dans l'espace public sur « la répétition, la réitération "inadéquate", le décalage du performatif »³⁷³ – et en l'occurrence, la répétition toujours inadéquate d'une figure de l'imaginaire national et dominant, elle considère que

Si l'espace public reproduit et légitime des formes d'exclusion sociale, les performances permettent de réaliser des réactions et transgressions de cet ordre. En effet, la performance permet de transformer le corps stigmatisé, rendu invisible et faible, en outil de réaction à l'ordre imposé. C'est ainsi que le corps, symbole d'une mise à l'écart sociale, d'une situation de marginalisation, devient, à travers l'inversion, un point d'ancrage puissant pour la réaffirmation de sa propre existence. Il est donc possible de jouer avec les identités fixées à travers leur mise en scène et de les transgresser. On assiste à un renversement symbolique du corps social qui, à travers l'ironie et le mépris, résiste à la volonté de définition normative. La performance exerce une fonction subversive de l'ordre préétabli qui opprime les voix et les identités « autres » ; elle permet de jouer avec les codes et les symboles normatifs. »³⁷⁴

On peut alors interpréter la performance *J. Pin'Dark* comme une tentative de mettre en exergue, à travers le re-travail de la figure de Jeanne d'Arc, l'hétérocentrisme et le ciscentrisme des scripts corporels : en jouant avec cette figure symbolique très présente dans l'imaginaire dominant et en proposant une narration alternative, cette performance fait apparaître qu'il y a, dans le modelage des structures imaginaires même, une contrainte à

³⁷² C'est ainsi que la *crew* UrbanPorn qualifie leur performance dans le communiqué de presse.

³⁷³ BORGHI (R.), « Corps dans l'espace, corps qui font l'espace. », *op. cit*

³⁷⁴ *ibid.*

l'hétérosexualité³⁷⁵ - et au cisgenrisme. Cela met aussi en évidence la non-naturalité du présumé d'hétérosexualité et du cisgenrisme et le primat du corps hétérosexuel et cisgenre dans l'imaginaire qui fonde le regard sur les corps. Ainsi, la mise en scène d'un corps non hétérosexuel et/ou non cisgenre permet de mettre en exergue la logique de définition normative inhérente à l'espace public. La performance d'UrbanPorn permet ainsi de faire advenir, dans l'imaginaire et sur la voie publique, des narrations alternatives de corps dont la présence est habituellement illégitime dans l'espace public. Ici, c'est le principe excluant de cet espace qui est mis en évidence, ce qui contraste avec la fiction de neutralité de cet espace que l'imaginaire dominant façonne.

D'autres actions de la *crew* UrbanPorn et de la pornoterroriste D. J. Torres pointent la non-neutralité de l'espace public, et en particulier les binarismes qui fondent les structures imaginaires de cet espace. Rappelons que l'un des principes de la pensée *queer* et de la démarche *post-porn* consiste en la déconstruction des schèmes de pensée binaires, comme l'explique Lucien :

Queer, je l'utilise un peu dans ce sens-là, dans le sens de multiplication des identités sexuelles... et sexuées.

Sortir des binarismes ?

Des binarismes homme/femme ou homo/hétéro ou... C'est sortir de ces cases... parce que moi j'ai travaillé dans un sauna gay par exemple, où tout d'un coup, le fait d'être homo, ça fait qu'il y a une forme de supériorité des hommes qui peut se mettre en place; ou des choses comme ça. C'est pour moi, complètement contre-productif de garder ces cases-là. Ça fait qu'on peut recréer des systèmes d'oppression tout aussi idiots que l'oppression hétérosexuelle ou l'oppression homme/femme, par exemple.

La déconstruction des binarismes revient donc à penser autrement les corps et les sexualités. Selon R. Borghi, cette déconstruction réside dans

La critique adressée au chevauchement entre genre, sexe et sexualité trouve ici l'une de ses expressions la plus forte et la

³⁷⁵ Voir : RICH (A.), « La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne ». Dans : *Nouvelles Questions Féministes*, mars 1981, n°1, p.15-43. URL. : <https://www.feministes-radicales.org/wp-content/uploads/2012/03/Adrienne-Rich-La-contrainte-%C3%A0-lh%C3%A9t%C3%A9rosexualit%C3%A9-et-l'existence-lesbienne.pdf>

plus concrète. La délocalisation du sexe rendue possible par l'usage des prothèses, la représentation de corps androgynes, le renoncement aux conditions d'homme et de femme ainsi qu'aux privilèges qui en découlent (tel qu'il est prescrit dans le contrat contre-sexuel), libèrent finalement le genre du sexe, et donnent une visibilité et une légitimité aux sexualités dissidentes.³⁷⁶

La déconstruction des binarismes passe par la déconstruction des corps, c'est-à-dire par la mise en question de fictions hégémoniques assignées à ces corps, souvent soutenues par un certain binarisme. Dans le cas des performances et des actions dans l'espace public, cela revient, pour les activistes *post-porn*, à montrer que la spatialité est déterminée par cet imaginaire, et le détermine en retour. Cela réfute ainsi la fiction de neutralité. Souvent, les actions consistent à mettre en exergue les conditions qu'impose la spatialité publique aux corps pour qu'ils puissent paraître en son sein. C'est notamment le cas d'une action de D. J. Torres :

Je réalisai ma première intervention urbaine à Athènes. En Grèce, il existe une loi spécifique sur les seins des femmes. Loi que mon amie Kiki Grevia se chargea de me relater. Une des choses qui me fait bondir, c'est qu'une femme ne peut s'ôter le tee-shirt ou le bikini à la plage, c'est un attentat à la commodité des gens. Au lendemain de notre conversation, en me promenant dans les rues, j'observai un spectacle digne d'une comédie musicale gay : un échafaudage rempli de mâles, torse nu, ayant l'air de porter plus d'attention aux jupes qu'à leur travail de restauration de la façade »³⁷⁷.

On pourrait dire qu'un principe de mise en ordre des corps est inhérent aux logiques qui traversent la voie publique. Ce principe ordonnateur est fondé sur des catégories, dont R. Borghi explique ainsi l'émergence :

La façon de percevoir et considérer les corps devient le miroir de la construction sociale et du contrôle de l'espace ; le lieu, la micro-échelle où les relations et conceptions de rapports sociaux prennent leur forme. Si on se focalise sur le genre, on peut voir comment le corps féminin est lié à des valeurs (idéal de beauté, de vertu, de liberté et de justice) que l'imaginaire nationaliste a adaptée à la nation. En effet, les

³⁷⁶ BORGHI (R.), « Post-porn », *op. cit.*

³⁷⁷ TORRES (D. J.), *op. cit.*, p.100

femmes ont contribué à reproduire la nation du point de vue biologique, culturel et symbolique. Dans cette construction discursive, les hommes représentent la « normalité ». Par conséquent le corps masculin devient le corps « approprié » à l'espace public, un corps reconnaissable pas seulement comme « mâle », mais « mâle », « blanc », « occidental » et « hétérosexuel ». Ces catégories construisent la « norme » et déterminent en conséquence l'« a-normalité ».³⁷⁸

L'espace public est traversé par un imaginaire qui est structuré par certaines catégories, elles-mêmes structurées par des binarismes fondés sur le genre et la sexualité et déterminant donc quels corps – et quelles zones corporelles – sont légitimes à être montrés dans l'espace public. D. J. Torres fait alors apparaître, à même les murs qui composent l'espace public, ce décalage, donnant ainsi une matérialité à ce principe de mise en ordre des corps.

On fabriqua des pochoirs avec deux images : un maçon torse nu et une maçonne dans le même appareil. Sous leurs corps, on pouvait lire "eleftherwste ta byzia" (liberté aux seins) ; Nous taguâmes la rue Hypokratous avec ce sympathique message qui ne fut pas trop apprécié, car deux ou trois jours plus tard tous les pochoirs avaient disparu (ce fut un effacement sélectif, les autres graffitis n'ayant pas été touchés). L'idée de sortir dans la rue en courant les nichons à l'air nous traversa alors l'esprit, mais on y renonça [...] ;³⁷⁹

Ceci n'est pas sans rappeler ce qui a été déjà développé tout au long du précédent chapitre, à propos du mouvement FEMEN et de l'enjeu de la monstration publique des seins. Cependant, on pourrait dire que là où la démarche FEMEN met le corps féminin au centre de l'action et matérialise, par le corps même, les logiques d'oppression qui le façonne, le mode d'action de D. J. Torres se focalise, non plus sur le corps, mais sur la spatialité, qui est à considérer ici comme productrice de l'imaginaire dominant sur les corps, et donc comme un des vecteurs de l'oppression qui pèsent sur eux. L'action de D. J. Torres met ainsi en exergue les structures imaginaires de l'espace public, fondées sur une perception binaire des corps.

Les performances et les actions que les artistes et activistes *post-porn* produisent dans l'espace public mettent en lumière les structures binaires qui sous-tendent les fictions hégémoniques assignées aux corps présents dans l'espace public, proposant ainsi de penser

³⁷⁸ BORGHI (R.), « Corps dans l'espace, corps qui font l'espace. », *op. cit.*

³⁷⁹ TORRES (D. J.), *op. cit.*, p.101

les questions de corps et d'identité en termes de fluidité. Cette dé-binarisation de l'imaginaire engendre la dés-hétérosexualisation et la dé-cisgenrisation de la voie publique.

Ces performances et ces actions amènent aussi à penser la spatialité comme productrice des imaginaires et des corps.

La spatialité, comme technologie de corps

Loin d'être un espace neutre qui reste indifférent aux rapports de pouvoir, on peut considérer que la voie publique reflète l'imaginaire dominant sur les corps et les rapports de domination entre eux, mais les produit également, comme l'explique R. Borghi :

L'espace public n'est pas neutre et universel et chaque personne qui le traverse ne peut le parcourir et se l'approprier de manière égale. Pourtant la prise en compte du rôle de l'espace comme vecteur des normes sociales n'est pas évidente. Or, l'espace public est conçu, géré et modelé sur la base d'une conception binaire rigide qui reflète notre vision de la société et des corps qui l'habitent (corps d'homme/de femme, homosexuel/hétérosexuel, blanc/non blanc, valide/handicapé, jeune/vieux, riche/pauvre, etc.³⁸⁰

Comme on l'a vu précédemment, le corps hétérosexuel et cisgenre est omniprésent dans l'imaginaire, rendant unimaginable la présence de corps non hétérosexuels et/ou trans dans l'espace social ou les reléguant à certaines fictions dépréciatives et à certains espaces et temporalités – le corps trans, imaginé comme se prostituant la nuit. Se fondant sur la structure hétérosexuelle de l'imaginaire, la spatialité met en ordre les corps, en créant des hiérarchies entre eux et en leur désignant quelles places occuper et de quelles façons se montrer. L'omniprésence du corps hétérosexuel et cisgenre dans l'imaginaire dominant crée des corps attendus et des corps inattendus : la présence de certains corps dans l'espace public reste de l'ordre de l'impensable ou pensée de façon dépréciative, effacé des imaginaires ou circonscrits à des fictions bien définies, qui déterminent leur rôle dans

³⁸⁰ BORGHI (R.), « Corps dans l'espace, corps qui font l'espace. », *op. cit.*

l'espace public. Comme je l'ai montré dans un précédent chapitre, il y a une forte corrélation entre les manières de penser les corps et les manières dont s'organisent l'espace public, et donc les corps sur la voie publique : l'imaginaire sur les corps construit le rapport des corps à l'espace public. Cependant, on peut dire aussi que l'espace public produit l'imaginaire sur les corps.

On peut considérer que la voie publique, et la spatialité en général, sont des technologies de corps, en ce qu'elles produisent et reproduisent un imaginaire sur les corps, définissant ainsi des corps légitimes et des corps-repoussoirs et délimitant les façons dont ils doivent se montrer et ne pas se montrer. La spatialité est un appareil qui produit des cadres de monstration et assigne aux corps des fictions hégémoniques qui structurent les façons dont on les imagine et les regarde dans l'espace public.

Les performances et actions sur la voie publique mettent en exergue les structures imaginaires de l'espace social et tentent de les déconstruire, en proposant des narrations de corps alternatives.

Dans cette première section, j'ai tenté de montrer l'omniprésence du corps hétérosexuel et cisgenre dans l'imaginaire, ce qui efface les autres possibles de corps dans les productions culturelles, notamment pornographiques. Ce primat du corps hétérosexuel et cisgenre inhérent aux représentations des corps, modèle les désirs et les pratiques des acteur-trice-s sociaux-sociales, car, se voyant naturalisé, il devient savoir sur les corps et les sexualités et informe alors les imaginaires, verrouillant ainsi le regard sur les corps trans et/ou non hétérosexuels. Pour mettre en exergue cette prévalence de corps, les artistes et activistes *post-porn* produisent des œuvres qui permettent aux corps non hétérosexuels et/ou trans de devenir acteurs de leur monstration. Se rendant visibles, ils modifient alors les cadres de monstration que forgent les productions culturelles autour d'eux, déconstruisant par exemple les imaginaires sexuels que façonne la pornographie *mainstream* autour du corps hétérosexuel et cisgenre. Ce re-travail de l'imaginaire dominant est une première étape dans le déverrouillage du regard sur les corps, car il propose de penser autrement la visibilité des corps non hétérosexuels et trans et, avec elle, leur place

dans l'espace public. Ce re-façonnement des narrations de corps met en lumière les structures imaginaires de la voie publique, traversées par des logiques hétéronormatives et cis-normatives qui rendent alors illégitime la présence des corps trans et/ou non hétérosexuels dans l'espace public. En mettant en lumière le binarisme des scripts corporels, sur lesquels reposent les principes excluant, délégitimant ou ordonnant le *montrer* et le *cacher* des corps, les performances et actions *post-porn* qui investissent la voie publique se donnent pour objectif de réfuter la fiction d'un espace public neutre et universel, fondée sur l'invisible naturalisation de l'imaginaire dominant.

Section 2. Se rendre visible par une nouvelle sexualisation ?

Après avoir montré, dans la première section de ce chapitre, comment les artistes et activistes *post-porn* luttent contre l'invisibilisation des corps trans et/ou non hétérosexuels en mettant en lumière les structures hétéronormatives et cis-normatives du regard et de l'espace public, je vais m'intéresser, dans cette seconde section, à la construction d'une nouvelle monstration sexuelle des corps. La démarche *post-porn* propose donc de penser une sexualisation alternative, loin des cadres de monstration hétérocentrés et cis-centrés. Cette réinvention des codes de la monstration sexuelle œuvre à la visibilité des corps et des sexualités. Pourtant, on note certaines résistances structurelles et des recompositions de l'imaginaire dominant, face à l'élaboration de cette nouvelle sexualisation. Je vais alors m'attacher à montrer en quoi la réinvention de la monstration sexuelle des corps permet de recréer les corps et les sexualités elles-mêmes, tout en considérant le rapport qu'entretient cette réinvention avec l'imaginaire et le langage dominants.

I. Les corps et les sexualités, comme laboratoires de visibilité.

Je vais tout d'abord montrer comment la lutte contre l'invisibilisation des corps trans et/ou non hétérosexuels, inhérente aux démarches *post-porn*, réinvente non seulement les façons de montrer sexuellement les corps, mais aussi – et surtout – les corps et les sexualités elles-mêmes, ouvrant des possibles de corps et de pratiques, alternatives au script du corps hétérosexuel.

La recomposition des imaginaires sexuels, impulsée par les artistes et les activistes *post-porn*, reconstruisent les corps eux-mêmes. En effet, le corps devient un espace d'expérimentation sexuelle, qui permet de le penser au sein d'une narration moins centrée sur la génitalité, défaisant ainsi le lien entre genre et sexe biologique qui fonde les conceptions hétérocentrée et cis-centrée des corps et des sexualités.

L'effet déstabilisant des performances *post-porn* est directement lié à l'usage d'un corps non normatif. Ce corps est considéré comme une surface expérimentale, un laboratoire, un espace de dé-génitalisation, c'est-à-dire de dislocation du sexe, grâce aux godemichés et aux prothèses.³⁸¹

L'expérimentation de nouvelles pratiques corporelles et sexuelles permet de révéler d'autres façons de pratiquer la sexualité, ce qui engendre certaines modifications dans la conception hégémonique des sexualités centrée sur la génitalité. Cette expérimentation, au cœur de la démarche *post-porn*, est permise par la dé-privatisation du thème de la sexualité. En effet, la sortie de ce thème de la sphère intime engendre la production d'images et de discours alternatifs. Rappelons que la démarche *post-porn* a pour caractéristique constitutive une certaine « abolition de la distinction entre public et privé »³⁸², en ceci que « le *post-porn* rompt avec toutes ces dichotomies, mettant l'accent sur la dimension politique de la sexualité et la sortant de la sphère privée dans laquelle elle est reléguée »³⁸³.

Des espaces de publicisation des corps : les ateliers post-porn.

Comme je l'ai déjà montré dans le précédent chapitre à propos de la publicisation d'un thème jusqu'alors relégué à la sphère privée, ces nouvelles façons de raconter et de montrer la sexualité, qui émergent de cette publicisation, viennent concurrencer les scripts corporels liés au corps hétérosexuel, réinventant ainsi les façons de montrer et de dire les corps et les sexualités ; mais à la différence du mouvement FEMEN, la démarche *post-porn* bénéficie d'une diffusion assez confidentielle et la publicisation de ce qui était jusqu'alors

³⁸¹ BORGHI (R.), « Post-porn », *op. cit.*

³⁸² *ibid.*

³⁸³ *ibid.*

privé se fait selon des modalités différentes. Ainsi, la constitution d'ateliers revêt une importance capitale au sein de la démarche *post-porn*. C'est en effet au cours de ces ateliers que vont s'expérimenter de nouvelles pratiques corporelles et s'amorcer diverses discussions autour du thème de la sexualité. Ces ateliers sont souvent proposés et animés par les performeur-euse-s et activistes *post-porn*, car comme l'explique R. Borghi :

La fonction politique de la performance trouve tout son sens dans les ateliers. Ceux-ci acquièrent une signification politique par l'élaboration des idées et leur transformation en projets, d'une part, et par la diffusion de travaux et de réflexions, d'autre part. De nombreuses performeurEs organisent d'autre part des ateliers dans des contextes institutionnels, par exemple dans des universités ou des musées. De ce point de vue, le processus de production artistique est étroitement lié aux modalités de transmission. L'expérimentation, au centre de laquelle se trouvent le corps et les sexualités, vient fonder un processus de divulgation qui repose sur un fort engagement mental, physique et émotionnel des participantEs. La réflexion sur les relations que chacun entretient avec les constructions et constrictions sociales est articulée avec une autre sur le genre et la sexualité. [...] On retrouve ici les pratiques féministes de conscientisation et de *self-help*, qui sont notamment présentes dans les ateliers *drag king* et d'éjaculation.³⁸⁴

On retrouve l'idée d'un « processus de production artistique [qui] est étroitement lié aux modalités de transmission » et d'expérimentation, ainsi que l'idée de publicisation de l'intime et de réinvention des images sexuelles dans « Culture Touf' », une initiative lancée par UrbanPorn en 2009-2010, que la *crew* présente ainsi :

Culture Touf, c'est quoi ?

Un projet où chacun·e est invité·e à se prendre en photo, en cadrant au plus près de ses poils pubiens...

[...]

Culture Touf c'est donc une expo itinérante et une expo permanente sur le web, mais aussi des workshops dans des festivals, comme celui de Pink Screens à Bruxelles en Octobre 2009 [...] ³⁸⁵

³⁸⁴ *ibid*

³⁸⁵ Extrait d'un article publié sur le site d'UrbanPorn. URL : <http://erelevilstyle.free.fr/wordpress/?cat=56>

Cette initiative donne alors lieu à divers ateliers, dont le premier se tient à Montréal, en octobre 2009, dans le cadre du festival TURN*ON Artivistic³⁸⁶ organisé par des artistes et activistes pro-sexe dont l'objectif principal est de questionner les imaginaires sexuels. La *crew* livre un compte-rendu de ce premier atelier sur son site :

Le QG de Turn*On a ainsi accueilli, le temps d'une après-midi magnifiquement ensoleillée, une *gang* de Culture Touffeur-euse-s plein-e-s d'imagination. La bonne humeur régnait dans la Nudy Room pour ce premier atelier, et l'émulation collective faisait plaisir à voir autour des moult petits accessoires, de la super photographe et de la bassine d'eau savonneuse...

A la fois ludique et sexy, l'atmosphère était complètement décontractée... Le soleil derrière les vitres diffusait dans la pièce une douce chaleur propice à l'abandon des vêtements et a aidé, sans doute, tous ces poils à surgir, pleins d'envie et d'humour...

Merci beaucoup à tou-te-s les Culture Touffeur-euse-s de ce workshop et d'ailleurs, qui nous ont donné ou envoyé leurs photos depuis le début de ce (road)trip touf... L'expo grandit, s'embellit, et nourrit l'imaginaire des personnes qui la croisent.³⁸⁷

Cet atelier semble s'inscrire alors dans une démarche de réappropriation de zones corporelles dont la monstration n'est socialement acceptable que selon des modalités bien précises – en l'occurrence, la toison pubienne. Pour ce faire, les participant-e-s à l'atelier élaborent une autre monstration de cette zone corporelle, opérant ainsi sa re-signification, notamment par la présence de l'élément ludique et humoristique qui semble rappeler que la sexualité peut être vue comme un jeu et une exploration. S'opère également, par le recours à l'humour, une mise à distance des discours hégémoniques sur les corps et les sexualités. Il s'agit ici de penser différemment les corps et son propre corps, ce qui facilite l'émergence de narrations alternatives, et donc la réappropriation des corps.

³⁸⁶ « Pour sa quatrième édition, Artivistic vous propose trois jours de concentra(c)tion. Elle devient lubrique, lascive. Du 15 au 17 octobre 2009, Artivistic invite les participant.es à réimaginer et à se questionner sur les proxémies du sexe, de la technologie et du politique. Nous voulons mettre de l'avant la force du plaisir, les hardiesses de la curiosité, la puissance du désir, l'ardeur de l'humour.

Prenons le pouvoir, et de nos constats, tirons des gestes. TURNons*ON les expériences lassantes, empoussiérée par l'habitude, inséminons les vides d'imaginaires creusés par des générations et des générations d'éducation cloisonnant les genres et emprisonnant nos pratiques sexuelles » (Extrait de la présentation de la quatrième édition du festival, cité sur le site d'UrbanPorn. URL : <http://erelevilstyle.free.fr/wordpress/?p=438>)

³⁸⁷ *ibid.*

Cette pratique en ateliers produit des images alternatives qui, exposées sur Internet ou dans des lieux accueillant du public, notamment en 2010 au Lieu Unique, un centre d'art contemporain de Nantes, déverrouillent ainsi les imaginaires et les regards sur les corps, en diffusant des images de corps et de sexualités, alternatives aux fictions hégémoniques..

On retrouve les mêmes idées de réappropriation, de re-signification et de diffusion de narrations alternatives de corps et de sexualité, dans la description que Lucien livre des ateliers qu'il organise, notamment celui sur les scripts sexuels qu'il anime auprès de l'AFERTES, un centre de formation d'éducateur-riche-s spécialisé-e-s, à Lille.

Et puis, depuis que là j'interviens à l'AFERTES, où donc c'est des futurs éducateurs spécialisés, j'ai envie de réfléchir aussi à une forme pour les ados, ou quelque chose comme ça où on pourrait aborder les mêmes questions. Parce que vraiment y a cette possibilité de ne jamais utiliser son corps si on n'en a pas envie, c'est-à-dire de juste comment on représente la sexualité, mais si on veut faire un théâtre d'objets c'est possible, si on veut faire juste un récit c'est possible. Enfin voilà, essayer de vraiment réfléchir à comment on aborde le cul ensemble. Le cul, ou autre chose.

Une re-signification des images sexuelles?

Oui, c'est ça. Et puis, une réappropriation... faire de sa sexualité quelque chose qu'on partage pour rendre les autres plus intelligents, ou en tout cas plus connaisseurs de plein de choses. C'est vraiment cette volonté de partager un ensemble de connaissances. Et c'est aussi celles des scripts sexuels, du coup. En fait, l'idée pour intégrer le groupe de Lille, il fallait d'abord écrire son propre script sexuel, on l'envoyait à la personne qui l'organisait. En échange, elle nous envoyait tous ceux qui avaient été déjà écrits. Donc c'est-à-dire que pour intégrer le groupe, il fallait d'abord avoir écrit. Là, la thématique c'était : "Mes premières fois" ou "Le début de ma sexualité". Et après on échange, on lit le texte des autres et on a une discussion autour de ça, et c'est vraiment l'idée de "qu'est-ce que j'apprends dans ton récit ?", "Qu'est-ce qui, dans ton récit, éclaire le mien ?", "Qu'est-ce que ces quatre récits créent comme savoirs ?" - puisqu'en les mettant les quatre en commun on se rend compte qu'il y a des schémas similaires, des mécanismes qui se ressemblent et comment on crée à partir de cette rencontre. En fait, l'objectif de ces deux trucs - que j'essaye de mêler maintenant pour les stages... -, c'est vraiment : "parlons de sexualité ensemble et essayons d'en faire quelque chose qui reste pas dans l'entre-soi. Peu importe que ce soit un fanzine, une vidéo, tout ça... et donc c'est vraiment dans cette idée de multiplication des représentations de la sexualité, puisque

déjà dans le groupe, si on est vingt, on entend vingt récits de sexualité, et donc ça nous permet d'en connaître dix-neuf de plus que le sien, ce qui est quand même déjà énorme. Et après, ensemble, maintenant qu'on a réussi à créer le groupe et à avoir ce partage-là, qu'est-ce qu'on va réussir à créer ensemble pour pouvoir les proposer ailleurs ? Ce qui permet d'anonymiser par exemple, parce qu'en fait on peut s'emparer du récit de quelqu'un d'autre qui nous le confie et qui le met en scène. C'est vraiment sortir le sexuel du tabou, en fait, tout simplement.

Ici, « sortir le sexuel du tabou » passe par la dé-privatisation des façons de raconter et de montrer la sexualité : le re-travail des images sexuelles, le partage de connaissances et de récits d'expériences sexuelles, aident à déconstruire les fictions hégémoniques sur les corps et les sexualités. On pourrait dire que ces ateliers sont des espaces qui œuvrent à la dé-privatisation de thématiques sexuelles, en étant centrés sur la discussion et le partage de savoirs et d'expériences. La dimension de la discussion semble très présente dans ce que dit Lucien, à propos des ateliers *post-porn* qu'il anime :

Donc, les ateliers *post-porn*. C'était vraiment cette volonté de réussir à ouvrir les questions que j'avais abordées avec UrbanPorn à un groupe, à un très grand groupe, et même à tout le monde, en fait. Et du coup, moi ce que je fais, c'est que je le fais en deux temps : c'est un premier temps, c'est vraiment plus un atelier de consentement. J'ai inventé un exercice que j'appelle le *speed-porning* : c'est en deux minutes chacun parle de son rapport à la sexualité et au porno. Deux minutes maximum. Déjà, ça balance un ensemble d'idées et de trucs. Et après, c'est vraiment sur les notions de consentement : comment on rentre en contact avec l'autre ? Comment on avance des idées et qu'on peut aussi les retirer, sinon on fait son film tout seul. Y a vraiment cette volonté-là. Et après l'idée c'est que les gens se mettent en groupe. Y a aussi cet exercice de l'échange d'avant le film : donc on doit faire un film ensemble, comment on ferait, tout ça. Donc les gens lancent des pistes, mais on ne tourne jamais ce film. Y a des affinités qui se créent, et normalement une certaine bienveillance et une prise de conscience du consentement. Et après, les gens se mettent en atelier, et ils fabriquent soit une saynète, soit un film. Et moi, juste, j'accompagne, j'essaye de donner des pistes, de proposer des choses qui existent déjà pour leur montrer et moi, j'amène le café, j'essaye de faire que ça se passe bien pendant la deuxième partie. Et dans l'idéal, c'est qu'on arrive à se montrer le travail entre nous, puis avoir un temps d'échange, toujours avec tous ces cadres féministes : bienveillance, non-jugement, tout ça. Donc y a ça - ça, je l'ai organisé plusieurs

fois et c'est quelque chose que j'aimerais continuer à mettre en place.

Le partage d'expériences, qui passe par la discussion, est un des principes des ateliers *post-porn*. Cela permet de multiplier les narrations sur les corps et les sexualités et la création de nouveaux discours, relevant de la démarche *post-porn*. Cette démultiplication des discours vise ainsi à mettre en lumière de nouvelles pratiques corporelles et sexuelles et à élaborer de nouvelles façons de montrer sexuellement les corps. Cette nouvelle sexualisation des corps trans et/ou non hétérosexuels ouvre-t-elle la voie à la dénaturalisation des scripts corporels et participe-t-elle du déverrouillage du regard sur les corps ? En quoi ces narrations de corps *post-porn* se désinscrivent-elles des structures imaginaires hétérocentrées et cis-centrées ?

Construire d'autres corps par la dé-privatisation.

L'hétérosexualité, en tant que pensée politique hégémonique, façonne les imaginaires sur les corps, détermine les représentations des corps et modèle les pratiques sexuelles. Cependant, on pourrait aller plus loin et dire que l'hétérosexualité façonne les corps eux-mêmes : il s'agira alors de montrer ce façonnement pour se demander ensuite en quoi la création d'une sexualisation alternative, opérée par les artistes et activistes *post-porn*, façonnent à son tour les corps ?

J'évoquerai ici quatre pratiques caractéristiques aux sexualités *queer*, très présentes dans les performances *post-porn* et les discours des performeur-euse-s : la pénétration anale, le *squirting*, le *fisting* et l'usage de godes et autres prothèses sexuelles. Ces pratiques seront analysées, en ce que les discours produits par les performeur-euse-s *post-porn* à propos de ces pratiques les désinscrivent des cadres de monstration hétéronormatifs et cis-normatifs.

Cette analyse ne se développera pas sous l'angle des pratiques, car on ne peut examiner leur portée transgressive : ce sont des pratiques, considérées comme très minoritaires, qui ne bénéficient pas d'une large diffusion au-delà de certains milieux sociaux habitués aux problématiques sexuelles ; on ne peut donc pas étudier avec précision leur impact dans l'évolution des comportements sexuels. En outre, comme on le verra, il est rare de pouvoir déterminer si les acteur-trice-s sociaux-sociales, qui en sont adeptes, investissent

ces pratiques d'une signification contestataire et dans quelle mesure ils-elles le font. Toutefois, si on ne peut pas dire que ces pratiques se dotent de significations contestataires, on peut tout de même envisager une certaine d'appropriation politique autour de ces pratiques par les artistes et activistes post-porn. C'est alors sous l'angle de la production de discours qu'elles seront abordées : de quelles significations les performances et les textes post-porn investissent-ils la pénétration anale, le *squirting*, le *fisting* et l'usage de prothèses ? Comment cette production de discours s'inscrit-elle dans la construction d'une sexualisation alternative des corps, qui diffère des monstrations sexuelles hétérocentrées et cis-centrées ? On pourrait dire que les narerations alternatives de corps, relevant de la démarche *post-porn*, façonnent les corps d'une certaine manière, contrastant avec le modelage hétéronormatif et cis-normatif des corps. C'est la relation entre l'imaginaire hétérocentré et cis-centré et les corps qui sera ici questionné : comment l'imaginaire fabrique-t-il les corps³⁸⁸ ?

Commençons donc par traiter de la pénétration anale masculine. C'est une pratique qui montre comment la façon hétérosexuelle de raconter l'anus masculin révèle certaines structures binaires propres au regard hétérosexuel sur les corps. Selon ce regard et cet imaginaire, cette zone du corps masculin doit être close à toute pénétration. On note un certain hermétisme des orifices du corps masculin ; et si cet hermétisme n'est pas respecté pour un corps, c'est l'appartenance de ce corps au régime hétérosexuel qui semble remis en cause, comme le montre l'anecdote racontée par D. J. Torres.

« *Je ne suis pas pédé* ». Voilà ce que m'affirma un amant quand, pendant qu'il m'enfilait, je lui enfonçais un doigt dans le trou de balle. Grave erreur de ma part que de croire que ses orifices étaient aussi fonctionnels que les miens. Les siens étaient apparemment juste des canaux d'expulsion et toute inversion de cet ordre de circulation le convertissait automatiquement en pauvre tantouze, même si moi j'étais une meuf et même s'il ne fut jamais attiré par un autre homme. Je restai quelque peu désarçonnée. Je ne pigeai pas

³⁸⁸ Je m'inspire ici du travail de T. Laqueur. Dans son ouvrage *La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, l'auteur montre notamment comment la rupture qui a eu lieu au XVIIIème siècle dans l'épistémologie sexuelle – le passage entre un « système de ressemblances » et un « système d'opposition », qui gouverne l'observation anatomique des parties génitales féminines et masculines, a modifié les conceptions et les pratiques sociales autour des corps.

dans quelle mesure un geste si inoffensif pouvait transformer sa sexualité en quelques secondes.³⁸⁹

L'amant de D. J. Torres semble avant tout déterminer sa propre orientation hétérosexuelle par le refus de toute pénétration et *a fortiori* par celui de la pratique de la pénétration anale, et non pas par le désir qu'il peut éprouver ou non pour d'autres. Cela révèle les façons dont il se raconte d'une part le corps hétérosexuel masculin et d'autre part, le corps homosexuel³⁹⁰. On voit ici que l'imaginaire hétérosexuel dessine un corps masculin qui est hermétique à toute pénétration, dont l'anus est l'objet d'une « privatisation maximale »³⁹¹, ce qui engendre par là même une distinction entre corps pénétrés et corps pénétrants. Cela fait advenir aussi la distinction entre orifices devant être pénétrés et orifices ne le devant pas. Cette double distinction se superpose à la dichotomie entre corps hétérosexuel et corps homosexuel et à celle entre corps masculin et féminin, puisque les fictions hégémoniques des corps masculin et féminin déterminent leur pénétrabilité qui, si elle s'applique au corps masculin, détermine son appartenance ou non au régime hétérosexuel. On remarque donc qu'une certaine binarité, articulée autour de la notion de pénétration, structure les façons de raconter les corps. Cependant, la pénétration anale vient dépasser ces binarismes propres à la différence sexuelle qui se construit à la fin du XVIII^{ème} siècle, comme l'expliquent R. Borghi et P. Preciado :

L'anus « traverse les frontières anatomiques imposées par la différence sexuelle [...] ; c'est un lieu d'excitation et de production de plaisir qui est absent de la liste des zones orgasmiques établies [...] ; c'est une usine où le corps est reconstruit comme contre-sexuel » (p. 35).

Preciado développe cette réflexion dans *Terror Anal* (2009). L'anus, clos par le régime hétérosexuel afin de maintenir les privilèges de la masculinité, devient un « espace de travail technologique » (p. 35), un laboratoire de pratiques démocratiques et le symbole des sexualités dissidentes.³⁹²

L'anus est décrit ici comme symbole des dissidences sexuelles, en ce qu'il porte atteinte à la différence sexuelle et à l'imaginaire hétérosexuel, les mettant en question pour

³⁸⁹ TORRES (D. J.), *op. cit.*, p.35

³⁹⁰ Voir : FOUCAULT (M.), *Histoire de la sexualité. I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 2000 (1976)

³⁹¹ Voir le schéma par lequel P. Preciado représente « la subjectivité masculine hétérosexuelle » (PRECIADO [P.], *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, Paris, J'ai Lu, 2014 [2008], p.69). Ce schéma montre que la bouche masculine a tendance à appartenir à la sphère publique, tandis que l'anus masculin est privatisé à l'extrême.

³⁹² < PRECIADO (P.), *Terreur anale*. Cité dans : BORGHI (R.), « Post-porn », *op. cit*

trois raisons. Tout d'abord, comme on l'a déjà évoqué, l'anus dépasserait le binarisme entre masculin et féminin, que l'imaginaire hétérosexuel appose sur les corps. Ensuite, il romprait avec le paradigme, propre à l'imaginaire hétérosexuel, selon lequel la sexualité s'adosse à la reproduction : la pénétration anale construit un espace d'exploration pour une sexualité non reproductive. Enfin, l'anus proposerait une alternative à la sexualité génitale, relocalisant aux zones corporelles non génitales la production du plaisir et de l'orgasme. Cependant, il n'est pas certain que la valorisation de la pratique de la pénétration repose exclusivement sur l'idée de dé-génitalisation de la sexualité : on observe au contraire dans certains discours de légitimation de cette pratique une re-génitalisation l'analogie entre prostate et point G.

La pénétration anale – et qui plus est, le *fisting* anal que nous allons davantage aborder dans la suite de notre étude – sont toutefois perçus, par certain-e-s artistes et activistes *post-porn*, comme une pratique qui permet une transgression efficace de l'ordre sexuel, amenant ainsi à la mise en question radicale de l'imaginaire assigné aux corps hétérosexuels, ainsi que le font percevoir les propos de D. J. Torres :

Un gros bout d'homme, grand, fort et viril produit ainsi de terribles interférences au sein du système hétéronormatif lorsqu'il s'envoie un homme aussi macho que lui. C'est suffisamment déconcertant, brutal et transgressif, mais si nous nous mettons à observer leurs pratiques, c'est une bombe que l'on prend en pleine gueule. Je fais référence concrète à leurs pratiques anales, les seules ayant pour moi un intérêt politique.

Le *fisting* anal est une pratique extrême, aucun doute là-dessus, nous pouvons nous en rendre bien compte en regardant les précautions pour le réaliser (et les conséquences si ces précautions ne sont pas prises). C'est une pratique avec une connotation terrifiante et terroriste. Cela ressemble à une métaphore parfaite de l'insurrection sexuelle, du terrorisme du plaisir.³⁹³

Ici, on voit que le *fisting* anal, qui consiste à pénétrer par voie anale avec le poing, est investie d'une signification contestataire : ce serait une pratique qui façonnerait des corps alternatifs au corps hétérosexuel, en ce qu'elle redessine la cartographie sexuelle des corps. Comme on l'a déjà évoqué dans le deuxième chapitre de cette étude, les logiques sociales, fondées en partie par un imaginaire hétérosexuel, dessine une certaine cartographie sexuelle des zones corporelles, en en sexualisant certaines au détriment d'autres. Dans le

³⁹³ TORRES (D. J.), *op. cit.*, p.51

fisting anal, le corps est exploré en-dehors des schèmes hétérosexuels dominants et on peut noter une re-sexualisation de certaines zones corporelles – en l’occurrence la main et l’anus – qui, jusqu’alors, ont été construits par l’imaginaire hétérosexuel pour des fonctions autres que sexuelles, comme le montre P. Preciado :

La « *pensée straight* » – pour reprendre l’expression élaborée par Monique Wittig dans les années 1980 pour désigner l’hétérosexualité, non comme pratique sexuelle, mais comme régime politique – garantit la relation structurelle entre la production de certains organes (au détriment d’autres) comme organes sexuels et reproducteurs. Une tâche importante de ce travail disciplinaire consiste à exclure l’anus des circuits de production du plaisir. [...] 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 sexuelle. Centre de passivité primordiale, lieu abject par excellence, proche du détrit et de la merde, c’est un trou noir universel dans lequel s’engouffrent les genres, les sexes, les identités, le capital. L’Occident dessine un tube pourvu de deux orifices : une bouche, émettrice de signes publics, et un anus impénétrable, autour desquels il enroule une subjectivité masculine et hétérosexuelle, qui acquiert le statut de corps social privilégié.³⁹⁴

A partir des propos de P. Preciado, on peut mettre au jour un paradoxe qui peut s’énoncer ainsi : la « privatisation maximale » de l’anus masculin fonde le caractère public de la subjectivité masculine hétérosexuelle. Ainsi, on pourrait penser que, dans les schèmes de pensée hétérosexuels, la sexualisation du corps masculin pourrait avoir un impact sur la publicisation de ce corps, comme modèle de neutralité et d’universalité. Le corps masculin hétérosexuel semble construit dans la tension entre privatisation et publicisation.

Dans la contestation proposée par les artistes et activistes *post-porn*, on note un mouvement de double dé-privatisation de l’anus masculin, en ce qu’il n’est plus hermétique et au sens d’une multiplication des narrations de cette zone corporelle, qui engendre sa reconstruction – parfois littérale – comme zone sexuelle qui a pour fonction principale d’être productrice de plaisir.

³⁹⁴ PRECIADO (P.), *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, op. cit., p.68

Je connais des mecs qui ont renoncé au merveilleux plaisir de faire caca en échange de pratique habituelle de *fisting*. Ils ont une poche adossée à la jambe, connectée par une sonde traversant le gros intestin par un côté, pour recueillir la merde qui se dépose dans la poche. Les muscles de leurs anus sont détendus et leurs intestins ne retiennent plus. Ils les ont transformés en instruments de plaisir. Bien sûr, la grande majorité des pratiquants de *fisting* que je connais continuent de chier par le cul, mais je sais aussi que renoncer à chier en échange de *fisting*, ça existe. Ce sont les gars d'Eagle qui me l'ont raconté, un local de Madrid où les hommes (et quelques femmes) avaient leur repaire pour pratiquer le BDSM (Bondage, Discipline ou Domination, Soumission ou Sadisme, Masochisme, ndt.). Ils ont de la chance : des médecins ont pris la peine d'inventer des solutions pour mener leurs énormités à bien, se penchant sur les conséquences de cette pratique extrême, mettant leurs connaissances au service de la sexualité de ces hommes.

J'ai encore de sérieux doutes sur leur conscience réelle de leur transgression (qui va bien plus loin du fait qu'ils sont pédés) car j'ai parfois l'impression, en causant avec eux et en observant leur vie, que la seule chose qui les préoccupe, c'est d'avoir au moins un jour libre par semaine pour aller se mettre un poing dans le cul dans une chambre obscure.³⁹⁵

On voit comment la sexualisation de l'anus masculin permet de mettre en exergue le façonnement des corps hétérosexuels. Cela permet aussi de créer un corps alternatif qui échappe au modelage dominant des corps et aux structures binaires sur lesquelles l'imaginaire hétérosexuel fonde le regard sur les corps. Ainsi, la construction d'une narration militante *post-porn* autour de la pénétration anale, se fonde sur la mise en question de la différence sexuelle et la conception génitale de la sexualité. Cependant, comme le fait remarquer D. J. Torres, on ne peut déterminer si les acteurs sociaux qui pratiquent la pénétration anale ou le *fisting* anal ont conscience du caractère transgressif de cette pratique et dans quelle mesure ils l'adoptent dans une démarche de contestation des normes corporelles et sexuelles. Il n'est donc pas certain que cette pratique s'inscrit toujours dans un contexte de subversion, mais on peut tout de même considérer qu'il y a une appropriation politique et discursive de ces pratiques par D. J. Torres. Racontant l'anus masculin comme une zone sexuelle pénétrable, D. J. Torres propose une narration alternative du corps masculin et construit une nouvelle sexualisation de ce corps. Cela

³⁹⁵ TORRES (D. J.), *op. cit.*, p.52

permet une démultiplication des narrations de corps, mettant ainsi en question les monstrations sexuelles hétérocentrées et cis-centrées.

Cela engendre aussi un double mouvement de dé-privatisation de l'anūs masculin : l'anūs n'est plus clos – c'est le premier niveau de dé-privatisation. Le second niveau de dé-privatisation est inhérent à la multiplication des narrations alternatives autour de cette zone corporelle. Cela modifie les fictions hégémoniques que les logiques sociales hétéronormatives assignent aux corps, les dénaturalisant.

On retrouve ce même phénomène de dé-privatisation dans la pratique du *squirting* – ou éjaculation féminine. En effet, à l'instar de la pénétration anale, on remarque un premier niveau de dé-privatisation dans le rapport entre l'intérieur et l'extérieur des corps – en l'occurrence, un mouvement de sortie à partir du vagin, zone corporelle racontée comme exclusivement pénétrable par les logiques de domination qui placent dans le registre de l'impur les flux qui en sortent³⁹⁶. Cependant, la pratique du *squirting* présente ici un second niveau de dé-privatisation qui se situe dans l'appropriation discursive et politique de cette pratique par les performeur-euse-s *post-porn* : la multiplication des narrations autour du *squirting* permet de rendre visible cette pratique³⁹⁷, de raconter autrement le vagin, et de proposer des narrations de corps alternatives aux fictions hégémoniques assignées aux corps. Voici comment D. J. Torres présente la pratique du *squirting* :

Partant de mon expérience active, je vais essayer à mon tour d'expliquer ce que signifie pour moi le *squirting*. Ce n'est pas simplement un orgasme, c'est jouir avec une expulsion de flux vaginal pouvant être spectaculaire pour ne pas dire chaudement scandaleuse ! Cet acte implique un changement de paradigme, une rupture de l'éducation reçue par les femmes cisgenres.³⁹⁸

Ici, on voit comment D. J. Torres forge la portée politique de la pratique du *squirting*. La performeuse fait reposer l'appropriation contestataire et la dimension transgressive de

³⁹⁶ « L'étude du mystère du flux menstruel ramène évidemment à celle du plus grand mystère féminin et donc à la "mission spéciale" de la femme. C'est par le biais du sang, associé aussi bien à la vie qu'à la mort, à l'impureté qu'au rachat, que les médecins, ces hommes qui parlent des femmes, partent à la recherche d'un ordre scientifique et naturel : celui de la fonction de la femme. » (LE NAOUR [J.-Y.] et VALENTI [C.], « Du sang et des femmes. Histoire médicale de la menstruation à la Belle Époque », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], n°14, 2001, mis en ligne le 03 juillet 2006. URL : <http://journals.openedition.org/cli0/114>)

³⁹⁷ « Difficile, à trente ans, d'être dans la découverte du *squirting* sans s'interroger sur le fait que personne n'he m'en ait parlé avant et de voir si peu de femmes sachant le faire. En cherchant des informations, je suis tombée sur un désert. » (TORRES [D. J.], *op. cit.*, p.44)

³⁹⁸ *ibid.*, p.47-48

cette pratique repose sur la rupture de certains paradigmes qui traversent le regard hétéropatriarcal sur le vagin, et *a fortiori* sur le corps des femmes cisgenres. Dans ces paradigmes, la distinction entre corps masculin et corps féminin s'adosse à d'autres dichotomies, notamment l'opposition entre la notion de nature et celle de culture, et la séparation entre la sphère publique et la sphère privée, comme le montrent les recherches citées ci-après :

Le corps de la femme a son lieu d'être dans le privé, c'est-à-dire dans une vie dépourvue de la condition « éminente » humaine qui est donnée par la participation à la polis, où le corps de l'homme accède. Celui-ci est un corps qui n'est pas réduit à la dimension biologique mais il est cultivé et formé, partant il est destiné à la lumière et à être vu et entendu.

[...]

Le fait que le corps de la femme est inscrit dans le « naturel » ne comporte pas seulement le « destin » de la sujétion aux rythmes biologiques. Il implique aussi l'attribution à la femme de tout ce qu'il y a d'inquiétant et de troublant dans le naturel.

La nature est aussi chaos et puissance constamment menaçante, elle est force primordiale qui, en débordant, brise les défenses que la civilisation a bâties. Le corps de la femme, pour être surtout lieu de reproduction, c'est-à-dire ce sein où dans un obscur noyau se croisent naissance et mort, devient la figure même de l'excès.³⁹⁹

La superposition des dichotomies entre masculin et féminin, culture et nature, privé et public⁴⁰⁰, se nourrissent les unes les autres, participant des binarismes qui structurent le regard dominant sur les corps. La relégation du corps féminin à la sphère privée se fonde sur la superposition du corps féminin à la notion de nature, caractérisée ici par l'idée d'excès. Le script corporel d'une féminité naturellement propice à l'excès et au débordement nourrit ainsi l'injonction faite aux corps féminins de se contenir en n'investissant pas la sphère publique. On pourrait penser que cette interdiction à l'expansion – motif réservé au corps masculin – ne se limite pas à l'accès à la sphère publique, mais concerne aussi le domaine corporel et sexuel. C'est cette clé d'interprétation qu'avance D. J. Torres pour corroborer la portée contestataire de la pratique du *squirting* :

³⁹⁹ D'ANTUONO (E.), « "Désenchantement" du corps féminin et "sacralité" de la vie », *Noesis* [En ligne], n°12, 2007, mis en ligne le 28 décembre 2008. URL : <http://journals.openedition.org/noesis/1393>

⁴⁰⁰ Voir aussi : BOCK (G.), « Les dichotomies en histoire des femmes : un défi », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], n°32, 2010, mis en ligne le 31 décembre 2012. URL : <http://journals.openedition.org/clio/9818>

La sexualité reste dans le domaine privé, mais l'éjaculation de l'homme cisgenre (*sic.*) possède un caractère public : sortir de soi-même, occuper l'espace, laisser une trace, tout le contraire du plaisir transparent de la femme cisgenre.⁴⁰¹

L'expérimentation du *squirting* rompt avec les dichotomies qui structurent les fictions hégémoniques assignées aux corps, construisant ainsi un corps alternatif qui est autorisé à ne pas se contenir et à être dans le débordement et l'excès :

Le *squirting* est un acte politique contre la répression, contre l'interdiction aux femmes-cisgenre de toute forme d'excès, dans un système qui nous voudrait tous implorifs. Un acte contre la peur de sentir l'intensité de la vie, le sexe-action comme stratégie de dépassement de la peur de mourir⁴⁰²

Le discours, produit par D. J. Torres sur la pratique du *squirting*, met en exergue la manière dont le régime hétéropatriarcal façonne les imaginaires sur les corps, les zones sexuelles, les injonctions et les interdits qui pèsent sur les corps. Cette appropriation politique du *squirting* permet aussi de voir que ces injonctions et ces interdits modèlent les corps à même leur chair, déterminant ainsi le plaisir des corps, comme on le perçoit dans ce propos de D. J. Torres.

Jusqu'à il y a quelques années, chaque fois que j'avais un orgasme, je contractais les muscles vaginaux pour me contenir, ne rien laisser sortir, ne pas trop déborder.

C'était un acte instinctif, conséquence de cette éducation où le plaisir de la femme n'existe qu'en tant que récompense à la bravoure de l'homme cisgenre capable de faire jouir, sans envisager la liberté et l'autonomie de la femme pour goûter au plaisir. Tel un miroir où l'homme voit son pouvoir reflété, laissant les couples homos au bénéfice du doute. Ce pouvoir ne pouvait être troublé par une éjaculation plus spectaculaire que la masculine.

Le *squirting* invertit l'action des muscles vaginaux, pour pousser et ne pas retenir, charriant des siècles de soumission non consensuelle, expulsant en toute visibilité. C'est une onde propagatrice, une sensation libératrice parfois cosmique, c'est la conscience de son propre plaisir qui occupe l'espace, qui s'exprime à travers toute sa force.⁴⁰³

⁴⁰¹ TORRES (D. J.), *op. cit.*, p.49

⁴⁰² *ibid.*

⁴⁰³ *ibid.*, p.48

Ici, D. J. Torres décrit comment les injonctions, découlant des imaginaires hétéronormatifs, contraignent son corps, dans sa motricité même. On pourrait dire que les corps féminins sont sculptés par le régime hétéropatriarcal et que la pratique du *squirting* propose un autre modelage des corps, et notamment des vagins. Ainsi, l'évocation des contractions des muscles vaginaux fait percevoir une autre narration de cette zone corporelle qui rompt avec la fiction hégémonique du corps féminin qui raconte le vagin, comme réceptacle passif. La remise en cause de la passivité de cette zone corporelle permet de reconstruire un corps féminin plus prompt à s'emparer de son plaisir sexuel.

Le discours, que construit D. J. Torres sur la pratique du *squirting*, est traversé par un double mouvement de dé-privatisation : une première dé-privatisation s'opère dans l'expulsion de flux vaginaux qui, d'ordinaire, ne sont pas autorisés à se répandre. Cela nous amène à considérer la seconde dé-privatisation, car l'éjaculation féminine permet d'élaborer des narrations alternatives du corps féminin, mettant ainsi en question les fictions hégémoniques qui structurent les binarismes propres au regard dominant sur les corps. Cette multiplication de narrations alternatives sur les corps permet de façonner autrement les corps et leurs plaisirs.

II. Renverser le paradigme de la pénétration. Une autre sexualisation des corps.

Pratique parfois liée au *squirting*, le *fisting* vaginal fait aussi l'objet d'une appropriation discursive et politique par les performeur-euse-s *post-porn*, qui lui confèrent une visibilité nouvelle dans leurs performances⁴⁰⁴. Comme le fait remarquer D. J. Torres, le *fisting* vaginal est inscrit, notamment par la pornographie *mainstream*, dans un certain régime de monstration, qui l'invisibilise ou en fait une pratique marginale :

Avec le *fisting* vaginal, tout comme avec la jouissance féminine, une chose terrible se produit : la pornographie le convertit en une parodie, en un petit numéro de cirque. Je ne sais pas combien d'hommes (ou de femmes) se masturbent devant des vidéos de *fisting* vaginaux. Je mettrais ma main au feu pour affirmer que nous sommes une minorité. De fait,

⁴⁰⁴ « Dans une perspective similaire, le *fist fucking* (anal mais aussi vaginal) se voit conférer une grande importance au point d'être souvent présent dans les performances. » (BORGHI [R.], « Post-porn », *op. cit.*)

dans les pages web *xtube*, *pornotube* ou *redtube*, ces scènes sont reléguées aux sections *crazy&wild*, *bizarre* ou *extrême*. La majorité des branleurs préfèrent que leurs petits jets de sperme ne soient pas menacés par des flots spectaculaires provoqués par des poings de demoiselles faisant de l'ombre à leur indispensable verge.⁴⁰⁵

Un des enjeux, pour les performeur-euse-s *post-porn* qui mettent en scène le *fisting* dans leurs performances, est alors d'en modifier la monstration et de travailler à créer d'autres narrations autour de cette pratique, majoritairement marquée par l'étrangeté et la marginalité. Le *fisting* vaginal se retrouve également dans les performances *post-porn*, en ce que cette pratique transforme, là encore, le corps en terrain d'expérimentation produisant des narrations de corps alternatives aux fictions hégémoniques du corps hétérosexuel. On peut voir des mises en scène particulières de *fisting* dans des performances, comme dans celles de D. J. Torres :

Dans mes performances, je m'ouvre comme une chienne affamée afin de recevoir une main (jamais innocente) dans ma chatte, qui, comme dans un tour de magie de lapin sortant d'un chapeau, me *fiste* pour m'extraire un poème et me fait jouir plus tard à flots, comme l'eau qui coule dans les rivières, à torrents.

Cette mise en scène humoristique, évoquant l'univers de la magie, du cirque ou du cabaret et faisant sans doute référence à la performance *Public Cervix Announcement* d'Annie Sprinkle évoquée au début de ce chapitre, revisite les représentations dominantes qui entourent le *fisting*, participant ainsi à la multiplication de monstrations alternatives de cette pratique et faisant émerger une autre narration qui la légitime davantage. On pourrait aussi penser que la prolifération de nouvelles monstrations de la pratique du *fisting* vaginal permet de reconfigurer la place qu'elle occupe dans les imaginaires sexuels, et *a fortiori* une redéfinition des zones sexuelles du corps. Ainsi, comme on l'a déjà abordé avec le *fisting* anal, le *fisting* vaginal opère une re-sexualisation d'une zone corporelle, habituellement considérée comme non sexuelle : la main qui, dans le *fisting*, devient un élément essentiel de la sexualité.

⁴⁰⁵ TORRES (D. J.), *op. cit.*, p.55

Le plus intéressant dans le *fisting* vaginal (le lesbien, plus concrètement), c'est qu'il nous montre ceci d'important : la réplique typique exaspérante « *C'est un bon coup de bite dont elles ont besoin* », expédiée par la majorité des hommes hétéros aux lesbiennes (frustrés car elles n'ont pas besoin d'eux et de leurs bites) s'annule avec cette pratique. Un coup de bite ? Je n'ai pas encore eu la chance d'en rencontrer une au diamètre supérieur à mon poing. Et quant à la longueur, passons...

Nos poings en constante érection serviront à démonter une fois pour toutes cette idée absurde que, entre deux femmes, il ne peut y avoir d'élément pénétrant. Et, cerise sur le gâteau, c'est un élément non prothétique, fait de chair, d'os et de muscle. Il nous rend autosuffisantes et l'orgasme qui s'expérimente avec un *fisting* dépasse de loin tous les autres.⁴⁰⁶

Ici, la pénétration se désinscrit des logiques hétéronormatives qui structurent les fictions hégémoniques de corps et les modèles de sexualité, décrits ainsi par P. Preciado :

Ici, la division du travail sexuel ne dépend pas d'une condition naturelle, mais d'une spécialisation technique du corps, une programmation somatopolitique.

Nous nous trouvons néanmoins dans une écologie sexopolitique particulière : dans notre configuration actuelle du genre, seuls les corps de biofemmes, techno-femmes et gays sont considérés *corps potentiellement pénétrables*, de la même façon qu'uniquement les corps biohommes se présentent et sont représentés comme pénétrateurs naturels et universels. Cette division biopolitique des corps produit des segmentations successives de l'espace social en fonction du genre.⁴⁰⁷

Dans la construction discursive *post-porn* autour du *fisting* vaginal, cette pratique produit un double renversement de perspective dans les imaginaires hétérosexuels : il s'agit tout d'abord de ne plus considérer le pénis, comme seule zone sexuelle pouvant mener à la pénétration, ce qui, on l'a vu, permet de redéfinir la cartographie sexuelle des corps et reconfigure les imaginaires sexuels : la pénétration n'est plus l'apanage d'un corps masculin muni d'un pénis. Partant de là, le second renversement s'opère : la pénétration vaginale n'est plus une prérogative de la sexualité hétérosexuelle, puisqu'elle peut être pratiquée dans la sexualité lesbienne par une autre zone corporelle, ce qui met au jour une nouvelle

⁴⁰⁶ *ibid.*, p.54

⁴⁰⁷ PRECIADO (P.), *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, op. cit., p.257-258

façon d'explorer le plaisir sexuel et de s'en emparer autrement. L'appropriation *post-porn* de la pratique du *fisting* vaginal engendre une prolifération de discours visant à déconstruire les binarismes qui structurent les corps et les sexualités. Cependant, il n'est pas sûr que les adeptes du *fist fucking* l'investissent toujours de significations subversives ou transgressives. On pourrait penser, à l'instar de G. Rubin⁴⁰⁸, que les adeptes de cette pratique y voient avant tout la possibilité d'explorer leur corps et leur plaisir

Dans la conception *post-porn* du *fist fucking* – anal comme vaginal –, on trouve l'idée d'une désinscription de l'imaginaire des corps du prisme biologique, ce qui induit une débinarisation des corps, ainsi qu'une démultiplication de leurs possibles sexuels. C'est une idée qu'exprime ainsi P. Preciado :

Ces segmentations ne dépendent pas d'un type de prédisposition biologique, ni innée ni acquise. Car tout corps, possédant un anus, une bouche ou des orifices oto-rhino, est potentiellement pénétrable. Tout corps possédant une langue, des doigts ou des bras, est potentiellement pénétrant, ou peut devenir port d'insertion prosthétique (dildonique et cybernétique).

Cela amène à considérer l'usage de prothèse qui est une caractéristique très présente dans les performances *post-porn*, comme le rappelle R. Borghi :

En référence au corps cyborg de Donna Haraway et en poursuivant les réflexions de Teresa de Laurentis et de Diane Torr sur les « technologies du genre », c'est-à-dire sur la féminité et la masculinité comme constructions linguistiques et technologiques, les performeurEs utilisent les prothèses pour agrandir et renforcer la sexualité. Ainsi, ne rappellent-ils pas seulement les images typiques du body art des années soixante-dix, mais s'inscrivent-ils également dans les cultures de la résistance inspirées par le *do it yourself* et par la scène post-punk. De nombreuses performeurEs (Diana Pornoterrorista, Klau Kinky) et des théoriciennes (Virginie Despentes) viennent en effet de la scène punk et cyberpunk, une scène qui utilise la technologie et qui joue avec elle.

⁴⁰⁸ RUBIN (G.), « Les Catacombes, temple du trou du cul ». In : RUBIN (G.), *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe*, Paris, EPEL, 2010

La démarche *post-porn* est traversée par l'idée d'une co-construction corporelle qui allie le technologique au biologique. Les travaux de D. Haraway sur le corps cyborg revendiquent l'hybridité entre ces deux domaines, mettant ainsi en question les frontières de la distinction entre nature et culture qui se noue notamment autour des corps⁴⁰⁹. Cela redéfinit les différents possibles d'incorporation de la technologie et du non-vivant, entraînant une reconfiguration des imaginaires autour des corps et des sexualités.

Dans les performances *post-porn*, les prothèses ne sont pas montrées en tant qu'elles sont une technologie qui compense une défaillance corporelle ou qui s'oppose au corps vivant ; mais elles sont envisagées comme prolongement du corps qui en amplifie les potentialités, ce qui permet de reconfigurer les imaginaires dominants. C'est dans cette perspective que s'inscrit l'appropriation discursive et contestataire de l'usage du gode par les performeur-euse-s *post-porn*, dont on voit un exemple à travers un texte, écrit par DWE (Dirty Week End), une personne se définissant comme *butch*, que la *crew* UrbanPorn a publié sur son site :

La bite ne fait pas le moine, ni l'homme d'ailleurs, parce qu'elle peut, parfois, faire la femme. Parce qu'on n'a pas besoin d'être un mec pour adorer baiser avec une bite, même si elle est en latex ou en pyrex. Mon jouet, c'est ma queue, j'aime la regarder tendue entre mes jambes, toujours en érection, j'aime y glisser un préservatif et la branler de gel. J'aime les yeux de l'autre quand elle sait que je vais la prendre, comme ça, avec ça, cet instant de doute, d'appréhension et d'envies mélangés. J'aime les mouvements de va et viens (*sic.*) entre ses jambes, aplatir mon ventre de mes mains pour mieux mater... essayer de sentir, de ressentir, tout sentir et tout ressentir. Ma bite, ma queue, mon gode, mon autre sex, celui où le e s'est fait la malle, toujours ce putain de M du F, ce trouble qui m'excite, qui me cisaille, ce balancement inexorable d'un état à unèr autre... c'est ce que j'aime, c'est ce que je vis et c'est ce que je suis.

DWE⁴¹⁰

⁴⁰⁹ « La fin du XXe siècle, notre époque, ce temps mythique est arrivé et nous ne sommes que chimères, hybrides de machines et d'organismes théorisés puis fabriqués ; en bref, des cyborgs. Le cyborg est notre ontologie ; il définit notre politique. Le cyborg est une image condensée de l'imagination et de la réalité matérielle réunies, et cette union structure toute possibilité de transformation historique. » (HARAWAY [D.], « *Manifeste Cyborg* : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XXe siècle » ». In : HARAWAY [D.], *Manifeste Cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminismes*, Paris, Exils, 2007, p.31). Voir aussi : GARDEY (D.), « Au cœur à corps avec le Manifeste Cyborg de Donna Haraway ». Dans : *Esprit*, 2009/3-4 (Mars/avril), p.208-217. URL : <https://www.cairn.info/revue-esprit-2009-3-page-208.htm#no3>.

⁴¹⁰ Texte de Dirty Week End, publié sur le site d'UrbanPorn. URL : <http://erevilstyle.free.fr/wordpress/?p=96>. On peut lire d'autres textes de cet-te auteur-e sur son blog : <http://dirty-week-end.blogspot.com/>

La redéfinition de la distinction entre vivant et non-vivant, entre corps et technologie semble ici brouiller les imaginaires de corps que fonde la conception de la différence sexuelle. Cela crée un premier renversement de perspective, en ce que le pénis n'est plus la caractéristique principale du corps masculin. Les prothèses mettent donc en question la génitalité, comme fondement de la différence sexuelle : les corps lesbiens et/ou trans peuvent se les approprier comme faisant partie d'eux-mêmes et se racontaient, au même titre que les corps masculins cisgenres, comme corps pénétrants. On assiste à une construction de corps alternatifs aux corps hétérosexuels.

Cependant, la stricte superposition du gode au pénis serait erronée, résultant implicitement des fictions hégémoniques du corps féminin et du corps lesbien racontés comme des images amoindries du corps masculin cisgenre cherchant à compenser leur manque de pénis, par le port du gode. Cependant, cette conception androcentrée et hétéronormative se voit réfutée, notamment à travers la question du plaisir, comme l'explique H. Butler :

L'usage du gode et la question de son adéquation avec la sexualité lesbienne ont fait l'objet de beaucoup d'intérêt et de nombreux débats. Est-ce un substitut au pénis ? Remplace-t-il l'organe mâle ? Est-ce un phallus ? Est-ce un fétiche ? Peut-il ressentir des choses ? Est-ce agréable pour la partenaire ? Est-ce érotique ? Peut-il être castré ? [...] Quoique parfaitement légitimes, toutes ces questions, ainsi que la plupart des travaux sur le gode que j'ai pu parcourir, oublient sans cesse de mentionner ce qui semble être sa qualité première : le fait que la fonction même du gode est de donner du plaisir et non d'en recevoir. Contrairement à son « équivalent » mâle, le gode n'éjacule pas, ne débande pas, peut être de toutes les tailles, de toutes les couleurs, de toutes les formes même. Et, surtout, le gode est détachable.⁴¹¹

Partant de là, un second renversement de perspective peut être envisagé : l'usage de godes inverse les logiques hétérocentrées de l'économie du plaisir dans la pénétration. Alors que dans les logiques sexuelles hétérocentrées, la sexualité se centre principalement sur le plaisir de celui qui pénètre, la sexualité non hétérosexuelle centre davantage la question du

⁴¹¹ BUTLER (H.), « Que dit-on d'une lesbienne aux doigts longs ». In : VORÖS (F.), *Cultures pornographiques. Anthologie des porn studies*. Paris, Amsterdam, 2015, p.181-182

plaisir sur celui-celle qui est pénétré-e, faisant du gode l'objet auxiliaire de la jouissance exclusive du corps pénétré, comme l'explique H. Butler :

Le gode est l'un des aspects, ou plutôt l'un des accessoires, d'une sexualité lesbienne qui ne commence pas davantage qu'elle ne finit avec la pénétration. Et bien que celle qui porte le gode se voie souvent conférer un rôle plus actif ou plus « masculin » que celle qui est pénétrée, l'équation peut aussi être renversée. Ainsi, malgré les mouvements de celle qui porte le gode, on peut considérer que compte plus encore celle qui se fait pénétrer.⁴¹²

La production par les performeur-euse-s et activistes *post-porn* de discours alternatifs sur l'usage du gode tentent de construire d'autres corps et narrations de corps qui viennent déconstruire les binarismes sous-tendant les fictions hégémoniques des corps qui forgent le corps et la sexualité hétérosexuels comme références et modèles sociaux. Cependant, on remarque que cette réinvention des corps peut aussi se fonder sur des binarismes qui sont propres aux milieux *post-porn* et *queer*, comme le montrent ces propos de Lucien :

Je préfère quand même les soirées transpédégouines à la boîte gay du quartier. Y a pas photo ! Les désirs sont quand même pas au même endroit et pas pour les mêmes raisons. Après, il peut y avoir l'autre pendant, c'est-à-dire que si j'ai l'air trop normal quand je vais dans une soirée transpédégouine, bon c'est moins admis. Mais je préfère me forcer à être *queer* que me forcer à être normal (*rires*). Je trouve ça plus confortable. Et puis, moi, j'ai aussi une attraction pour des corps hyper variés : je vais rarement aller draguer la "couverture Têtu" de la soirée. Et donc du coup, on se retrouve assez facilement. Et puis, j'ai quand même bien conscience que j'ai moins de trente ans, que mon poids ne dépasse ma taille. Je vois la violence du diktat, tout ça. Des fois, j'en subis quelques conséquences, mais je pense que c'est quand même pas très violent ce qu'il m'arrive, parce que je reste quand même hyper dans les normes de ce qu'on attend. En tout cas, quand je suis habillé, ça passe inaperçu, mes petits défauts (*rires*).

Dans les milieux *post-porn*, *queer* et transpédégouine, apparaissent l'injonction à se conformer à une certaine image corporelle fondée sur l'opposition entre le *normal* et

⁴¹² *ibid.*, p.182

l'anormal et sur une survalorisation de cette dernière notion. Ces structures binaires peuvent donner lieu à une nouvelle normativité qui s'institue sur les corps de ces milieux comme en de la normativité qui agit hors de ces milieux. La réinvention des corps n'est parfois pas synonyme d'absence de normativité, mais de création d'une nouvelle normativité.

Les performeur-euse-s *post-porn* construisent, par la discussion et l'élaboration de nouvelles images, les corps comme un laboratoire d'expériences, rendant ainsi visibles les potentialités sexuelles, dont le régime hétérosexuel tronque les corps. Cette visibilité passe par la dé-privatisation de zones corporelles jusqu'alors interdites à l'exploration sexuelle, et ainsi se voit reconfigurée la cartographie sexuelle des corps. La démarche *post-porn* tente aussi de mettre en évidence le façonnement des corps par les logiques sociales et l'imaginaire hétérosexuel : la production des narrations alternatives des corps permet la mise en concurrence des corps hétéronormés avec les corps *post-porn*, ce qui met en perspective la question de l'exploration des sexualités et des plaisirs et offre une approche nouvelle de la normativité des corps.

Cependant, on peut se demander quel rapport entretiennent les productions *post-porn* de narrations alternatives de corps et de sexualité avec le regard dominant ? Ces nouveaux corps peuvent-ils être traduits dans le langage commun ?

III. Corps invisibles, corps intraduisibles ? Les résistances de l'imaginaire dominant.

Dans cette dernière partie, on traitera des contre-résistances, engendrées par les logiques dominantes, face à la démarche *post-porn* et aux narrations alternatives de corps que les productions et performeur-euse-s *post-porn* produisent. Ces contre-résistances s'inscrivent dans des mécanismes discursifs et sociaux, qui visent à délégitimer la démarche *post-porn* et les corps dissidents qu'il produit et circonscrivent leur visibilité à des narrations et des espaces bien définis. On assiste à une sorte de re-signification en retour de la démarche *post-porn* par les logiques dominantes. Quels sont donc ces mécanismes de re-signification qui réduisent la visibilité de ces corps dans l'espace social ? On remarque que les institutions dominantes, que fondent l'imaginaire et le regard dominants, élaborent

certaines façons de raconter et de montrer les corps dissidents, qui, reposant sur des schèmes de pensée binaires, semblent alors tracer une nette ligne de démarcation entre les corps légitimes et les corps-repoussoirs. L'analyser permettra de mettre au jour un nouvel aspect de ce processus de production de la légitimité des corps. Enfin, il s'agira de montrer comment les activistes et artistes *post-porn* s'approprient ces contre-résistances et comment cette appropriation peut donner lieu à l'émergence d'un nouveau système normatif qui façonne les corps.

La question des contre-résistances sera ici abordée sous des angles différents : le premier sera la problématique des subventions allouées – ou non – par les institutions culturelles aux projets *post-porn*, ce qui permettra de mettre en exergue le processus de délégitimation par les institutions culturelles de certaines pratiques culturelles, au profit d'autres. Il s'agira ensuite de traiter du problème des relais médiatiques de la démarche *post-porn*, où on remarquera une certaine incompréhension de la part des journalistes qui, alors, plaquent sur les corps *post-porn* une grille d'interprétation, issue des schèmes de pensée dominants, ne permettant pas de traduire entièrement la dissidence de ces corps dans le langage dominant. Sera également abordée la question du prisme de l'illégalité et de la pathologisation, par lequel sont souvent vus les corps *post-porn*. Enfin, on notera que la contestation des normes dominantes de corps entraîne, non pas une disparition de tout système normatif, mais une reconfiguration de ce système.

La question des subventions, entre légitimation et dé-légitimation des pratiques culturelles.

La question des subventions permet d'analyser les relations qu'entretiennent les performeur-euse-s *post-porn* aux institutions culturelles et aux pouvoirs publics, ainsi qu'aux logiques de légitimation de certaines pratiques culturelles, au détriment d'autres. Rappelons tout d'abord que la démarche *post-porn* se caractérise par l'« effacement de la frontière entre la culture légitime (l'art) et les productions culturelles illégitimes (la pornographie) »⁴¹³, ce qui engendre une certaine désinscription de la démarche *post-porn* dans la sphère des pratiques culturelles légitimes, opérées par les institutions culturelles, comme le montre le propos de D. J. Torres :

⁴¹³ BORGHI (R.), « Post-porn », *op. cit.*

Rien qui contienne les mots porno ou terrorisme ne pourra être un produit médiatique, culturel ou politique (du moins dans les milieux de la politique et de la culture « correctes », c'est-à-dire là où on peut se faire du blé et une renommée mondiale.⁴¹⁴

La démarche *post-porn* utilise un langage qui ne se conforme pas aux attentes des institutions culturelles, ce qui participe de la désinscription de la démarche *post-porn* de la sphère culturelle légitime entraîne une certaine précarisation des acteur-trice-s de la scène *post-porn*, notamment due à l'absence de subventions accordées par les institutions culturelles et les pouvoirs publics. C'est ce que montre D. J. Torres :

[Le problème] [l]e plus important est de faire face à la précarité inhérente au pornoterrorisme. Tu dois savoir que jamais tu ne vivras de ce que tu vas faire. [...]

Tu ne recevras pas de subventions. Aucun gouvernement ou entité, même parmi les plus libéraux, ne subventionnera ce que tu organises, par exemple une masturbation collective publique, un atelier d'éjaculation féminine ou de *fisting* vaginal, ni une performance (aussi artistique et poétique soit-elle) avec du sexe en direct, même si tout cela est plus intéressant et plus nécessaire qu'un tournoi de pétanque ou une étude sur les effets du changement climatique sur les écureuils volants.⁴¹⁵

On pourrait penser que les subventions, allouées ou non aux projets *post-porn*, participent de leur dé-légitimation par les institutions culturelles, traçant ainsi une ligne de démarcation entre les productions culturelles légitimes et celles qui sont considérées comme illégitimes, comme M. Trachman le montre au sujet de l'opposition entre production cinématographique et production pornographique :

Le soutien économique au cinéma qui a lieu dans le cadre de la politique culturelle a pour revers la mise à distance d'une production cinématographique guidée par le profit, qu'incarne la pornographie, et la valorisation d'un cinéma « de qualité ». D'abord cause pour la profession cinématographique, le cinéma pornographique est condamné par l'Etat comme par le monde du cinéma.⁴¹⁶

⁴¹⁴ TORRES (D. J.), *op. cit.*, p.108 :

⁴¹⁵ *ibid*, p.107

⁴¹⁶ TRACHMAN (M.), *Le travail pornographique. Enquête sur la production de fantasmes*, *op. cit.*, p.25

A l'instar des films pornographiques, l'absence de subventions accordées aux performances et autres projets *post-porn* permet de construire leur « illégitimité culturelle »⁴¹⁷, qui se fonde sur les résistances des logiques dominantes qui reproduisent un imaginaire sur les corps et les sexualités, qui contraignent les modalités de la monstration de certaines pratiques culturelles impliquant des monstrations sexuelles des corps qui ne s'inscrivent pas dans les cadres de monstration hétéronormés préétablis. L'illégitimité culturelle des performances *post-porn* entraînent alors, tout comme pour les œuvres pornographiques, leur circonscription dans un espace du visible bien défini, ce qui délimite leur monstration à un certain public, comme l'explique D. J. Torres :

Tes activités artistico-politiques seront limitées dans les espaces, car il ne pourra y avoir ni mineurs, ni incapables, ni personnes prises au dépourvu. On essayera de te censurer même dans les lieux les plus « alternatifs », encore plus si un sponsor, une entité publique ou une bourse est derrière l'événement. Personne ne mettra ses fesses en danger afin que tu puisses montrer les tiennes.⁴¹⁸

On voit comment la conception binaire des pratiques culturelles, entre légitimité et illégitimité, est au fondement des contraintes qui traversent les modalités des monstrations auxquelles doit se soumettre la démarche *post-porn*. Cela participe de l'invisibilisation de cette démarche, à laquelle contribue également la précarisation des performeur-euse-s *post-porn*. En effet, comme cela a déjà été mentionné, les acteur-trice-s de la scène *post-porn* tirent rarement des bénéfices pécuniaires de leurs performances et connaissent une grande précarité :

Je suis consciente de la précarité de ma situation avec ce travail. Ça a un côté attractif bohème, mais rien de séduisant pour un projet de vie. Car la précarité, malgré quelques imbéciles croyant que c'est un truc *fashion*, est une punition. La punition donnée pour non-adaptation au système.

L'action et les performances pornoterroristes donnent du sens et de la signification à ma vie, elles sont un bon remède pour mitiger les instincts assassins et le meilleur

⁴¹⁷ « Aux critères de la complaisance et de la dignité humaine s'ajoute l'illégitimité culturelle de films qui sont distingués du véritable cinéma. Distincts des œuvres artistiques, les films pornographiques sont constitués en "films-prétextes", dont le seul objectif est la masturbation. » (TRACHMAN [M.], *op. cit.*, p.31-32)

⁴¹⁸ TORRES (D. J.), *op. cit.*, p.107-108

moyen que j'ai trouvé pour dire ce que je pense. Ne pouvant en vivre, j'ai également un diplôme de philologie hispanique, je suis correctrice en orthotypographie (au chômage) et serveuse dans un bar. Ce n'est pas le pied, mais j'aime bien quand même.⁴¹⁹

On pourrait penser que la précarité que connaissent les performeur-euse-s *post-porn*, due à leur inadaptation aux logiques dominantes qui traversent notamment les institutions culturelles distributrices de subventions, a pour effet de rendre plus difficile l'élaboration et la publicisation des performances *post-porn*, et participe donc de leur invisibilisation, car, outre l'effet dissuasif pour un tel engagement, la précarité offre aux performeur-euse-s des ressources très limitées, ce qui ne leur permet de diffuser leur travail à un large public.

Cependant, les performeur-euse-s *post-porn* peuvent s'appropriier les contraintes institutionnelles. Ils peuvent notamment adapter leur langage aux attentes des institutions culturelles pour obtenir leur soutien financier. Ce que dit Lucien à propos du terme d'identité, utilisé auprès de la DRAC par le collectif XXY, un second collectif artistique duquel Lucien a fait partie -

Le collectif, on était plusieurs artistes à se rejoindre pour travailler sur les questions ds genre, de sexualité, d'identité. A la fin, on disait : "identité" parce qu'il fallait aussi que la DRAC nous.... A un moment, la DRAC nous avait dit : "vous avez pas peur d'être les David et Jonathan de la culture ?". On l'avait un peu mal pris (*rires*). Donc, à partir de là, on a parlé d'identité (*rires*). Et en plus, on n'a jamais su si c'étaient les chanteurs ou l'association catholique (*rires*). Bon, les deux étaient horribles, de toute façon....

Ce propos est intéressant, en ce qu'il permet de mettre en exergue trois éléments : le premier est, on l'a dit, l'appropriation des contraintes institutionnelles par les acteur-trice-s de la scène *post-porn*, qui passe notamment par l'adaptation au langage institutionnel de certains termes qu'ils utilisent. Ensuite, il est tentant d'interpréter la remarque des responsables de la DRAC comme une tentative de construire, par certains procédés discursifs, l'insignifiance⁴²⁰ des questions traitées par le collectif, justifiant ainsi le désintérêt de la DRAC envers lui. Cependant, on peut se demander si le soutien d'une institution publique n'aurait pas été ensuite reproché à ce collectif, amoindrissant ainsi son caractère

⁴¹⁹ TORRES (D. J.), *op. cit.*, p.110

⁴²⁰ Voir TRACHMAN (M.), *op. cit.*, p.44 sqq.

avant-gardiste et entraînant « sa disparition dans l'institutionnalisation (la "récupération" par les institutions existantes) »⁴²¹. Enfin, on peut noter une certaine ambivalence dans l'ironie que manifeste Lucien dans le récit de cette anecdote. On peut comparer son ironie à celle de J. Bénazéraf, un réalisateur qui voit la Commission du CNC constituer « l'insignifiance » d'un des films. La réponse de J. Bénazéraf est marquée par une certaine ironie, que M. Trachman analyse ainsi :

L'usage de l'ironie relève d'une critique des pouvoirs établis, qui met le réalisateur en porte-à-faux contre les instances légitimes d'enregistrement des œuvres, mais qui signe également sa volonté d'appartenance au monde de l'art légitime. »⁴²²

On peut donc noter une certaine ambivalence dans le rapport qu'entretiennent les performeur-euse-s aux contre-résistances que leur opposent les institutions culturelles. Ces institutions construisent l'illégitimité culturelle des projets *post-porn*, fondée sur la conception binaire des pratiques culturelles, partagées entre légitimité et illégitimité. Ainsi, l'illégitimité culturelle de la démarche *post-porn* engendre l'invisibilisation des projets et la précarisation des performeur-euse-s qui doivent alors choisir entre une diffusion restreinte de leurs créations ou une adaptation de leur démarche au langage dominant.

La construction de l'illégitimité culturelle de la démarche *post-porn* peut être considérée comme une première forme de contre-résistance des logiques dominantes face à la démarche *post-porn*, en ce qu'elle contribue à l'invisibilisation des narrations de corps alternatives, produites par les performeur-euse-s *post-porn*.

La démarche post-porn dans les médias mainstream

On peut voir une deuxième forme de contre-résistance des logiques dominantes face à la démarche *post-porn* dans le décalage et l'incompréhension qui marque le traitement que font les médias *mainstream* des performances et des projets *post-porn*.

⁴²¹ LOURAU (R.), « Sociologie de l'avant-gardisme ». In : *L'Homme et la société*, 1972, n°26, p.45. URL : https://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1972_num_26_1_1720

⁴²² TRACHMAN (M.), *op. cit.*, p.46

On peut se rendre compte de ce décalage inhérent au traitement médiatique d'un projet *post-porn*, en s'intéressant à la façon dont trois sites d'information généralistes traitent de l'exposition itinérante, « Culture Touf », élaborée par la *crew* UrbanPorn. Rappelons que cette exposition de photos de toisons pubiennes revisitées sur le mode de la fantaisie et de l'humour, vise, selon le compte-rendu que l'on peut lire sur le site de la *crew*, à « nourri[r] l'imaginaire des personnes qui la croisent »⁴²³. Or, ce re-travail des imaginaires sexuels n'est jamais mentionné dans les articles que *Libération*, *Les Inrockuptibles* et *20Minutes* consacrent à l'exposition. Le tableau suivant s'intéresse au traitement médiatique de l'exposition par ces trois sites :

Journal	Titre de l'article	Rubrique de l'article	Extraits des articles
Libération ⁴²⁴	Culture Touf, une expo rock et pubienne	NSFW (Not Safe For Work)	« Quelques images sont disponibles sur ce joli site , dont on peut toutefois déconseiller la visite aux plus jeunes ainsi qu'aux personnes qui travaillent en open-space ailleurs qu'à Ecrans.fr. Vous ne pourrez pas dire «si on m'avait prévenu, je serais pas velu» . Pardon. »
Les Inrocks ⁴²⁵	Gazon Hardi	LOL (Lot Of Laugh)	Urban Porn est un collectif informel qui réunit « musicien•ne•s, vidéastes et performers issu•e•s du théâtre et de la danse ». Cette psychopornographie théorique se traduit en pratique par des performances et autres « actions directes ». En ligne de mire, les questions de genre et d'identité encore considérées comme marginales dans la culture mainstream. Parmi leurs projets, une exposition participative finement intitulée « Culture touf » et dédiée aux photos en gros-plan de poils pubiens.
20Minutes ⁴²⁶	Une expo bien	Culture	L'expo se tient ce jeudi soir dans le cadre de la «GenderFucking Night» de l'association nantaise Wonderground, qui «refuse de croire qu'il n'existe qu'une seule et unique forme de

⁴²³ Extrait d'un article publié sur le site d'UrbanPorn. URL : <http://erelevistyle.free.fr/wordpress/?cat=56>

⁴²⁴ « Culture Touf, une expo rock et pubienne », *Libération*, 13 janvier 2010.

URL : https://www.liberation.fr/ecrans/2010/01/13/culture-touf-une-expo-rock-et-pubienne_950462:

⁴²⁵ « Gazon hardi », *Les Inrockuptibles*, 15 janvier 2010. URL :

<https://www.lesinrocks.com/2010/01/15/medias/lol/gazon-hardi/>

	poilante		culture, la culture grand public commerciale, donc acceptable et forcément réductrice». Wonderground cherche ainsi à «queeriser» la Culture, pour démontrer qu'il existe bel et bien des Cultures «en marge».
--	----------	--	---

Ainsi, on remarque tout d'abord que l'exposition est traitée sur le ton de la légèreté, voire de l'humour, par les jeux de mots contenus dans les titres des articles parus sur *20Minutes* et *Les Inrockuptibles*, par le choix des rubriques dans lesquelles les articles sont classés (« NSFW » pour *Libération* ; « LOL » pour *Les Inrockuptibles*, le trait d'esprit qui conclut l'article dans *Libération*. On peut se demander si cette tonalité légère, certes en phase avec l'aspect ludique du projet d'UrbanPorn, n'estompe pas néanmoins l'enjeu politique de l'exposition, qui réside dans la volonté de re-travail des imaginaires sexuels⁴²⁷. Dans les articles parus sur *Libération* et *Les Inrockuptibles*, la portée politique du projet est mise au second plan, au profit des informations pratiques la concernant et d'une présentation de la *crew* dont la dimension contestataire est retracée dans l'article des *Inrockuptibles*. Cependant, la question de la *queerisation* de la culture est abordée dans l'article de *20Minutes*, à travers la présentation de l'association *Wonderground* qui accueille et co-organise l'exposition. On note donc dans l'article de *20Minutes* un certain effort pour retranscrire cette dimension contestataire, sans toutefois l'associer directement à l'exposition « Culture Touf ». Ici, on voit que le traitement médiatique d'un projet *post-porn* est à double-tranchant : certes, il permet de diffuser la démarche *post-porn* à un plus large public, mais il use, pour la décrire, d'un langage qui plaque sur elle un certain prisme, ayant pour effet des décalages dans sa saisie.

On pourrait dire que ces décalages sont dus aux logiques différentes qui structurent le regard des journalistes et celui des performeur-euse-s *post-porn*.

On le voit bien dans le droit de réponse, intitulé « Comment Tracks dépolitise le *post-porn* ? », qu'adresse la *crew* UrbanPorn à l'émission *Tracks* d'Arte qui, en septembre 2010,

⁴²⁶ « Une expo bien poilante », *20Minutes*, 14 janvier 2010. URL : <https://www.20minutes.fr/nantes/376436-20100114-expo-bien-poilante>

⁴²⁷ Le traitement, empreint de légèreté et d'humour, de l'exposition « Culture Touf » qu'offrent les journalistes, marque l'impossibilité de la communiquer autrement que sur ce mode-là, ce qui finit par l'anecdotoser et la vider de sa substance politique. Ici, on remarque un lien entre humour, obscène et incommunication sociale. Sur ce point, voir : ROBERT (P.), « Peut-on en rire ? Le Bandard fou de Moebius : sexe, humour et incommunication ». In : *Hermès, La Revue*, 2014/2, n°69, p.110-112. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2014-2-page-110.htm#>.

avait réalisé un reportage sur le collectif, lors du festival Paris Porn Film Fest. Dans ce droit de réponse, la *crew* réaffirme les valeurs qui animent la démarche *post-porn*, la re-signifiant ainsi politiquement. Ici, on peut observer l'autre versant de la logique d'institutionnalisation que j'évoquais plus haut : un groupe avant-gardiste qui refuse son institutionnalisation car cela implique pour lui une mauvaise transcription, voire une trahison, de certaines de ses valeurs.

Notons tout d'abord que l'on retrouve ici le problème, précédemment évoqué, du traitement humoristique de la démarche *post-porn* par les journalistes, ce que la *crew* dénonce avec virulence car elle y voit une dépossession de son travail qui est ainsi évidé de sa portée politique :

Du haut de leur approche arty mainstream qui se donne des airs alterno-undeground-blablaba, Tracks est en fait un beau(bo) boulet branché ! L'équipe de journalistes avait pour mission de sonder la dimension humoristique de la post porn. Le porno c'est rigolo. Soit.

Mais choisir d'aborder les perfs, films et actions de féministes pro sexe, transpédésougouines... sous ce seul angle néglige totalement la dimension politique qui les anime. Puisque l'on se sent assez dépossédé.e.s de notre propos nous avons décidé de rectifier le tir.⁴²⁸

La *crew* UrbanPorn s'emploie donc à réaffirmer la valeur politique de leur propre travail et de la démarche *post-porn*, que les journalistes de *Tracks* ne semblent pas avoir saisie. On pourrait expliquer cette incompréhension par les sens différents que peuvent prendre certains termes, selon qu'ils sont prononcés dans le milieu *post-porn* ou *queer* ou en-dehors de ces milieux. C'est le cas du terme « politique » qui se voit re-signifié dans le milieu *post-porn*, comme le montre cette remarque de Lucien :

J'ai commencé à en parler [du projet de mémoire sur l'androgynie dans le théâtre] avec les gens qui dansaient avec moi en cours de danse contemporaine, dont à C. qui faisait partie d'UrbanPorn et qui m'a dit : "Ah mais tu sais, je crois que ces questions-là sont des questions politiques". Alors moi, je croyais que "politique" c'étaient les élections présidentielles (*rires*), alors du coup, j'ai pas tout de suite compris...

⁴²⁸ Extrait de l'article « Comment Tracks dépolitise la post-porn ! » publié sur le site d'UrbanPorn. URL : <http://erelevistyle.free.fr/wordpress/?p=1091>

Dans le milieu *post-porn*, transpédégouine et *queer*, le terme « politique » concerne moins la sphère politique institutionnelle, mais se voit conféré un sens plus intime et quotidien, hérité de la deuxième vague du féminisme, qui désigne les logiques de pouvoir et d'oppression qui pèsent sur les individu-e-s dans tous les aspects de leur existence, ainsi que les moyens dont ils disposent pour s'en émanciper⁴²⁹. On pourrait penser que l'incompréhension des journalistes est due à leur non-familiarisation avec les codes inhérents aux milieux *queer* et *post-porn*, et notamment au décalage entre le sens du mot « politique » employé dans ces milieux-là et celui employé en-dehors, ce qui exclut *a fortiori* l'identification du thème sexuel comme thème politique.

Le décalage entre ces deux langages se voit aussi dans la suite de la réponse d'UrbanPorn qui note, dans le reportage de *Tracks*, une certaine confusion entre les identités *queer* et les identités lesbiennes : l'identité *queer* de la *crew* se voit assimilée, par les journalistes, à une identité lesbienne, ce qui efface et simplifie l'identité de chaque membre de la *crew* et leur rapport nuancé au mouvement lesbien qui a pourtant structuré la formation et la définition du collectif⁴³⁰ :

Ensuite nous ne sommes pas un collectif de lesbiennes puisque, a priori, que les pédés ne sont pas des lesbiennes, et en plus nous ne sommes pas lesbiennes mais des gouines et des pédés aux identités plurielles complexes. Ça c'est un premier point.⁴³¹

La confusion présente dans le discours journalistique de *Tracks* pourrait être vue comme une conséquence, là encore, de la non-familiarisation des journalistes avec les codes et les logiques du milieu *post-porn*, notamment avec la démarche d'autodéfinition d'une identité, démarche souvent gouvernée par le principe du renversement du stigmat qui distingue ainsi l'identité lesbienne et l'identité gouine.

⁴²⁹ Voir : THEBAUD (F.), « 45. Le privé est politique. Féminismes des années 1970 ». In : PIGENET (M.) et TARTAKOWSKY (D.), *Histoire des mouvements sociaux en France. De 1814 à nos jours*, Paris, La Découverte, 2014, p.509-520

⁴³⁰ En entretien, Lucien m'a précisé qu'UrbanPorn se définissait avant tout comme un collectif *queer*, et non pas comme un collectif lesbien ou gouine. Cela a permis la présence en son sein de Lucien, comme membre qui se définit comme pédé. Sa présence a ensuite poussé UrbanPorn à décliner des invitations à participer à des événements séparatistes lesbiens. Lucien a précisé aussi que l'article « Comment Tracks dépolitise le post-porn » a été rédigé sans lui.

⁴³¹ Extrait de l'article « Comment Tracks dépolitise la post-porn ! » publié sur le site d'UrbanPorn. URL : <http://erelevilstyle.free.fr/wordpress/?p=1091>

L'incompréhension journalistique est aussi à l'œuvre, à propos des pratiques politiques *queer* et *post-porn*. La *crew* dénonce alors la confusion que fait le reportage entre production de discours et pratiques politiques émancipatrices qui, elles, visent moins à s'adresser à un public qu'à déconstruire les normes de corps, de genre et de sexualité.

Autre point important : nous ne cherchons en aucun cas à « faire passer un message queer et transgenre » : nous ne sommes pas des pigeons voyageurs! Urbanporn a pour volonté de se positionner et de travailler dans une dynamique de discours situés, nous ne délivrons pas de « message » sur des pratiques/identités qui ne sont pas forcément les nôtres, nous n'offrons pas une vitrine sur les minorités. Nos actions s'inscrivent dans la lignée du féminisme queer et/ou transpédésougouine avec une volonté de pointer du doigt (et du gode!), de critiquer et de déconstruire les discours dominants qui normalisent les corps et les identités. Tracks n'a pas compris les pratiques politiques qu'on lui a calé dans le pif et a fait des amalgames entre gender-fuckers, drag kings et identités transgenres. En diffusant des choses que nous n'avons pas dites, Tracks n'est qu'un pigeon voyageur porteur de discours hétéronormatif, qui exotise nos fesses et nos propos ! Tracks, quand tu parles de moi tu te tais !⁴³²

Les journalistes de *Tracks* semblent plaquer un certain langage hétéronormatif qui ne peut traduire efficacement la démarche de la *crew* UrbanPorn, l'inscrivant ainsi dans un cadre de monstration exotisant les corps *queer* et les pratiques, ce qui reproduit l'imaginaire dominant hétéronormé.

La *crew* dénonce aussi la reproduction de cet imaginaire, qui semble sous-tendre dans l'usage d'un élément de langage, « l'égalité des sexes ».

Et pour ce qui est de l'égalité des sexes alors là c'est un NON catégorique, Urbanporn ne fait pas dans l'égalitarisme, nous ne travaillons pas pour l'égalité des sexes, car pour nous le problème ne vient pas d'une non égalité entre les sexes (reconnus comme différences biologiques) mais bien du système qui conçoit ces catégories: nous ne voulons pas nous intégrer dans un système institutionnalisant les oppressions.⁴³³

⁴³² *ibid.*

⁴³³ *ibid.*

On voit ici un décalage entre le discours des journalistes qui centre la démarche contestataire d'UrbanPorn autour de la notion d'égalité des sexes et la démarche réelle d'UrbanPorn qui la refuse, car ce serait confirmer l'existence biologique des sexes. Ce décalage est donc fondé sur l'opposition entre deux manières de concevoir la différence des sexes, mais aussi sur deux manières de concevoir la lutte contre les oppressions – d'un côté, une conception égalitariste centrée sur l'acquisition de l'égalité des droits ; de l'autre, une déconstruction des cadres institutionnels producteurs de ces oppressions. Ces deux conceptions sont propres à deux différents milieux. Ici, la première prend le pas sur la seconde dans l'interprétation qu'ont les journalistes de *Tracks*, car ils en sont probablement plus coutumiers, du fait de la prédominance de la conception égalitariste dans les discours politiques.

Les décalages et l'incompréhension des journalistes qui marquent le traitement médiatique des projets *post-porn* peut être vue comme une autre contre-résistance des logiques dominantes face à la démarche *post-porn*, en ce que la retranscription médiatique de cette démarche brouille les enjeux politiques qu'elle poursuit et reproduit ainsi les discours et le regard dominants sur les corps et les sexualités, en les inscrivant notamment dans des cadres de monstration exotisant – ou pathologisant, comme je vais le montrer maintenant.

Des corps déviants : le discrédit par la pathologisation et le prisme de l'illégalité.

Comme nous l'avons dit, le traitement médiatique de la démarche *post-porn* peut forger autour d'elle un cadre de monstration inadéquat pour en rendre compte. En effet, les corps qui incarnent la démarche *post-porn* peuvent alors être montrés et racontés, par les logiques médiatiques, selon diverses fictions hégémoniques. C'est ce que montre l'anecdote que D. J. Torres rapporte :

Le fait est que cette connaissance était en train de préparer une émission sur l'addiction sexuelle. Son intention était de réunir différentes personnes se déclarant maniaques sexuelles pour leur faire relater leurs diverses péripéties, écouter leurs vies dégénérées et perverses avec la présence d'un modérateur ou d'un conducteur afin que rien ne parte en couille et que les spectatrices puissent y comprendre quelque chose.

Il pensa à moi en tant qu'invitée [...] Quelques jours plus tard, une rédactrice m'appela pour me faire une brève interview qui finit par se prolonger une heure.

J'y fus trop sincère, mes réponses trop « réfléchies », mon langage trop vulgaire, mon ton trop insurrectionnel. Lorsque la rédactrice (une femme à la voix intelligente et délicieuse) me demanda si j'avais déjà sollicité de l'aide psychiatrique pour surmonter mon « addiction au sexe », je lui répondis qu'ici, la thérapeute, c'était moi, me considérant mentalement saine (dans la mesure où ce que j'ai en tête ne me fait pas souffrir, bien au contraire), les malades étant les autres, les personnes ne vivant pas leur sexualité pleinement et de façon amusante, soumettant le tout à des questions morales, religieuses, quasiment protocolaires. La conversation prit alors fin.⁴³⁴

A travers cette anecdote, deux éléments peuvent être mis en exergue : ici, on voit que ceux et celles qui produisent l'émission attendent de la part de D. J. Torres, pour valider son passage à la télévision, un certain discours sur soi, une mise en scène de soi qui entrent en adéquation avec le cadre de monstration pathologisant dans lequel ils la préinscrivent : on pourrait penser que D. J. Torres doit performer le rôle pré-façonné par les logiques médiatiques et les logiques de domination, le rôle d'une personne qui se conforme en tous points au script corporel pathologisant. La performance de ce rôle par D. J. Torres aurait validé son accession au domaine du visible et du montrable.

Par cette anecdote, on constate aussi que le traitement médiatique de la démarche de D. J. Torres par cette émission télévisuelle associe les sexualités alternatives à l'idée de déviance⁴³⁵ : on le perçoit dans la question que la rédactrice pose à D. J. Torres sur un hypothétique recours à une aide psychiatrique, ce qui implique l'idée que son comportement sexuel, présumé addictif, dévie par rapport à une sexualité saine et normale. On note aussi que la notion de déviance est associée à l'idée de pathologisation : le regard que portent les journalistes sur D. J. Torres est structuré par le script corporel pathologisant⁴³⁶ qui discrédite alors la démarche de D. J. Torres et le fait apparaître comme

⁴³⁴ TORRES (D. J.), *op. cit.*, p.108-109

⁴³⁵ Dans *Outsiders*, H. Becker met en exergue que la constitution d'un acte comme déviant est avant tout déterminé par le regard d'autrui : un acte n'est pas déviant en lui-même, mais l'est par rapport aux façons dont les autres l'interprètent suivant leur propre système de valeurs.

⁴³⁶ Sur la pathologisation de la déviance, voir : CARTUYVELS (Y.), « La criminologie et ses objets paradoxaux : retour sur un débat plus actuel que jamais ? ». In : *Déviance et Société*, 2007/4, vol. 31, p.445 à 464. U RL : <https://www.cairn.info/revue-deviance-et-societe-2007-4-page-445.htm>

un produit d'un psychisme malade, exempt de toute rationalité, l'inscrivant ainsi dans « une structure de refus », comme le montre Foucault :

Cela n'est point folie encore, mais la première césure à partir de quoi le partage de la folie est possible. Celui-ci en est la reprise, le redoublement, l'organisation dans l'unité serrée du présent ; la perception que l'homme occidental a de son temps et de son espace laisse apparaître une structure de refus, à partir de laquelle on dénonce une parole comme n'étant pas langage, un geste comme n'étant pas œuvre, une figure comme n'ayant pas droit à prendre place dans l'histoire. Cette structure est constitutive de ce qui est sens et non-sens, ou plutôt de cette réciprocité par laquelle ils sont liés l'un à l'autre ; elle seule peut rendre compte de ce fait général qu'il ne peut y avoir dans notre culture de raison sans folie, quand bien même la connaissance rationnelle qu'on prend de la folie la réduit et la désarme en lui prêtant le frêle statut d'accident pathologique.⁴³⁷

L'inscription de la démarche de D. J. Torres dans le script corporel pathologisant, et *a fortiori* dans cette « structure de refus », contribue au verrouillage du regard sur les corps, en ce que cela discrédite toute narration alternative sur les corps et les sexualités, limitant ainsi leur publicisation. D. J. Torres a conscience de ces logiques de pathologisation qui entourent sa démarche, comme le montre cet extrait :

Ces conduites sexuelles peuvent être considérées comme du terrorisme, en allant un peu plus loin que l'évidence, en essayant de piger pourquoi leur lien avec la sexualité et le genre les convertit en maladies dangereuses pour l'establishment. Leur valeur transgressive réside principalement, je crois, dans la faculté qu'elles possèdent de mettre en doute des choses qu'on croyait immuables et dogmatiques : les genres, la sexualité reproductive, l'intimité, le domaine du secret des actes sexuels et le caractère quasi héréditaire du pouvoir.

Traiter une personne de folle est un moyen d'éliminer la légitimité de sa voix, de la reléguer au rang des enfants (et jadis des femmes) : un lieu où ses opinions n'ont pas besoin d'être écoutées car elles n'ont ni sens ni raison. On pathologise ce qui met la stabilité du système en doute, de manière occulte mais explicite⁴³⁸.

⁴³⁷ Préface. In : FOUCAULT (M.), *Folie et Déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961, p.I-XI.

URL : <http://1libertaire.free.fr/MFoucault155.html>

⁴³⁸ TORRES (D. J.), *op. cit.*, p.136-137

Les propos de D. J. Torres opèrent un renversement dans la construction pathologisante de sa démarche : elle interroge ainsi moins la dimension pathologique de sa démarche *post-porn* que le processus de pathologisation dans lequel l'inscrivent les logiques dominantes. Cela permet une certaine appropriation de ce processus par D. J. Torres, que l'on constate dans cet autre extrait :

Sur l'exhibitionnisme, je ne vous retiendrai pas longtemps, il a ses racines dans ce que j'ai déjà dit : sa condamnation est fondée sur cette terrible idée appelée « *droit de ne pas voir* ». C'est un signe supplémentaire d'identité qu'ils veulent attribuer au sexe : il doit être sale, abject et indécent. Il l'est aussi dans les foyers, ce n'est pas le sortir dans la rue qui le rend plus malveillant, mais le fait que cela se produise. Pourquoi trouvons-nous indécent que deux personnes (ou plus) baisent en public et non quand nous voyons quelqu'un manger, boire, dormir ou respirer ? Le sexe est un acte physiologique de plus et à la différence de déféquer (qui se fait également en privé), il ne pue pas et n'est pas insalubre.

Si je suis tout aussi chaudasse en baisant en public comme en privé, c'est parce que c'est interdit et censuré et je suis certaine que, si ce n'était pas le cas, cela me serait égal de le faire dedans ou dehors, ce serait exactement la même chose : faire ce que le corps réclame, ce dont j'ai envie.⁴³⁹

L'appropriation du discours pathologisant trouve ici un triple fondement : tout d'abord, cela passe, on l'a dit, par la mise en question du processus pathologisant, ce qui permet aussi d'interroger l'imaginaire dominant qui détermine la dissimulation des sexualités et de certaines pratiques corporelles. En filigrane de cette interrogation, on voit une tentative de signifier autrement les sexualités pour les faire advenir dans le domaine du montrable. Ensuite, l'appropriation du discours pathologisant se fonde sur l'affirmation de la transgression des normes qui régissent la monstration des corps et des sexualités, ce qui contribue par là même à la mise en question de ces normes. Il s'agit enfin pour D. J. Torres de questionner les notions de droit à ne pas voir et de droit à voir, ce qui implique de penser le rapport à la censure sexuelle et au prisme de la délinquance, comme le montre cet autre extrait :

La question de la censure m'a toujours énormément intéressée, d'autant plus que j'en souffre depuis belle lurette.

⁴³⁹ *ibid.*, p.143

Elle m'a toujours paru injuste, surtout lorsqu'il s'agit de censure sexuelle. Je sais que je suis une terroriste de pacotille, mais je sais également que ce que je fais est souvent dénonçable car les lois ne sont pas faites pour que l'on s'exprime, encore moins lorsqu'on lutte contre ce système. Du coup, je pourrais affirmer que je commets un délit par jour, ce qui me fout en chaleur et me rend profondément orgueilleuse. Evidemment, ce n'est pas si dur d'être une délinquante. Il suffit d'aimer ce qui est interdit ou ce qui est restreint.⁴⁴⁰

Ici, on voit qu'à la lecture pathologique de la démarche *post-porn*, s'ajoute le prisme de la délinquance qui raconte les corps incarnant cette démarche selon la fiction de la délinquance sexuelle. On note ici qu'à la norme psychiatrique, s'adosse la norme juridique : les corps dissidents sont vus comme corps déviants par rapport à un modèle de comportement corporel et sexuel défini comme sain, et donc légal⁴⁴¹. La déviance par rapport à la norme juridique peut aussi avoir un effet dissuasif sur les activistes *post-porn* car les actions *post-porn* dans l'espace public tomberaient sous le coup de poursuites judiciaires. Cet effet dissuasif est mis en exergue dans le compte-rendu de l'action, *Flash Porn Act #1*, la toute première action d'UrbanPorn, effectuée en 2008 devant le siège lillois de l'UMP, en réaction à la déclaration de soutien du parti à la candidature de C. Vanneste aux élections législatives de 2007, malgré les propos homophobes que ce dernier avait tenus :

La performance Flash Porn Act #1 est dérivée des Flash mobs, même si elle n'a pas été organisée par le biais d'internet et que les personnes qui y ont participé font partie de mes proches. En effet, comme les Flash mobs, notre action contestataire s'est déroulée de façon ludique et brève, après une préparation de type « commando », puisque nous n'étions pas sûrs de la légalité de nos actes (étant donnée la loi 80-1041⁴⁴² sur l'exhibition sexuelle)⁴⁴³.

Outre l'effet dissuasif qu'implique la menace de poursuites judiciaires qui entraveraient la tenue d'actions *post-porn* dans l'espace public, on peut aussi penser que la fiction du corps délinquant joue dans le discrédit érigé par les logiques dominantes autour

⁴⁴⁰ *ibid.*, p.62-63

⁴⁴¹ Voir : CARRIER (N.), « Les criminels des universitaires ». In : *Champ pénal/Penal field*, Vol. III, 2006, mis en ligne le 12 novembre 2009. URL : <http://journals.openedition.org/champpenal/528>

⁴⁴² Après la refonte du Code Pénal de 1994, la loi n°80-1041 du 23 décembre 1980, relative à la répression du viol et de certains attentats aux mœurs, a été remplacé par l'article 222-32 du Code Pénal qui encadre le délit d'exhibition sexuelle.

⁴⁴³ Extrait d'un article publié sur le site d'UrbanPorn. URL : <http://erelevilstyle.free.fr/wordpress/?p=6>

des corps qui incarnent la démarche *post-porn*. A l'instar de la lecture pathologisante de la déviance, la fiction du corps délinquant contribue à inscrire la démarche *post-porn* dans la « structure de refus » qui entravent la compréhension des narrations alternatives de corps que produit la démarche *post-porn*.

L'inscription des corps qui incarnent la démarche *post-porn* dans le script corporel de la déviance comme pathologique ou délinquante peut être considérée comme une troisième contre-résistance des logiques dominantes face à la démarche *post-porn*, en ce qu'elles rendent inaudibles les narrations alternatives de corps issues de cette démarche, tout en reproduisant en creux l'imaginaire dominant et en renforçant le verrouillage du regard sur les corps et les sexualités.

La construction de l'illégitimité culturelle de la démarche *post-porn*, l'inadéquation du traitement médiatique qui ne saisit pas tous les enjeux politiques de la démarche *post-porn*, l'inscription des corps *post-porn* dans le script corporel de la déviance comme pathologique et délinquante, sont autant de modalités de contre-résistances des logiques dominantes, limitant ainsi le déverrouillage du regard sur les corps et la réinvention des corps.

*

Dans ce dernier chapitre, je me suis attachée à montrer en quoi la lutte contre l'invisibilisation de certains corps participe du déverrouillage du regard sur les corps. J'ai étudié comment la démarche *post-porn* construit une nouvelle visibilité autour des corps trans et/ou non hétérosexuels, par l'élaboration d'une sexualisation alternative aux schèmes hétéronormatifs et cis-normatifs. On peut considérer que cette construction s'effectue en deux étapes.

Les artistes et activistes *post-porn* questionnent tout d'abord la prévalence des scripts corporels de l'hétérosexualité et du cisgenrisme dans la structure de l'imaginaire dominant qui fonde le regard sur les corps dans l'espace public. Par le re-travail de la fiction hégémonique du corps hétérosexuel et cisgenre qui sous-tend les monstres sexuelles et pornographique des corps, les œuvres et les performances *post-porn* défont l'apparence évidente et naturelle du primat hétérosexuel et cisgenre qui gouverne les représentations culturelles des corps, esquissant des images mélioratives et dépréciatives des corps : la

démarche *post-porn* permet aux corps trans et/ou non hétérosexuels de s’emparer des représentations de corps-repoussoirs que leur assignent les logiques dominantes, désinscrivant ces images des cadres de monstration dominants qui hétérosexualisent et cisgenrisent les corps qu’ils montrent. Le re-travail des scripts corporels de l’hétérosexualité et du cisgenrisme entraîne alors une mise en question des structures imaginaires qui fondent le regard sur les corps dans l’espace public, et notamment la fiction de neutralité qui invisibilise les rapports de pouvoir inhérents à la voie publique. Dés-hétérosexualisant et dé-cisgenrisant les schèmes de l’imaginaire, les performances *post-porn* dans l’espace public, rendent visibles, non seulement les corps dominés, mais aussi les logiques de domination qui traversent la voie publique, faisant ainsi apparaître que l’idée d’un espace public neutre et universel repose sur un modèle particulier de corps : un corps masculin, hétérosexuel, cisgenre, blanc, valide, etc. La spatialité peut alors être considérée comme une technologie de corps, en ceci que sont produites et reproduites en son sein des logiques de légitimation, de mise en ordre et de circonscription des corps à des rôles, des places et des temporalités bien définies, ce qui nourrit en retour l’imaginaire dominant. En rendant visible le rapport entre spatialité et domination, les performances *post-porn* dans l’espace public participent ainsi du déverrouillage du regard sur les corps, en désinscrivant les corps trans et/ou non hétérosexuels des fictions hégémoniques qui leur sont assignée.

La dés-hétérosexualisation et la dé-cisgenrisation du regard sur les corps, et notamment des monstrations sexuelles, rendent alors possible l’élaboration d’une nouvelle façon de montrer sexuellement les corps : le déverrouillage du regard sur les corps par la démarche *post-porn* passe aussi par la réinvention d’une sexualisation qui échappe aux schèmes hétéronormatifs et cis-normatifs. Cette nouvelle sexualisation des corps trans et/ou non hétérosexuels repose sur un processus de déprivatisation qui peut s’appliquer autant à des zones corporelles qu’aux narrations de corps alternatives qui émergent de cette nouvelle sexualisation. Cela permet d’esquisser une nouvelle cartographie sexuelle des zones corporelles et de déconstruire le primat de la génitalité et les binarismes qui traversent la conception des corps et de la sexualité. On remarque alors que les corps se façonnent d’une certaine manière, du fait de l’hétérosexualisation et de la cisgenrisation du regard qui se porte sur eux. La démarche *post-porn* propose alors aux corps de se refaçonner, au-delà des schèmes hétérocentrés et cis-centrés du regard. Cependant, ces corps réinventés peuvent ne pas être traduisibles dans le langage dominant : les logiques

dominantes peuvent les inscrire dans des cadres de monstration inadéquats à les retranscrire. Trois de ces formes de contre-résistance ont été ici relevées : la construction par les institutions culturelles dominantes de l'illégitimité culturelle de la démarche *post-porn* entrave l'élaboration des projets *post-porn* et engendre la précarisation des actrice-s de la scène *post-porn*, à cause de ressources financières insuffisantes. L'inadéquation du traitement médiatique qui ne saisit pas les enjeux politiques de cette démarche et l'inscription des corps *post-porn* dans le script corporel de la déviance comme pathologique et délinquante, ont pour effet de discréditer la démarche *post-porn* ou de la rendre inaudible auprès d'un public non familier des milieux où elle se développe.

CONCLUSION GENERALE

Défier la sexualisation des corps : entre verrouillage et déverrouillage du regard

Cette étude s'est attachée à explorer les liens et les tensions qui naissent entre les représentations de corps et les corps réels, entre l'imaginaire et la matérialité des corps. Analyser ces tensions a révélé les deux facettes de l'imaginaire.

Les deux versants de l'imaginaire : dénaturalisation du regard sur les corps et mise en place de la *politique du voir*.

D'un côté, s'est dessiné le caractère coercitif de l'imaginaire qui fige les corps en des images et des fictions hégémoniques, déterminant ainsi leurs rôles sociaux et circonscrivant leur place au sein du monde social. De l'autre, s'est esquissé le pouvoir créatif de l'imaginaire qui permet aux corps de s'émanciper et de se réinventer en des narrations alternatives venant concurrencer les fictions hégémoniques de corps.

Cependant, on peut se demander si le caractère créatif de l'imaginaire parvient tout de même à se désinscrire des rapports de domination qui le composent dans son ensemble. Ce sont ces logiques de pouvoir qui structurent les fictions hégémoniques de corps et la *politique du voir* qui se fonde sur ces scripts corporels. Rendues invisibles par le prisme du naturel et de l'évidence, ces narrations dominantes sont autant de médiums placés dans le regard des acteur-trice-s sociaux-sociales sur les corps, voire sur leur propres corps. Une analyse approfondie des scripts corporels vise alors à la dénaturalisation du regard sur les corps, mettant ainsi en lumière les rapports de domination qui construisent leur saisie intuitive. Cela met en question l'immédiateté du *voir* des corps.

Après avoir avancé l'idée d'une dénaturalisation du regard sur les corps, on peut examiner la mise en place de la *politique du voir* et les fondements sur lesquels elle repose. On pourrait définir la *politique du voir*, comme une modalité du pouvoir sur les corps : son

exercice par les images et le regard. Cela comporte deux aspects. Le premier aspect réside en la production de fictions hégémoniques de corps, ainsi matérialisées dans les images de corps légitimes et de corps-repoussoirs, des stéréotypes que conçoivent et véhiculent les productions culturelles et autres technologies de corps. Ces corps fictifs informent la perception et le regard sur les corps réels, devenant ainsi des modèles et des contre-modèles au fondement des logiques de mise en ordre des corps au sein de l'espace social. Ces principes hégémoniques de vision et de hiérarchisation travaillent alors, selon des logiques récursives et dialectiques, à rendre certains corps – fictifs et réels – visibles dans l'espace social, ce qui a pour effet d'en rendre d'autres invisibles et de les effacer des imaginaires et de les circonscrire à certains espaces publics. Le second aspect de l'exercice du pouvoir sur les corps par les images et le regard vient consolider le premier, en ce que ces fictions hégémoniques de corps se voient érigées en savoirs, en vérités et en intuitions naturelles et évidentes, ce qui masque leur propre arbitraire.

La naturalisation des scripts corporels verrouille le regard sur les corps, ce qui conditionne la mise en place de la politique du *voir*.

Le verrouillage et le déverrouillage du regard sur les corps. La sexualisation des corps

Considérer les mécanismes sociaux qui participent de *la politique du voir* et du verrouillage du regard sur les corps, c'est aussi se pencher sur les processus d'assignation des corps à une identité genrée, à une orientation sexuelle et à d'autres catégories ethniques, sociale, fonctionnelle, etc. – catégories informées par les logiques de domination. Cependant, un corps ne se voit pas seulement assigné une identité de genre ou une orientation sexuelle : de ces premières assignations découle aussi une assignation à des perceptions sociales déterminées. Un corps est assigné à un imaginaire et à des fictions hégémoniques.

Le corps féminin se voit le plus souvent assigné au script corporel sexualisant. C'est cette fiction hégémonique – androcentrée et hétérocentrée – d'un corps féminin, comme objet toujours à la disposition du regard et du désir masculin. Cependant, cette assignation de ce corps à ce type d'imaginaire n'est pas sans effet sur d'autres corps et sur les fictions hégémoniques qui leur sont assignées. En effet, on remarque certains liens entre la

monstration sexualisée du corps féminin et l'invisibilisation des corps trans et/ou non hétérosexuels ou les monstrations hégémoniques de corps-repoussoirs qui s'élaborent autour d'eux et construisent leur illégitimité à se faire voir dans l'espace social. En creux, on voit se définir les fictions légitimes des corps masculins, hétérosexuels et cisgenres. Ici aussi, les relations entre corps illégitimes et corps-repoussoirs doivent se penser en termes de dialectique : c'est sur le fondement des monstrations hégémoniques des corps-repoussoirs que reposent les fictions des corps légitimes, car ces deux types de scripts corporels sont façonnés par l'hétérocentrisme, l'androcentrisme et le cis-centrisme des logiques dominantes.

Ainsi élaboré, le script corporel sexualisant le corps féminin crée des attentes sociales, aussi bien envers les corps féminins qu'envers les corps trans et/ou non hétérosexuels. Concernant les corps féminins, le script corporel sexualisant engendre une lecture de ces corps, comme naturellement sexualisés, ce qui façonne certaines attentes sociales – on attend d'une femme qu'elle démente le script corporel qui sexualise préalablement son corps –, ainsi que certaines pratiques corporelles et interactions entre les acteur-trice-s sociaux-sociales et la légitimité à investir une certaine spatialité et temporalité de la voie publique. Ce verrouillage d'un regard sexualisant et hétérocentré sur les corps féminins soumet aussi les corps trans et/ou non hétérosexuel à une certaine normativité construite en référence aux modèles hétéronormés et cis-normés de corps et d'interactions, ne peuvent être que racontés et perçus selon tel ou tel cadre de monstration, construites à partir de ces références. S'ils ne correspondent pas à ces modèles, ces corps deviennent impensables car ils ne peuvent pas être pris en charge par les structures de l'imaginaire dominant, et sont donc invisibilisés dans les imaginaires et inattendus dans l'espace public.

Cependant, malgré leur naturalisation, on ne peut pas dire que les scripts corporels se superposent entièrement aux narrations intimes des acteur-trice-s sociaux-sociales. Face à ces fictions hégémoniques de corps, ils-elles ne sont pas pour autant des réceptacles passifs et font preuve d'agentivité pour construire leurs narrations intimes. Toutefois, il ne faut pas penser cette construction agentique des narrations de soi en termes d'opposition frontale aux scripts corporels, mais en termes de complémentarité et d'appropriation : les acteur-trice-s sociaux-sociales composent leurs narrations intimes à partir des fictions hégémoniques de corps qui sont à leur disposition au sein du monde social, s'en détachant et les reproduisant également. Cela montre que si les scripts corporels sont naturalisés au

sein d'un regard verrouillé, ils ne sont pas pour autant figés et immuables. Ils peuvent se moduler, tant au niveau des individu-e-s qu'au niveau des structures sociales et institutionnelles. Ces modulations s'enracinent dans les variations des cadres dans lesquels s'inscrivent les monstrations de corps : un corps nu peut être pris en charge par différentes narrations selon le cadre de monstration dans lequel il est inscrit.

Cela permet d'apporter un éclairage nouveau sur deux points. Le premier concerne la manière de penser la sexualisation des corps. Outre l'adossement de la nudité à la sexualisation qui peut ici être mis en question – la sexualisation d'un corps dépendant moins de ce que l'on montre mais de la façon dont on le montre –, c'est l'adossement entre la sexualisation et l'oppression du corps féminin qui peut être interrogé. On considère généralement la sexualisation du corps féminin comme une modalité et une preuve de son objectivation, et donc de son oppression. Or, considérer les variations qui peuvent exister dans les cadres de monstration permet de repenser les rapports entre sexualisation et oppression. L'oppression de la sexualisation dépend du cadre de monstration dans lequel la représentation d'un corps s'inscrit. Autrement dit, ce n'est pas une monstration évoquant la sexualité d'un corps féminin qui en soi est oppressive, mais son inscription en un cadre cishétéropatriarcal. Partant, on peut penser qu'il est possible d'inscrire les monstrations sexuelles des corps dans d'autres cadres.

Le second point que permet de reconsidérer l'idée de modulations des scripts corporels et de variations des cadres de monstration concerne le verrouillage du regard. Si les scripts corporels ne sont pas figés et immuables, cela fait apparaître du jeu dans ce verrouillage. Apparaissent alors des interstices où peuvent s'immiscer des démarches contestataires qui, en construisant des narrations et des monstrations de corps alternatives qui concurrencent les scripts corporels, tentent de déverrouiller le regard sur les corps, luttant ainsi contre la *politique du voir* et les effets de l'imaginaire dominant. C'est le cas du mouvement FEMEN et de la démarche *post-porn*.

Les démarches contestataires FEMEN et *post-porn* : déssexualisation ou sexualisation alternative

Ces deux démarches contestataires se distinguent d'autres mouvements sociaux en ce que leur objectif principal s'inscrit dans la lutte contre l'imaginaire (cis)hétéropatriarcal,

et non pas dans la poursuite de buts plus matériels ou concret. Les deux démarches se rejoignent également dans la contestation du script corporel sexualisant. Cependant, les modalités de cette contestation diffèrent. En effet, on pourrait dire, dans la perspective de ce qui a été expliqué plus haut, que la démarche FEMEN considère toute sexualisation du corps féminin comme un signe de son oppression et s'inscrit ainsi dans une tentative de déssexualisation, évacuant ainsi toute connotation sexuelle des monstrations qu'elles élaborent du corps féminin. La démarche *post-porn*, elle, s'attache à élaborer une sexualisation des corps qui ne soit pas inscrite dans des cadres de monstration cishétéropatriarcaux, permettant ainsi de rendre davantage visibles les corps trans et/ou non hétérosexuels dans les imaginaires sexuels.

Le défi adressé au script corporel sexualisant et au regard dominant par ces deux démarches contestataire semble traverser les images que toutes deux produisent.

Le rôle des images dans les démarches FEMEN et *post-porn*.

Le mouvement FEMEN et la démarche *post-porn* luttent tous les deux contre les images et les fictions hégémoniques apposées sur les corps par les logiques de pouvoir cishétéropatriarcal. La principale modalité de leur lutte contre les imaginaires dominants et l'exercice du pouvoir par les images passe alors elle aussi par la démarche contestataire par les images et la construction de narrations alternatives de corps.

On l'a dit : l'exercice du pouvoir se fonde sur deux éléments liés au *voir* et au *montrer* des corps : le premier concerne les façons de montrer les corps, leur inscription dans tel cadre de monstration qui se voit privilégié plutôt que tel autre, selon les logiques de pouvoir qui fondent l'hégémonie de certains imaginaires. Cela structure alors le regard sur les corps et crée certains savoirs sur eux, les rend invisibles et circonscrit leur présence dans des espaces et des temporalités particuliers. A ce premier aspect de la domination sur les corps par les images et le regard, le mouvement FEMEN et la démarche *post-porn* répondent en réalisant des performances ou des actions dans l'espace public, pour créer de nouvelles images et de nouvelles narrations qui concurrencent celles que les logiques de domination diffusent dans le monde social et rendent ainsi imaginables et visibles les corps selon d'autres modalités de monstration et dans des lieux et des moments qui diffèrent de ceux où ils sont habituellement assignés.

Tout d'abord, un des axes de la démarche *post-porn* consiste à délivrer des informations sur les pratiques sexuelles invisibilisées ou déconsidérées par le regard dominant hétérocentré et cis-centré, afin de faire face à la pénurie d'information concernant les sexualités alternatives et les carences dans la démarche de prévention qui en découlent. Cet axe est propre à la démarche *post-porn* mais absent de celle du mouvement FEMEN, étant donné la relative évacuation du sexuel, comme modalité de leur démarche contestataire.

Ensuite, les actions dans l'espace public élaborées par le mouvement FEMEN et par les acteur-trice-s de la scène *post-porn* suivent les mêmes logiques de subversion et de transgression des cadres qui régissent la monstration d'un corps dans l'espace public : exposer sur la voie publique un corps dénudé, une attitude corporelle ou un objet évoquant la sexualité dévoile et met en question les logiques sociales qui prohibent généralement ces monstrations de corps, les investissant d'une signification obscène. Cependant, les mécanismes qui régissent le *montrer* des corps – et, *a fortiori*, de la nudité féminine – diffèrent selon qu'ils sont présents dans l'espace public ou dans l'espace des représentations. Or, on remarque une différence quant au retravail des images dans les deux démarches contestataires étudiées. Tout d'abord, les acteur-trice-s de la scène *post-porn* se revendiquent plus facilement d'une démarche artistique et assument davantage les rapports entre logiques artistiques et logiques contestataires que le mouvement FEMEN qui est plus ambivalent sur ce point et tend à penser les rapports entre ces deux dimensions en termes d'opposition, et non pas en termes de complémentarité : en témoigne par exemple l'ambivalence à propos de la définition des actions FEMEN comme performances. Ensuite, là où la démarche *post-porn* retravaille les images et les narrations de corps aussi bien sur la voie publique que dans l'univers iconographique et scénique en jouant sans cesse sur le caractère obscène des monstrations sexuelles, le mouvement FEMEN se concentre sur le retravail des images du corps par le seul biais des actions que les activistes réalisent sur la voie publique. En tentant d'éviter le *montrer* du corps féminin de toute signification sexuelle, défait la narration obscène de ces images, pour qu'elles puissent s'inscrire dans les cadres de monstration propres aux logiques médiatiques et être ainsi diffusées auprès d'un large public. Cependant, l'inscription du corps FEMEN dans les cadres de monstration médiatiques implique aussi son insertion dans des logiques androcentrées et hétérocentrées, insertion qui ne peut évacuer certaines lectures sexualisantes dans le regard

du public. Une certaine partie du retravail des images du corps, concernant l'univers iconographique, leur échappe puisqu'il est pris en charge par des photographes, extérieurs au mouvement, qui ont une moindre conscience des enjeux féministes inhérents au rapport à l'image des corps.

Cependant, cette réinvention d'images, induite par ces opérations de déssexualisation du corps féminin et de visibilité d'autres corps, est relative aux modalités de diffusion au sein du monde social des narrations alternatives de corps, produites par les démarches FEMEN et *post-porn*, et donc de leur conformation plus ou moins possible aux logiques médiatiques dominantes.

Des disparités dans le traitement médiatique des démarches contestataires

Une différence notable entre les deux démarches étudiées se situe dans le traitement médiatique dont chacune bénéficie. La présence des images du corps FEMEN dans les médias est très importante, là où la démarche *post-porn* demeure assez confidentielle et doit compter sur d'autres modalités de diffusion, par exemple par des ateliers ou des groupes de discussion qui touchent un public restreint à des milieux spécifiques. Il n'y a pas, comme pour le mouvement FEMEN, de diffusion massive auprès de publics qui ne soient pas déjà sensibles aux questionnements féministes ou *queer*.

On peut expliquer ces disparités par la plus ou moins grande adaptation des actions et des narrations alternatives de corps matérialisées dans ces mises en scène, et donc de leur inscription plus ou moins marquées dans les logiques de monstration propres au système médiatique *mainstream*, et *a fortiori* de la reprise de certains éléments de langage dominant. Reproduisant ainsi les logiques de prohibition de certaines monstrations de corps évoquant la sexualité, l'évacuation de toute narration obscène dans les monstrations du corps FEMEN lui permet d'être largement diffusée dans la sphère médiatique car il s'inscrit dans des cadres de monstration androcentrés et hétéronormatifs, alors que les monstrations de corps *post-porn* qui jouent avec le registre de l'obscène connaissent une moindre diffusion ou un traitement médiatique inadéquat, marquée par une tonalité humoristique ou pathologisante, qui ne permet pas de saisir la portée des projets et des actions *post-porn*.

On peut aussi expliquer ces disparités entre le traitement médiatique du mouvement FEMEN et de la démarche *post-porn*, par la socialisation des acteur-trice-s de ces deux

groupes. Les FEMEN seraient davantage habituées à la sphère médiatique, et pourraient ainsi davantage jouer des contraintes qui lui sont inhérentes, parce qu'une grande partie des activistes qui composent le mouvement ont une profession dans les métiers du journalisme et de la communication. Même si elles développent une certaine méfiance envers le monde journalistique du fait de leur fréquentation des milieux alternatifs, elles peuvent ainsi produire un discours calibré et formaté à l'attention des journalistes et modeler leurs actions selon les exigences propres à la sphère médiatique. Du fait de leur appartenance à des milieux libertaires et avant-gardistes, les activistes et artistes *post-porn*, eux, développent un rapport ambivalent aux logiques médiatiques et à l'institutionnalisation de leur démarche, voyant en cela une tentative, supposée ou réelle, de récupération et de dénaturation de leurs projets par les logiques dominantes. Cela les pousse souvent à refuser d'adapter leur discours pour obtenir le soutien d'institutions culturelles ou médiatiques.

Cependant, même si la démarche FEMEN se trouve davantage relayée par la sphère médiatique, cela ne signifie pas pour autant qu'elle est entièrement comprise des journalistes. A l'instar de la démarche *post-porn*, le mouvement FEMEN se trouve confrontée à diverses incompréhensions qui expliquent certains décalages dans son traitement médiatique. On les voit par exemple par la lecture sexualisante opérées par les journalistes, les photographes et les autres spectateur-trice-s. des actions, sur le corps FEMEN que le mouvement veut pourtant déssexualiser. Rares sont les journalistes, et les acteur-trice-s sociaux-sociales en général, familiers des problématiques et des rhétoriques féministes et *queer*. De plus, le relai médiatique de la démarche FEMEN induit une moins grande marge de manœuvre pour les activistes du mouvement que pour les artistes et activistes *post-porn*. Le relai médiatique de la démarche FEMEN ne permet pas au mouvement de maîtriser la production d'images et de discours sur les actions et autres projets, là où les activistes et artistes *post-porn* garde une maîtrise sur les images et les discours qu'ils-elles produisent, se chargeant eux-mêmes-elles-mêmes de leur diffusion, par des blogs, des sites Internet, des ateliers et des groupes de discussions. Cependant, un paradoxe se révèle ici : la diffusion médiatique, moyen de communication très efficace qui permet d'atteindre un large public, semble se faire au détriment du message porté et de sa pleine compréhension. Les démarches FEMEN et *post-porn* ne peuvent-elles être entièrement comprises que par des personnes déjà socialisées dans les milieux féministes et *queer* ?

La dénaturalisation des scripts corporels, entre déverrouillage du regard et contre-résistances

A été développé plus haut le premier aspect sur lequel se fonde l'exercice du pouvoir par les images et le regard sur les corps : le façonnement des monstrations des corps par les logiques de domination engendre la structuration des savoirs sur les corps, leur invisibilisation ou leur circonscription à des rôles, des lieux et des temporalités déterminées par les logiques de monstration hégémoniques. La première modalité de la contestation de l'exercice du pouvoir par les images consiste donc à élaborer de nouvelles narrations de corps et des cadres de monstration alternatifs qui viennent concurrencer les scripts corporels et tendent à lutter contre l'invisibilisation des corps minorisés et leur circonscription à des espaces imaginaires ou matériels.

Cependant, l'exercice du pouvoir par les images repose sur un second aspect que l'on voit notamment en creux dans la structuration des savoirs sur les corps autour de l'imaginaire hégémonique. Se met alors en place un processus de naturalisation opéré par *les technologies de corps* qui élabore un ensemble de discours de vérité et les diffuse dans le monde social, verrouillant ainsi le regard des acteur-trice-s sociaux-sociales. Ce que l'on imagine des corps devient vérité et savoir sur les corps : les logiques de domination restreignent les possibilités d'envisager les corps à une seule narration qui apparaît alors comme naturelle et évidente. Cette naturelle évidence fonde alors la hiérarchisation entre les corps et invisibilise, non seulement les corps minorisés et les autres possibilités de les envisager, mais elle efface aussi les traces mêmes de l'opération de hiérarchisation des corps, du fait de la naturalisation qui cache le caractère arbitraire de cette hiérarchisation.

Contester les scripts corporels réside donc dans leur dénaturalisation. Dans les démarches FEMEN et *post-porn*, cette dénaturalisation passe non seulement par la création de narrations alternatives, démultipliant ainsi les possibilités d'envisager les corps ; mais cela passe également par la tentative de rendre visible l'opération même de naturalisation des scripts corporels, ce qui permet de dévoiler l'arbitraire de la hiérarchisation entre les corps. Cette visibilisation de la naturalisation se fait au moyen de deux éléments.

Le premier élément réside dans le recours à l'humour et à la parodie dans les mises en scène des actions du mouvement FEMEN et de la démarche *post-porn*. Les intentions parodiques et humoristiques des actions permettent de prendre de la distance et de rompre avec certains schèmes de la pensée dominante. Par exemple, le re-travail parodique d'une

figure stéréotypique du féminin ou la reprise caricaturale des représentations dominantes du corps homosexuel permettent aux activistes de jouer avec ces codes de monstration dominantes, mettant par là même en lumière la performativité et la ritualisation de certaines postures corporelles, ainsi que leur non-naturalité.

Cependant, se pose aussi la question de la réception de ces intentions humoristiques. Là encore, on note des incompréhensions et des décalages dans la perception médiatique des intentions humoristiques et parodiques dans les actions FEMEN et *post-porn*. Ces incompréhensions s'expriment toutefois selon des modalités différentes dans chacun de ces cas.

L'intention humoristique des actions FEMEN est rarement perçue. Cela pose la question du rapport entre le brouillage de l'intention parodique et la standardisation des corps FEMEN : dans le regard qui voit une femme qui surjoue le féminin, les stéréotypes ne seraient-ils pas confirmés au lieu d'être remis en question ? Ne se verraient-ils pas d'autant plus confirmés, dans le cas des actions FEMEN, que les corps des activistes, qui portent ces stéréotypes, sont déjà standardisés ?

Dans le cas des acteur-trice-s de la scène *post-porn*, le recours à l'humour semble davantage perçu. Cependant, le lien entre humour et sexualité semble opérer dans le regard dominant une double opération de désinvestissement de toute signification politique dans les travaux *post-porn*, du fait de l'incompatibilité entre le ton léger et humoristique avec un discours politique et contestataire, et de la relégation du thème sexuel à la sphère privée.

Le recours à l'humour dans les actions FEMEN et *post-porn* permet néanmoins une mise en lumière de certains réflexes de pensée construits socialement. Avec le travail de l'humour, les fictions hégémoniques de corps ne sont plus parées ainsi de l'évidence du naturel et du naturel de l'évidence. Cela pousse, explicitement ou implicitement, à l'action, car elles sont tournées en dérision et apparaissent donc comme modifiables. On peut les interroger politiquement et construire des narrations alternatives.

Le recours à l'humour peut donc être aussi un moyen pour faire advenir dans la sphère publique des problématiques jusqu'alors considérées comme privées. C'est dans cette opération de passage entre la sphère privée et la sphère publique que se situe le second élément de la dénaturalisation des scripts corporels. Cela permet en effet la reconfiguration de l'imaginaire et du regard sur les corps. Le surgissement du thème du corps – et de la sexualité – dans la sphère publique ouvre la voie à une démultiplication de

narrations alternatives, ce qui rend visible la possibilité de raconter les corps par d'autres façons que celles proposées par les fictions hégémoniques et met ainsi en question leur naturalité et leur immuabilité. Passant par l'instauration d'une discussion – soit sur la scène médiatique pour le mouvement FEMEN, soit en ateliers ou en petits groupes de discussion pour la démarche *post-porn*, cette publicisation, ou du moins cette dé-privatisation, réinvestissent les corps de nouvelles narrations qui viennent concurrencer les scripts corporels et mettent ainsi en exergue la possibilité de déverrouiller le regard sur les corps.

Cependant, les logiques dominantes créent des contre-résistances à ces tentatives de déverrouillage du regard sur les corps, les investissant à leur tour d'un imaginaire qui les délégitime : les corps et les sexualités alternatifs qui découlent de ce déverrouillage sont racontées de façon pathologisante ou déviante, ou bien sont évidées de leurs significations contestataires par les logiques d'institutionnalisation. La lutte contre les imaginaires dominants induit un rapport particulier à ces imaginaires eux-mêmes qui, quand bien même ils ne structureraient pas le regard et le langage des activistes qui parlent, fondent les moyens de diffusion de leurs démarches, ainsi que le regard et la perception des publics à qui ils-elles s'adressent. La contestation des scripts corporels et l'élaboration des narrations alternatives de corps semblent toujours traversées par l'usage du « langage de l'opresseur » – afin de parler au plus grand nombre – et l'impossibilité d'user des outils du maître pour détruire son domaine.

Salut final. Mon corps.

Puisque mon corps a ouvert ce travail, je voudrais lui laisser le droit de le clore, comme un écrin charnel ayant façonné cette étude qui, en retour, a modelé autrement ce qui l'environnait : mon corps, mon rapport à mon corps et aux corps des autres. En septembre 2013, j'ai entamé ce travail de recherche qui allait m'accompagner pendant six années, stimulant ma pensée, entravant mon quotidien, permettant de nouvelles expériences corporelles, fortifiantes ou amoindrissantes qui, parfois, ont fait naître de nouvelles sensations dans mon corps et de nouvelles narrations de moi-même. Pendant six ans, j'ai fait ma recherche autant que ma recherche m'a fait. Autant le quotidien de mon corps marque de son sceau ma production intellectuelle et artistique ; autant cette étude appose sa signature sur mon corps et mon expérience. Grâce à ce travail, j'ai désappris les fictions erronées de mon corps, osant enfin m'emparer des mises en scène de mon corps. C'est au façonnement de mon corps par mon travail théorique et au modelage de ce travail par mon expérience corporelle que je voudrais consacrer les dernières pages de cette étude, ce qui me permettra d'élargir ma réflexion aux questions périphériques à ma recherche.

*

Le 30 novembre 2018, je performais sur la scène de l'amphithéâtre du Musée d'Art Contemporain du Val de Marne, dans le cadre du festival « Attention Fragile », organisé par le musée. Il me semble important, surtout lorsqu'une recherche traite de corps, de penser une diffusion des savoirs qui ne fige, ni ne dissimule le corps des chercheur-euse-s derrière le discours de la neutralité désincarnée. Peut-on envisager des moyens de diffuser les savoirs, autres que les colloques et les articles universitaires ? Peut-on concilier recherche théorique et recherche artistique ? Le mariage entre création esthétique et création heuristique peut-il donner naissance à une diffusion des savoirs qui s'ouvrent aux corps et ouvrent les corps à d'autres possibles ? Ce sont, entre autres, ces questions qui animaient l'élaboration de cette performance.

Intitulée « Quasimodo aux miroirs », cette performance s'inspirait largement de mon travail doctoral. La figure de Quasimodo, ce personnage de *Notre Dame de Paris*, le célèbre roman de Victor Hugo, a été très présente durant mon enfance. J'avais six ans en 1996

lorsque sortit le long-métrage Disney, *Le bossu de Notre-Dame* ; huit ans en 1998 lorsque fut donnée la première de la comédie musicale, *Notre-Dame de Paris*. Pendant l'enfance, j'ai donc côtoyé assidûment ce personnage, rare représentation du corps handicapé disponible dans les productions culturelles ; et je me suis peu à peu construite avec cette fiction de corps monstrueux, esclave, puis héros, mais toujours rattrapé par son destin tragique. J'ai toujours entretenu une relation ambivalente à Quasimodo, m'identifiant à lui malgré moi, craignant d'être lui, ne voulant pas être lui. Il me hantait, ainsi que sa monstruosité supposée. Peu à peu, je me suis crue monstre, montré du doigt dans la rue. Cette performance essaye de dire ces sensations monstrueuses dans mon corps adolescent, comment j'ai peu à peu ingéré tout l'imaginaire du corps handicapé qui, à propos de mon corps, trompe l'œil des passants dans la rue et trompe aussi mon propre regard. Cette performance essaye aussi de retracer le lent cheminement vers la réappropriation de mon corps et la réinvention de ma narration intime, d'exprimer le progressif apaisement de ces sensations de monstruosité par la pratique artistique, l'engagement féministe et la recherche théorique. Cette performance peut être interprétée comme une mise en forme artistique d'un travail théorique, faisant des liens avec des concepts que je développe dans cette étude, notamment les scripts corporels et les corps-repoussoirs. Je tentais donc de confronter ces concepts à la réalité de mon quotidien de corps handicapé, de mettre en lumière la façon dont le personnage de Quasimodo m'a peu à peu appris à me croire un corps-repoussoir. Comment les logiques sociales, par le biais des productions culturelles, ont-elles façonné ma narration intime et construit de la vulnérabilité dans cette narration ? Comment, ensuite, ai-je réinvesti la figure de Quasimodo en interrogeant les scripts corporels qui en construisent la représentation négative ? Enfin, comment me suis-je réappropriée mon corps, notamment à travers d'autres productions culturelles, telles que le film *Huit femmes*, le travail chorégraphique de danse contemporaine, ou l'œuvre littéraire de Monique Wittig ?

*

Pendant longtemps, j'ai été confrontée, comme chaque personne socialement considérée comme handicapée, au discours et au regard validistes empreints

d'exceptionnalisation, d'héroïsation, de condescendance. Par des regards, des intonations et des gestes, j'ai peu à peu intériorisé les fictions hégémoniques du corps handicapé, attendant au corps monstrueux, à l'existence tragique, au regard condescendant : « Vous êtes une leçon de vie ! », « La pauvre, elle a bien du courage ! », « Tu me fais peur ! Arrête de te tordre ! », « Qu'elle ne me salue pas avec ses pieds ! Ça me dégoûte ! », « C'est inhumain de la laisser manger ses frites avec ses pieds ! ». Je ne savais que faire de tous ces mots, de toutes ces phrases marquée par une bienveillance un peu dégoulinante et visqueuse ou par un dégoût épidermique et acide. Tous ces mots semblaient réduire mon corps et mon existence à des projections dans lesquelles je ne me retrouvais nullement. Très tôt, j'ai pris conscience de ces fantasmes simplistes apposés par le regard des autres sur mon existence, et j'ai ressenti le besoin de revendiquer la complexité de ma réalité, pour lutter contre ce regard qui amoindrissait mon existence. Être réduite à mon handicap, être niée dans ma complexité, est une violence symbolique. A l'instar des violences homophobe, raciste, transphobe ou sexiste qui peuvent blesser et tuer, il y a une violence validiste que des regards et des mots quotidiens, le dégoût assassin la condescendance meurtrière, infligent à chaque corps handicapé.

La violence, c'est l'imaginaire qui s'abat sur les corps. Nous l'absorbons inexorablement. De nos plaies et de nos blessures, s'écoule un sang invisible qui agence l'intérieur de notre corps. Face à cette violence, nous ne demeurons jamais intact-e-s. Soigner mes plaies, soigner ces blessures graves – graves, parce qu'invisibles : j'ai alors eu besoin de travailler sur la question du corps pour voir comment les logiques sociales façonnaient les corps et le regard lié au corps. C'était un besoin presque vital, parce que mon rapport à mon corps et à moi-même s'était rigidifié dans une sensation de monstruosité mortifère.

*

Tout a commencé lorsqu'à vingt-et-un ans, j'ai quitté ma ville (presque) natale, petite ville du sud de la France, pour venir vivre à Lyon et y poursuivre mes études. J'ai alors décidé de travailler, dans mon mémoire de Master 1, sur le corps comme instrument de contestation politique. Dans le même temps, en fréquentant le milieu féministe libertaire et transpédégouine, ses ateliers d'écriture, ses réunions, ses stands de brochures, ses

discussions, je faisais mon entrée en féminisme. Je dis souvent que je suis arrivée au féminisme par mon expérience du handicap ; et que le féminisme m'a aidée à penser mon expérience et mon rapport à mon corps handicapé.

Entrer en féminisme, c'est désapprendre ce que les logiques du vaste monde nous inculque ; c'est découvrir un tout autre univers et en épouser ses logiques, ses schèmes de pensée, ses codes, ses références, sa mythologie. C'est désapprendre la fraternité au profit de la sororité et abandonner le mot : « camarade », pour le mot : « copine ».

Lors de mes premiers pas dans ce nouvel univers, il y a eu deux découvertes qui m'ont marquée. La première concerne le sentiment de monstruosité car, au cours de nombreuses discussions avec les copines, ce sentiment revenait sans cesse, s'incrutant autant dans mon corps que dans les leurs, que je considérais comme valides – voire, pour certains, plutôt charmants. Certains regards du vaste monde les jugeaient monstrueux, à cause d'une courbe, d'une forme, d'un désir, d'un appétit, d'une attitude. Je me sentis alors moins seule face à ma propre impression de monstruosité : je me reconnaissais en elles, liée à elles par un curieux sentiment de sororité. Je compris aussi que la monstruosité que je ressentais n'était pas propre à mon corps, à nos corps, mais que c'était plutôt l'affaire des regards qui s'apposaient sur moi, sur nous. Le monstre n'habite pas les corps, mais le regard qui les voit.

Mon second étonnement lors de mon entrée en féminisme, c'est le refus de juger les personnes selon les normes en vigueur dans le vaste monde. Même si j'ai appris par la suite que les milieux féministes sont régis, comme tout milieu, par des normes qui lui sont propres, je voyais en cette apparente indulgence – et c'était alors ce qui m'importait le plus – une formidable source de puissance, voire de réconfort, qui m'offrait une autre façon possible de penser, de me penser et d'être pensée, à moi qui avais connu jusque-là le regard jugeant du milieu scolaire et du vaste monde et me pensais illégitime en mon corps, en mes désirs et en mes sentiments. Avec le féminisme, j'ai peu à peu appris à penser ce que mon corps était, et non ce qu'il devait être.

Mon entrée en féminisme, le début de mon engagement politique, a suscité en moi des bouleversements majeurs qui ont recomposé ma pensée et mon rapport au corps. Ce sont, je pense, ces renversements dans ma perception de moi-même qui ont été à l'origine de tout ce qui allait suivre.

*

Cette même époque marque les débuts de mon travail de recherche sur le corps. J'ai commencé à lire *Les techniques du corps* de Mauss. Ce que j'y trouvais alors me semble aujourd'hui évident, mais à l'époque, ce fut comme une révélation : le corps, loin d'être un donné naturel, est façonné socialement ; il est en lui-même une construction sociale. Lire Mauss m'a ensuite amenée à lire des textes de Guillaumin et de Foucault, qui reprenaient chacun-e à leur manière l'idée que les logiques de pouvoir sculptaient le corps. En même temps que ces lectures, je me suis intéressée au concept du Corps sans Organes, créé par Artaud et repris par Deleuze et Guattari. Ce concept vise à penser la tension, qui traverse toute la philosophie deleuzienne, entre virtualité et actualité ; le Corps sans Organes est un corps dont l'organisation interne, non encore définie, permet à de multiples possibles d'advenir. On pourrait résumer l'idée que recouvre ce concept par la phrase spinozienne : « On ne sait jamais ce que peut le corps ». De ce premier travail de recherche, j'en ai tiré l'idée que, malgré l'apparence naturellement intangible du corps, rien n'y est figé et qu'il y est avant tout affaire de représentations, d'images et de regards.

Mon second mémoire s'inscrivait dans la discipline « Histoire de la pensée politique » et portait sur le corps de l'artiste dans la contestation politique. Je m'attachais alors à décrire comment la non-naturalité du corps se faisait jour dans la pensée politique des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, ce qui permettait alors au corps de devenir un enjeu politique de prise en charge sociale : loin d'être un donné naturel, sacré et intouchable, le corps – et avec lui, la notion d'identité – devenait une construction sociale malléable et modifiable, que l'on pouvait réinventer. Je montrais ensuite comment deux artistes – Claude Cahun et ORLAN – s'emparaient de ces notions, afin de réinventer l'idée de corps.

Dans ce second travail de recherche, je laissais aussi libre-cours à ma fascination pour l'univers *dandy*. Cette fascination s'explique en grande partie par mon aversion de ce dualisme un peu trop facile entre le naturel et l'artificiel : je déteste cette fadaise grossière selon laquelle le naturel est toujours préférable à l'artificiel. Le mouvement dandy, quoique très discutable politiquement, m'a toujours intéressée, en ce que ses membres opèrent un renversement heuristique très fort, valorisant toujours l'artificiel. C'est l'éloge du maquillage, c'est une ironie constante envers l'état de nature, c'est la valorisation de l'artifice qui rend beau le naturel jugé trop brut et trop grossier. On y trouve en fin de

compte l'idée de la création de la réalité par l'art : ce n'est pas l'art qui naît à partir du monde, mais c'est bien le monde qui naît à partir de l'art. Je voyais aussi, dans la figure de l'esthète élégant, les germes de l'idée que le corps peut être création artistique, matière jamais figée mais en constante réinvention. Cette idée est développée dans les œuvres de Claude Cahun et d'ORLAN, comme une possibilité de résister aux oppressions des regards par la réinvention du corps par l'art, que ce soit au niveau des images du corps – pour Cahun ; ou bien plus radicalement, au niveau charnel – pour ORLAN.

Le corps est donc plus affaire de représentations sociales et d'images que de naturel et de biologie ; et s'il s'agit davantage de regard et d'imaginaire, on peut donc le réinventer sans cesse et jouer avec les mises en scène du corps. En même temps que la rédaction de mon mémoire, je rédigeais mon projet de thèse. A cette époque, j'envisageais de traiter des vêtements et de la nudité dans la contestation politique, sujet que j'ai dû restreindre ensuite à la seule nudité. Cependant, une problématique de ce projet de thèse originel est demeurée, bien que mon sujet se soit redéfini : il s'agissait toujours de se demander en quoi les corps dominés peuvent se mettre en scène dans l'espace public pour contester les logiques de domination. Autrement dit, comment les corps parvenaient à jouer avec le regard dominant et à réinventer leurs mises en scène.

La réinvention du corps. La réinvention de son corps. La réinvention de soi. C'est à partir de cette année-là que j'ai posé ce fondement ; et alors, j'ai compris que mon corps pouvait être une création artistique, que je pouvais travailler, inventer, démultiplier par de nouvelles significations, au lieu de le laisser subir la réduction simpliste infligée par les regards. Depuis longtemps, la question du regard sur mon corps me hantait. Il fut un temps où j'ai voulu paraître assez forte pour l'ignorer et ne plus le subir. En vain : ce regard existait. A une autre période, trop absorbée par la honte de mon corps et le chant des sirènes d'une normalité supposée et d'un corps valide fantasmé, je voulais disparaître pour ne plus faire subir aux regards la vue de mon corps affreux. En vain : j'existais, mon corps aussi. Cependant, à partir de l'année de mon Master 2, je n'ai plus voulu ignorer le regard sur mon corps, ni le fuir, ni le subir, mais plutôt m'en emparer et jouer avec. Pour moi, la mise en scène de son corps signifie qu'à défaut de pouvoir choisir de ne pas être regardée, on peut tout de même choisir la manière dont on veut être regardée. J'arrêtais de vouloir être invisible ; je dirigeais le regard là où il m'était le plus confortable. C'est à cette époque que j'ai compris qu'il était possible d'aménager mon corps, d'en créer de nouvelles images et

mises en scène qu'il m'était plus aisé à porter. Peu à peu, je découvrais le confort en mon corps.

*

Ensuite, il y a eu l'accident. Accident, dont je tairai les circonstances exactes, qui a laissé mon corps indemne, cependant que mon psychisme a dérivé, toute une année durant, dans les affres quotidiens d'angoisses de mort. Je me trouvais incapable d'effectuer le moindre travail intellectuel ; mon cerveau semblait s'être éteint dans une morne inconsistance. Seule semblait fonctionner sa partie créative.

J'ai alors laissé de côté le travail intellectuel et mon engagement féministe, pour débiter la rédaction d'un roman. J'y racontais l'histoire de Nerga Capior, le premier de mes alter-ego, et de la reconquête de son corps, un corps qui faisait de bien étranges choses : il pouvait devenir gazeux ou s'alourdir comme du plomb, il pouvait devenir pluie ou s'étirer jusqu'à l'infini.

Dans ce grand théâtre diégétique que je bâtissais, je portais le masque et le costume de Nerga Capior. Je l'ai dit : l'idée de jouer le rôle d'un personnage qui n'est pas tout à fait moi ni tout à fait autre, a toujours animé mon écriture. J'aime me déguiser et prendre corps en d'autres personnages, pour explorer, incarner et activer diverses possibilités en moi. L'idée de porter un masque pour mieux travailler les contours de mon visage s'inspirait directement de mon travail de recherche sur l'œuvre de Claude Cahun, et notamment de son « carnaval en chambre » et de cette phrase que l'on peut trouver au sein d'un de ses montages photo : « Sous un masque un autre masque, Je n'en finirai pas de soulever tous ces visages ». Par ailleurs, l'écriture de ce roman me permettait d'explorer encore davantage la tension entre naturel et artifice, par le biais de la fiction qui permet de travailler à la mise en question d'anciennes évidences du regard pour mieux faire éclore d'autres perceptions possibles : traiter mon corps handicapé sous l'angle du merveilleux poétique semblait aller contre les traitements littéraires et cinématographiques du corps handicapé qui courent habituellement dans les productions culturelles dominantes et montrent le personnage handicapé comme enfermé dans son corps et dans une existence marquée par la déchéance. Le corps fictif que je m'écrivais alors me permettait de faire advenir une autre vérité de mon corps, empreinte de plus d'enthousiasme.

Cependant, avec le recul, il me semble que le recours au merveilleux et au poétique ne m'a pas permis d'aller jusqu'au bout de ma démarche, que j'ai peu à peu abandonnée : je voulais écrire sur mon corps, mais je le ratais toujours quelque peu, à cause de la médiation encore trop présente des métaphores qui, au final, dissimulaient plus qu'elles ne montraient la réalité charnelle et organique de mon corps. Sans doute, à ce moment-là, avais-je encore un peu peur de mon corps ?

Des traces publiques de ce roman, il ne reste plus que quelques extraits que j'ai réutilisés pour ma performance « Quasimodo aux miroirs ». Cependant, son écriture a permis de préciser beaucoup d'intuitions que j'avais alors, quant à mon rapport au corps, quant au regard social sur les corps et à la force ambivalente de l'imaginaire.

Parallèlement à la rédaction du roman, j'ai recommencé à pratiquer la danse contemporaine. J'en avais besoin. C'était une nécessité inscrite dans ma chair. J'ai donc cherché des ateliers de danse dans lesquels je pouvais m'inscrire. Après moult péripéties plutôt négatives, je trouvais un cours qui m'accepta.

Toutes les semaines, mon corps s'est mis à parler. Je n'ai pas tout de suite compris toutes les implications de la danse de mon corps handicapé, puisque c'était un besoin immédiat et irrationnel que j'assouvissais. Dans un second temps seulement, j'ai construit du sens et j'ai compris qu'à l'instar du roman que j'étais en train de rédiger, la danse me permettait de me réinventer en mon corps, loin de l'imaginaire validiste qui efface nos corps handicapés, notre présence au corps. J'affirmais mon corps en dansant.

Les cours de danse m'ont aussi fait comprendre que ce que l'on faisait dire aux corps dépendait des situations dans lesquelles ils s'exposaient ; et que la bienséance de certaines postures corporelles dépendait seulement du contexte social : lorsque je rampais sur scène, on m'applaudissait, alors que partout ailleurs on aurait au mieux accouru pour me relever. Je voyais aussi certain-e-s danseur-euse-s valides travaillaient pour prendre des postures que mon corps prenait habituellement et dont j'avais honte car, en ces postures, je voyais autant d'images dévalorisées du corps handicapé ; mais ces mêmes postures valorisaient le corps des danseur-euse-s valides. Alors pourquoi ne valoriseraient-elles pas aussi mon corps ?

Ici encore, je voyais que rien dans la saisie des corps n'était figé : certaines de mes postures corporelles ne voulaient rien dire en soi et que je pouvais les évider de leurs significations communément admises et leur donner un sens qui me convenait mieux.

Un an après, j'ai donné ma première performance publique – la première d'une longue série. Chaque performance est une source de force et de vulnérabilité mêlées.

A chaque performance, se pose une question d'ordre scénique : je dois surmonter « le problème du montreur d'ours » : en un corps handicapé qui danse, le regard commun – et donc dominant – voit un corps que l'on montre, un corps passif dans la monstration, un corps qui subit la monstration. Un des enjeux de mes premières performances était de trouver une façon de me faire voir en tant que corps qui s'expose, qui prend en main sa monstration. Pour la première performance publique, j'ai écrit un texte, lu par ma voix de synthèse, où je me proclamais actrice de la monstration de mon corps. Je ne sais si ce dispositif était efficace pour orienter le regard des spectateur-trice-s. dans la direction que je voulais, mais il m'importait de dire que j'avais conscience des implications possiblement voyeuristes de l'exposition de mon corps et que je n'étais pas dupe du regard.

Entretiens, j'avais renoué avec le travail intellectuel et repris mon travail de recherche. J'avais développé de très fortes amitiés, par des discussions quasi-quotidiennes sur le corps, nos corps, la sexualité, nos relations, la recherche, nos travaux, le féminisme, nos engagements. Avec ces ami-e-s, j'ai peu à peu repris le chemin de l'engagement féministe et effectué peu à peu mon virage *queer*, qui m'a permis de penser mon identité avec davantage de fluidité encore. Je dansais souvent avec l'une de mes amies et, ensemble, nous explorions ainsi les possibles de nos deux corps. Désormais, je n'étais plus seule face à mon corps.

C'est à cette époque que j'ai découvert la littérature de Monique Wittig. J'avais déjà eu vent de ses textes, notamment de sa très fameuse phrase : « Les lesbiennes ne sont pas des femmes » – phrase que je ne comprenais alors pas mais qui n'a eu de cesse de m'habiter. Mais un jour, une amie m'a offert *Le Corps lesbien*. A sa lecture, j'ai été très impressionnée par son écriture très anatomique, très sculpturale. Elle écrivait différemment le corps et la sexualité, ce qui rejoignait l'idée de réinvention des corps. Avec *Le Corps lesbien*, puis *La Pensée straight*, j'ai peu à peu compris cette phrase qui me hantait : l'hétérosexualité étant régime politique d'oppression patriarcale, les femmes sont ici pensées dans leur soumission au régime hétérosexuel, alors que les lesbiennes sont vues dans leur insubordination au système patriarcal. Ici, le lesbianisme est vu moins comme une

orientation sexuelle que comme une identité politique. L'opposition entre femme et lesbienne semblait en outre éclairer ce que j'avais toujours perçu de mon corps : j'ai toujours eu du mal à ressentir ma féminité, le regard validiste déssexualisant mon corps et me reconnaissant rarement en tant que femme. Je n'ai donc jamais ressenti aucun attachement à la féminité et à ma reconnaissance en tant que femme. Investir l'identité de lesbienne me permettait d'explorer ce hiatus : demeurant encore dans les territoires du « elle », je pouvais parcourir d'autres contrées que ceux de la féminité. M'emparer de l'identité de lesbienne me permettait aussi d'affirmer ma sexualité et de me réapproprier mon désir, là où le regard validiste tronque ces parts essentielles de mon corps.

C'est aussi à cette période que j'ai commencé à m'intéresser à la pornographie alternative. Un jour, une amie m'a prêté le documentaire réalisé par Virginie Despentes, intitulé *Mutantes*, qui retraçait l'histoire des mouvements du féminisme pro-sexe et du *post-porn* : ces mouvements s'emparent des représentations sexuelles et du plaisir pour en faire des armes politiques. Visionner ce documentaire a eu l'effet d'un nouveau renversement de perspective, puisqu'il développait l'idée que les sexualités étaient culturellement construites et pouvaient être une création artistique. C'est ce documentaire qui m'a fait prendre conscience qu'à l'instar de mon corps, je pouvais réinventer ma sexualité, loin de toutes les images de sexualité valide et hétérocentrée. Rien n'était figé, même dans la sexualité. Peu à peu, à partir de mon corps handicapé, je me suis peu à peu réinventée en corps lesbien.

Enfin, je participais à mon premier atelier *drag king*. J'ai aujourd'hui un rapport ambivalent à cette pratique, pouvant se résumer à l'incarnation souvent parodique des codes de la masculinité par des corps assignés féminins. Cela ne me convainc plus totalement, mais à l'époque j'y voyais un moyen de prolonger mon goût pour la mise en scène de moi en d'autres rôles, ainsi que l'exploration de mon corps et de ses possibles par l'élaboration d'un personnage fictif et éphémère. C'est ainsi qu'est né Léo, mon deuxième alter-ego. Sa naissance semblait s'inscrire dans la même démarche que celle qui traversait la création du personnage de Nerga Capior : l'activation de divers possibles en mon corps par la création d'autres que moi. Cependant, la pratique du *drag* me permettait d'aller plus loin dans l'exploration, en ce que je dépassais la simple mise en scène littéraire, pour une mise en scène corporelle. Le personnage que j'entendais jouer ne vivait plus seulement en mon écriture, mais s'inscrivait à même mon corps qui s'avérait assez grand, solide et malléable pour porter ce rôle. Toute la semaine précédant l'atelier *drag king*, j'en doutais, ne sachant

pas par exemple comment masculiniser ma gestuelle : j'avais l'impression de devoir performer une masculinité valide, trop large pour être abritée par mon seul corps. Dans un atelier *drag king*, on considère souvent que le genre est affaire de postures corporelles ; et que jouer avec les codes du genre, c'est parodier ces postures. Je pense n'avoir jamais réussi à modifier ma gestuelle, à performer la masculinité. Contrairement à ce que disent d'autres personnes qui pratiquent le *drag king*, je ne me suis jamais sentie incarner la puissance du masculin, en me *kingant*. Et pourtant, durant cet atelier, j'ai senti mon corps très puissant, comme élargi par un rôle réinventé. Avec le recul, je me demande si cette puissance, décrite par celles qui pratiquent le *drag*, réside vraiment dans la performance du masculin ; ou si elle ne réside pas plutôt dans l'incarnation d'un rôle qui leur permet d'explorer théâtralement les possibles de leurs corps.

Au même moment, j'ai forgé le nom de No Anger. Je ne savais pas encore que, de là, naîtrait mon actuel alter-ego. J'avais créé ce nom pour une performance de danse nue, dans le film *My body My Rules*. Mon travail de recherche sur la nudité m'a permis peu à peu de penser l'exposition d'un corps nu comme moyen de réinvention de soi, de son corps et de sa sexualité, ce qui m'a permis, après une année de réflexion, de me sentir autorisée à faire cette performance. En retour, grâce à cette performance, j'ai pu développer certaines réflexions qui se sont avérées par la suite centrales dans mon travail de recherche, notamment sur la notion de pudeur et la sexualisation des corps. Le tournage du film a été une expérience très forte et, je crois, le point culminant de la réinvention de mon corps. Cependant, après le tournage, deux années se sont écoulées où j'ai eu honte de cette performance.

Cette honte était due à la violence de certains mots reçus par mon corps, après le tournage : pute, salope, corps difforme qu'il serait malsain de montrer publiquement. Selon certain-e-s encore, ce que j'avais fait condamnait mon avenir et ma carrière universitaire. Ces mots se sont peu à peu immiscés en moi, la violence aussi ; et j'ai cru devoir taire et dissimuler ce que j'avais produit durant cette performance.

Deux ans plus tard, à l'approche de la sortie du film, j'ai acquis de plus en plus de fierté à avoir ce geste de porter mon corps nu à l'écran. Pendant ces deux années, j'avais investi le personnage de No Anger, décidant d'en faire mon corps et ma voix publiques et je voyais dans le regard de beaucoup de personnes de la bienveillance, quant à ma

performance. J'ai alors décidé d'en parler en frontispice de cette étude, comme pour mieux arborer avec fierté cette ancienne tare. J'en parlais aussi à mon directeur et je l'évoquais plus tard dans plusieurs de mes conférences, réinvestissant ainsi cette performance de son sens originel de fierté.

*

C'est au même moment que j'ai forgé le concept des scripts corporels qui est, je crois, la synthèse de toutes ces tribulations corporelles. S'y reflète la force ambivalente de l'imaginaire et les fictions, comme présupposés figés sur les corps ; mais l'imaginaire peut aussi être puissance subversive et mouvante qui crée d'autres images et narrations des corps, déverrouillant ainsi le regard. Ce concept s'enracine aussi dans mon expérience du regard dominant sur mon corps : j'ai trop longtemps regardé ceux et celles qui me regardaient, en essayant d'imaginer ce qu'ils et elles s'imaginaient de mon corps. J'ai compris que l'imaginaire structurait le regard. Tenter de mettre en exergue cette structure imaginaire, c'était faire en sorte que le regard dominant se regarde en train de regarder les corps dominés. Il est temps de retourner le miroir.

BIBLIOGRAPHIE

Éléments de corpus :

BOUTON (E.), *Confessions d'une ex-Femen*, Paris, Editions du Moment, 2015

ACKERMAN (G.), *FEMEN*, Paris, Calmann-Lévy, 2013

Manifeste FEMEN, Paris, Utopia, 2015

TORRES (D. J.), *Pornoterrorisme*, Azkaine, Gatuzain, 2012

Articles de revue :

BENFORD (R. D.), SNOW (D. A.) et PLOUCHARD (N. M.), « Processus de cadrage et mouvements sociaux : présentation et bilan ». In : *Politix*, 2012/3, n°99, p.217-255. URL : <https://www.cairn.info/revue-politix-2012-3-page-217.htm>

BOCK (G.), « Les dichotomies en histoire des femmes : un défi », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [Enl ligne], n°32, 2010, mis en ligne le 31 décembre 2012. URL : <http://journals.openedition.org/clio/9818>

BOLTANSKI (L.). Les usages sociaux du corps. In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 26^e année, N. 1, 1971. pp. 205-233. URL. : www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1971_num_26_1_422470

BORGHI (R.), « Corps dans l'espace, corps qui font l'espace », dans : *Klaxon. Pour une ville inclusive*, n°6, 2017, p.11. URL : http://www.cifas.be/sites/default/files/klaxon/ibooks/pourunevilleinclusive-pdf_0.pdf

BORGHI (R.), « Post-Porn ». In : *Rue Descartes*, 2013/3, n°79, p.29-41. URL : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-3-page-29.htm>

BOURDIEU (P.). « Une classe objet ». In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 17-18, novembre 1977. La paysannerie, une classe objet. pp. 2-5.

BRICKELL (C.), « Heroes and Invaders : gay and lesbian pride parades and the public/private distinction in New Zealand media accounts », *Gender, Place and Culture*, 7, 2, pp. 163-178. URL. : <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/713668868> CARTUYVELS (Y.), « La criminologie et ses objets paradoxaux : retour sur un débat plus actuel que jamais ? ». In : *Déviance et Société*, 2007/4, vol. 31, p.445 à 464. U RL : <https://www.cairn.info/revue-deviance-et-societe-2007-4-page-445.htm>

CARRIER (N.), « Les criminels des universitaires ». In : *Champ pénal/Penal field*, Vol. III, 2006, mis en ligne le 12 novembre 2009. URL : <http://journals.openedition.org/champpenal/528>

- CHAMPAGNE (P.), « La manifestation. La production de l'événement politique ». In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 52-53, juin 1984. Le travail politique. pp. 19-41. URL : https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1984_num_52_1_3329
- CONDON (S.), LIEBER (M.) et MAILLOCHON (F.), Insécurité dans les espaces publics : comprendre les peurs féminines. *Revue française de sociologie*, 2005, vol. 46/2, p.265-294. doi:10.3917/rfs.462.0265.
- D'ANTUONO (E.), « "Désenchantement" du corps féminin et "sacralité" de la vie », *Noesis* [Enl ligne], n°12, 2007, mis en ligne le 28 décembre 2008. URL : <http://journals.openedition.org/noesis/1393>
- DAGORN (J.), ALESSANDRIN (A.). « Femmes et espace public : entre épreuves et résistances ». *Hommes & libertés*, Ligue des droits de l'Homme, 2017, FEMMES VIOLENCES ET INEGALITES, pp.46-49. URL : <http://www.ldh-france.org/sujet/revue-hommes-libertes/>
- DALIBERT (M.), QUENEMER (N.), « Femen, l'émancipation par les seins nus ? ». Dans *Hermès, La Revue*, 2014/2, n°69, p.169 à 173
- DESCHAMPS (C.), « Mises en scène visuelles et rapports de pouvoir : le cas des bisexuels », *Journal des anthropologues* [Enl ligne], 82-83 | 2000, mis en ligne le 18 janvier 2012, consulté le 16 décembre 2014. URL : <http://jda.revues.org/3381>
- DESCHODT (G.), « La pudeur, un bilan », *Hypothèses*, 2010/1 (13), p. 95-105. DOI : 10.3917/hyp.091.0095. URL : <https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2010-1-page-95.htm>
- DORLIN (E.), « Le sujet politique du féminisme », *Sexe, Genre et Sexualités*, 2008, p.79-108. URL : <https://www.cairn.info/sexo-genre-et-sexualites--9782130558897-page-79.htm>
- ESPINERA (K.), « Les constructions médiatiques des personnes trans. Un exemple d'inscription dans le programme "penser le genre" en SIC. ». In : *Les Enjeux de l'information et de la communication*, n°15/1, 2014, p.37. URL : https://lesenjeux.univ-grenoble-alpes.fr/2014/03-Espineira/03-2014-Espineira_pdf.pdf
- FERNANDEZ SUAREZ (B.), « La construcción de la alteridad victimizada en los discursos políticos y mediáticos a través del debate sobre el uso de la burka », *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo (RICD)*, 2016, vol. 1, n°3, pp. 107-123. URL : <http://www.usc.es/revistas/index.php/ricd/article/view/2532/3307 ISSN 2386-3730>.
- FRASER (N.), « Repenser la sphère publique : contribution à la critique de la démocratie telle qu'elle existe réellement ». In : *Hermès*, n°3, 2001
- GARDEY (D.), « Au cœur à corps avec le Manifeste Cyborg de Donna Haraway ». Dans : *Esprit*, 2009/3-4 (Mars/avril), p.208-217. URL : <https://www.cairn.info/revue-esprit-2009-3-page-208.htm#no3>
- GAUDILLIERE (J.-P.), « On ne naît pas homme... À propos de la construction biologique du masculin », *Mouvements*, 2004/1 (n° 31), p. 15-23. DOI : 10.3917/mouv.031.0015. URL : <http://www.cairn.info/revue-mouvements-2004-1-page-15.htm>

- GRAJCIAROVA (M.), « L'art féminin ou l'art des femmes ? », *Sens Public*, 2003. URL : <http://sens-public.org/article49.html#>
- GRAS (F.), « L'œuvre pornographique et le droit », *LEGICOM*, vol. 37, n°1, 2007, pp. 79-89. URL : <https://www.cairn.info/revue-legicom-2007-1-page-79.htm>
- JULLIARD (V.), QUEMENER (N.), « Le genre dans la communication et les médias : enjeux et perspectives », *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [Enl ligne], 4, 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 07 février 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rfsic/693>
- LANG (M.-E.), « L' "agentivité sexuelle" des adolescentes et des jeunes femmes : une définition ». In : *Recherches féministes*, vol. 24, n°2, 2011, p.189-209. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/rf/2011-v24-n2-rf5005937/1007759ar/>
- LAUFER (J.), « La construction du plafond de verre : le cas des femmes cadres à potentiel ». URL : <http://www.epsilon.insee.fr:80/jspui/handle/1/5894>
- LAZZARATO (M.), « Du biopouvoir à la biopolitique », *Multitudes*, 2000/1 (n° 1), p.45-57. DOI : 10.3917/mult.001.0045. URL : <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2000-1-page-45.htm>
- LE NAOUR (J.-Y.) et VALENTI (C.), « Du sang et des femmes. Histoire médicale de la menstruation à la Belle Époque », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [Enl ligne], n°14, 2001, mis en ligne le 03 juillet 2006. URL : <http://journals.openedition.org/clio/11>
- LEROY (S.), « " Bats-toi ma sœur". Appropriation de l'espace public urbain et contestation de la norme par les homosexuels », *Métropoles* [Enl ligne], 8 | 2010, mis en ligne le 07 mars 2011. URL : <http://journals.openedition.org/metropoles/4367>
- LEVEQUE (S.), « Cadrage médiatique et production journalistique du genre », *Genre, sexualité & société*[Enl ligne], Hors-série n° 2 | 2013, mis en ligne le 10 avril 2013, consulté le 16 septembre 2017. URL : <http://gss.revues.org/2624>
- LIARTE (A.), « *Le corps, territoire politique du sacré* ». In : *Noesis* [Enl ligne], 12 | 2007, mis en ligne le 28 décembre 2008, consulté le 19 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/noesis/1343>
- LORENZI (M.-E.), « "Queer", "transpédégouine", "torduEs", entre adaptation et réappropriation, les dynamiques de traduction au cœur des créations langagières de l'activisme féministe queer », *GLAD!* [Enl ligne], 02 | 2017, mis en ligne le 01 juin 2017, consulté le 07 mars 2019. URL : <https://www.revue-glad.org/462>
- LOURAU (R.), « Sociologie de l'avant-gardisme ». In : *L'Homme et la société*, 1972, n°26, p.45. URL : https://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1972_num_26_1_1720
- MASSEI (S.), « L'esquisse du genre », *Genre, sexualité & société*[Enl ligne], 17 | 2017, mis en ligne le 01 juin 2017. URL : <http://gss.revues.org/4015> ; DOI : 10.4000/gss.4015
- MITCHELL (K. R.), MERCER (C. H.), PRAH(P.), CLIFTON (S.), TANTON (C.), WELLINGS (K.) & COPAS (A.), « Why Do Men Report More Opposite-Sex Sexual Partners Than Women?

Analysis of the Gender Discrepancy in a British National Probability Survey ». In : *The Journal of Sex Research*, 2019, 56, 1, p.1-8. URL : <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00224499.2018.1481193#>)

NAUDIER (D.), « Genre et activité littéraire : les écrivaines francophones. Introduction. ». Dans : *Sociétés contemporaines*, 2010/2, n°78, p.5-13. URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2010-2-page-5.htm>

PICQ (F.), « Le personnel est politique, féminisme et for intérieur ». In : *Actes du colloque Le for intérieur*, (CURAPP), PUF, 1995

PERROT (M.), « Le genre de la ville ». In : *Communications*, 1997, n°65, p.145-165. URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1997_num_65_1_1996

RICH (A.), « La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne ». Dans : *Nouvelles Questions Féministes*, mars 1981, n°1, p.15-43. URL : <https://www.feministes-radicales.org/wp-content/uploads/2012/03/Adrienne-Rich-La-contrainte-%C3%A0-lh%C3%A9t%C3%A9rosexualit%C3%A9-et-l'existence-lesbienne.pdf>

SACRISTE (V.), « Sociologie de la communication publicitaire », *L'Année sociologique*, 2001/2 (Vol.51), p.487-498. DOI : 10.3917/anso.012.0487. URL : <http://www.cairn.info/revue-l-annee-sociologique-2001-2-page-487.htm>

SAINT-MARTIN (L.), GIBEAU (A.), « "Exit les oreilles" : parodie, ironie et humour féministes dans *Nunuche* et *Nunuche gurlz* ». Dans : *Recherches féministes*, vol. 25, n°2, 2012, p.25-41. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/rf/2012-v25-n2-rf0401/1013521ar/>

VOROS (F.), « La régulation des effets de la pornographie », *Hermès, La Revue*, 2014/2 (n° 69), p. 124-128. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2014-2-page-124.htm>

Ouvrages :

ALLISON (D.), « Silence public, terreur privée ». In : *Peau. A propos de sexe, de classe et de littérature* (1994), Paris, Cambourakis, 2015

BALANDIER (G.), *Le détour : Pouvoir et modernité (espace du politique)*, Paris, Fayard, 1997

BALASINSKI (J.), MATHIEU (L.) (dir.) BECKER (H.), *Les ficelles du métier : comment conduire sa recherche en sciences sociales ?*, Paris, La Découverte, 2002

BECKER (H.), *Outsiders : études de sociologie de la déviance*, Paris. Éditions Métailié, 1985

BOISCLAIR (I.), DUSSAULT FRENETTE (C.), (dir.), *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2013

BOLOGNE (J.-C.), *Histoire de la pudeur*, Paris, Hachette, 1997

BOURCIER (S.), *Queer Zones 1*, Paris, Balland, 2001

BOURCIER (S.), *Queer Zones 2*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006

BOURCIER (S.), *Queer Zones 3*, Paris, Éditions Amsterdam, 2011

BOURDIEU (P.), *La domination masculine*, Paris, Seuil, 2014 (1998)

BUTLER (J.) *Trouble dans le Genre*, Paris, La Découverte, 2005

CALIFIA (P.), *Sexe et utopie*, Paris, La Musardine, 2008

CANGUILHEM (G.), *Le normal et le pathologique*, Paris, P.U.F., 2015 (1943, 1966)

CARDI (C.), PRUVOST (G.) (dir.), *Penser la violence des femmes*, Paris, La Découverte, 2017

CASTORIADIS (C.), *L'imaginaire comme tel*, Paris, Hermann, 2007

CLAIR (I.), *Les jeunes et l'amour dans les cités*, Paris, Armand Colin, 2008

CORBIN (A.) (dir.), *Histoire du corps : tome 2. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2005

CHURCH-GIBSON (P.) (dir.), *More Dirty Looks: Gender, Pornography and Power*, Londres, British Film Institute, 2004.

DE LAURETIS (T.), *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, 2007

DEBRAY (R.), *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992

DETREZ (C.), *La construction sociale du corps*, Paris, Seuil, 2002

DORLIN (E.), *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*, Paris, La Découverte, 2009

EBENSTEIN (J.), *The Anatomical Venus. Wax, God, Death & the Ecstatic*, New York, Distributed Art Publishers, 2016

FASSIN (D.), MEMMI (D.) (dir.), *Le gouvernement des corps*, Paris, EHESS, 2004

FILLIEULE (O.), TARTAKOWSKY (D.), *La manifestation*, Paris, Presses de Sciences Po, 2008

FOUCAULT (M.), *Folie et Dérison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961,

FOUCAULT (M.), *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 2005 (1976)

FOUCAULT (M.), *Naissance de la biopolitique*, Paris, Gallimard/Seuil, 2004 (1978-1979)

FOUCAULT (M.), *Sécurité, territoire, population*, Paris, Seuil, 2004 (1978)

FRAISSE (G.), *Les Excès du Genre. Concept, image, nudité*, Paris, Lignes, 2014

GOFFMAN (E.), *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*. Paris, Minuit, 1975

GRUZINSKI (S.), *La Colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Gallimard, 1998

- GUILLAUMIN (C.), *Sexe, Race et Pratique du pouvoir. L'idée de Nature*. Paris, côté-femmes éditions, 1992,
- HARAWAY (D.), *Manifeste Cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminismes*, Paris, Exils, 2007
- HUMPHREYS (L.), *Le commerce des pissotières. Pratiques homosexuelles anonymes dans l'Amérique des années 1960*, Paris, La Découverte, 2007
- HUNT (L.) (dir.), *Eroticism and the Body Politic*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1991
- LAGROYE (J.) (dir.), *La politisation*, Paris, Belin, 2003
- MAHMOOD (S.), *Politique de la Piété. Le féminisme à l'épreuve du renouveau islamique*. Paris, La Découverte, 2009.
- KAUFMANN(J.-C.), *Corps de femmes, regards d'hommes. Sociologie des seins nus*, Paris, Presses Pocket, 1998
- LAQUEUR (T.), *La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, Gallimard, 2013 (1990)
- MAZAURETTE (M.) et MASCRET (D.), *La revanche du clitoris*, Paris, La Musardine, 2016
- PAVEAU (M.-A.), *Le discours pornographique*, Paris, La Musardine, 2014
- NEVEU (É.), *Sociologie du journalisme*. Paris, La Découverte, « Repères », 2013
- PLANA (M.) et SOUNAC (F.) (dir.), *Corps troublés. Approches esthétiques et politiques de la littérature et des arts*, Editions Universitaires de Dijon, 2018,
- PRECIADO (P.), *Pornotopie*, Paris, Climats, 2011
- MAHMOOD (S.), *Politique de la Piété. Le féminisme à l'épreuve du renouveau islamique*. Paris, La Découverte, 2009.
- MUZZARELLI (F.), *Femmes photographes*, Paris, Hazan, 2009
- PIGENET (M.) et TARTAKOWSKY (D.), *Histoire des mouvements sociaux en France. De 1814 à nos jours*, Paris, La Découverte, 2014
- POLLETTA (F.), *It was like a fever : storytelling in protest and politics*, University of Chicago Press, 2006.
- PRECIADO (P.), *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, Paris, J'ai Lu, 2014 (2008), p.69
- QUEMENER (N.), *Le pouvoir de l'humour. Politiques des représentations dans les médias en France*, Paris, Armand Colin, 2014
- ROUSSOS (K.), *Décoloniser l'imaginaire : Du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie Ndiaye*, Paris, L'Harmattan, 2007
- RUBIN (G.), *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe*, Paris, EPEL, 2010

RUSSO (V.), *The Celluloid Closet. Homosexuality in the movies*, New York, Harper and Row. Publishers, 1987 (1981)

SAÏD (E. W.), *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2005 (1978)

TRACHMAN (M.), *Le travail pornographique. Enquête sur la production de fantasmes*, Paris, La Découverte, 2013,

VÖROS (F.), *Cultures pornographiques. Anthologie des porn studies*, Paris, Amsterdam, 2015

WARR (T.) et JONES (A.), *Le corps de l'artiste*, Paris, Phaidon, 2011

WITTIG (M.), *La pensée straight*, Amsterdam, Paris, 2013

ZOLESIO (E.), *Chirurgiens au féminin? Des femmes dans un métier d'homme*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012

Annexes

Table des annexes

La figure d'Inna Chevtchenko.....	359
L'action FEMEN contre DSK (première action en France, en 2011).....	363
L'action FEMEN à Notre-Dame de Paris (2013)	364
L'action FEMEN pendant les manifestations de Civitas (2013).....	365
L'action FEMEN à l'église de la Madeleine.....	366
L'action FEMEN pour la libération de Jacqueline Sauvage (2016).....	367
Les FEMEN face aux CRS.....	368
La performance <i>Public Cervix Announcement</i> d'Annie Sprinkle (1990).....	369
L'action d'UrbanPorn <i>J. Pin' Dark</i> (2010)	369
Quelques œuvres tirées de l'exposition Culture Touf'	371
Le pornoterrorisme de Diana J. Torres.....	372

La figure d'Inna Chevtchenko

Cette annexe rassemble quelques-unes des informations recueillies en entretiens sur la personnalité d'Inna Chevtchenko. On remarque un décalage dans sa description, selon que mon interlocuteur-ice est issu-e du mouvement FEMEN ou du monde journalistique. On note également que se construit, à travers certains propos, l'image d'une cheffe charismatique, qui rappelle la figure webérienne du leader.

Tout d'abord, on peut penser que ce décalage dans la perception de la personnalité d'Inna est dû au fait que certains éléments biographiques concernant cette activiste ne sont pas pris en compte. Cela suscite de nombreuses incompréhensions dans le monde féministe et médiatique, comme cela fut le cas lorsqu'à peine arrivée en France, Inna a critiqué, dans un tweet, les féministes françaises, les décrivant comme « des vieilles femmes cachées derrière leurs bouquins ». Preuve d'une méconnaissance du paysage féministe français de la part d'Inna Chevtchenko elle-même, cette déclaration s'explique, non seulement par sa volonté de provoquer – je vais y revenir dans un instant –, mais aussi par le décalage qu'elle perçoit entre l'appartenance sociale des féministes françaises et la sienne propre, comme l'explique Eloïse :

Je pense qu'elle a un mépris pour la bourgeoisie en général. C'est un truc, pour moi, très soviétique dans la construction qu'elle a pu avoir en tout cas de sa pensée politique, parce que c'est quand même percé par cette lecture-là, marxiste et tout. Et du coup, le bourgeois reste vraiment la personne à abattre et à détruire, parce qu'il est dans un confort matériel qui est méprisable, etc. Je pense que c'est ce qu'elle pense, surtout que les féministes françaises sont toutes blanches, éduquées, bourgeoises, alors qu'elle, elle a l'impression de venir d'un milieu très, très prolétaire et très dur. Je pense qu'il y a ce regard-là qu'elle porte quand même sur la France.

Je l'ai dit : Inna Chevtchenko use sans cesse d'un ton provocateur, mal compris des journalistes qui ne peuvent donc pas le relayer. En effet, ses tweets et ses déclarations étaient, à son arrivée en France, très mal reçues et compris par les journalistes qui ne percevaient pas le second degré dans les messages qu'elle publiait. On le voit, lorsque le journaliste de *Libération* déclare : « Inna Chevtchenko n'a aucun humour ». Ce propos s'oppose alors à ceux d'Eloïse :

Pour Inna, je pense qu'il y a une volonté totalement assumée de provoquer. De provoquer pour qu'on retienne son intervention, pour choquer les mentalités, parfois en flirtant avec le mauvais goût. Voilà : des choses comme le tweet qu'elle avait fait sur le ramadan, y a deux ans maintenant, en disant que la religion musulmane était vraiment la religion la plus débile. Je pense qu'elle, dans sa tête, c'est vraiment provoquer au maximum, sauf qu'on est dans un contexte, encore une fois en France, où c'est pas forcément très fin de provoquer des gens qui sont aussi stigmatisés ou des gens qui sont déjà

discriminés. Je pense que c'est comme ça qu'elle l'assume, en disant : « c'est de la provocation ! Evidemment que c'est pas ce que je pense »

Inna Chevtchenko use souvent du second degré et de la provocation, pour attirer l'attention médiatique et, sûrement, susciter le débat. Cependant, on pourrait aussi voir, dans l'usage de la provocation, une volonté de construire discours propre au mouvement FEMEN qui serait adapté aux médias, comme le suggère la journaliste de *Metronews*,

[Le discours des FEMEN est] formaté dans le sens où on a l'impression qu'elles ont fait beaucoup de *media training* : elles disent un peu, toutes, la même chose ; toutes, les mêmes phrases. Elles martèlent tout le temps le même. Donc c'est formaté dans ce sens-là, formaté pour les médias : faut que ce soit efficace et que ça aille droit au but. Et elles disent toutes la même chose. C'est ça qui est rigolo.

Rappelons qu'Inna Chevtchenko a fait des études de journalisme : on peut donc penser qu'elle a conscience des logiques médiatiques et qu'elle connaît les modalités d'une présentation de soi adéquate par rapport aux codes du monde journalistique. C'est ce que laisse penser les propos du journaliste de *Libération* :

Inna Chevtchenko, c'est une bête médiatique. Donc elle sait très bien accueillir les journalistes. A chaque fois tu passes un bon moment avec elle. Ca reste toujours très professionnel, mais à part une fois – parce que j'ai fait un papier qui leur plaisait pas... sinon c'est quand même – parce qu'elles ont besoin des médias, c'est toujours des activistes qui répondent vite.

La nécessité d'inscrire le discours FEMEN dans les logiques médiatiques semble influencer sur la relation qu'entretient Inna Chevtchenko aux journalistes. Lorsque, par exemple, le journaliste de *Libération* rédige un papier sur les divisions internes du mouvement FEMEN, s'opposant à l'image d'union qu'Inna Chevtchenko a à cœur d'en donner, cela a fait émerger certaines tensions entre le journaliste et elle. C'est ce qu'il rapporte dans ses propos, tout en insistant sur le professionnalisme des relations qu'entretient Inna Chevtchenko avec le monde médiatique en général :

C'est un papier que j'ai écrit à la fin de l'année dernière – en octobre je crois – où j'explique qu'il y avait une division chez les FEMEN, entre FEMEN France et les Ukrainiennes, avec d'un côté Inna et les FEMEN Françaises, et de l'autre côté Oksana et Sacha. Et ce papier-là, Inna Chevtchenko l'a pas du tout aimé, évidemment, parce que je ne faisais que dire la vérité, mais c'est pas une vérité qui... Elle a un côté, de manière générale avec les gens : on est avec elle ou on est contre elle. Et donc, sur ce papier-là, elle était pas trop fan du truc. Mais après, dans les relations que j'ai avec les FEMEN de manière générale et avec Inna, j'ai jamais eu l'impression que c'était ce niveau de relation dans la presse, c'est plutôt vraiment quelqu'un que tu appelles, qui répond à tes questions. Sans doute que son rapport avec Caroline Fourest était différent, mais j'ai jamais eu l'impression qu'avec moi, en tout cas, elle était un peu dans

un rapport de séduction/provocation, pour plaire/déplaire, faire/défaire. Non. De mon point de vue en tout cas, c'est toujours resté assez sain.

Faisant référence à la relation ambiguë entre Inna Chevtchenko et Caroline Fourest, soutien de la première heure du mouvement FEMEN, le journaliste de *Libération* décrit une relation, quoiqu'un peu conflictuelle, mais relativement dénuée d'affects et d'enjeux de séduction, contrastant avec ce que relate Caroline Fourest dans son ouvrage *Inna*, où elle fait le récit très romancé de sa relation avec Inna Chevtchenko.

C'est la volonté de construire une certaine image du mouvement qui semble animer Inna Chevtchenko – on le perçoit d'ailleurs en creux dans l'anecdote à propos de l'article de *Libération* –, voire la construction d'une certaine image d'elle-même, comme le dit la journaliste de *Metronews*

Je pense qu'elles ont envie d'être perçues comme une FEMEN. Pas comme moi-Eloïse, moi-Marguerite ou moi-Inna. C'est la combattante FEMEN et on s'en tient à ça.

Inna Chevtchenko se construit donc une image et, *a fortiori*, l'image du mouvement FEMEN dans son ensemble – une image avec laquelle elle jouerait sans cesse, comme le suggère Eloïse :

Chez Inna, je pense qu'il y a un fond, vraiment, où elle joue. Elle joue à provoquer les médias. Ça l'amuse de voir qu'ils tombent dans le piège à chaque fois. Ils prennent tout au premier degré. Je pense que ça la fait rigoler. Mais en même temps parfois, elle va pas non plus démentir les rumeurs quand on lui dit : "vous êtes raciste" ou "vous êtes islamophobe". Elle va juste dire non, mais sans entrer dans le débat. C'est ce que je lui reproche aussi à des moments. C'est vrai que des fois c'est pas clair que tout le monde sait que c'est du second degré.

Eloïse insiste beaucoup sur la dimension de jeu, de second degré. Inna Chevtchenko semble construire une sorte de discours public, d'apparence jusqu'au-boutiste et provocateur, qu'elle placerait comme en paravent entre les médias et elle. On pourrait dire que l'activiste se construit un personnage médiatique et militant. Cette référence théâtrale se retrouve dans les propos du journaliste de *Libération* :

Elles sont dans la lumière médiatique et c'est complètement de la performance... la fin de la performance artistique étant le jour où Inna Chevtchenko sera assassinée. Je pense que dans sa vision du militantisme FEMEN, à la fin il faut qu'elle meure assassinée pendant une action, comme Molière est mort sur scène. Comme un acteur mourant sur scène en faisant sa dernière pièce. Je pense que, pour Inna en tout cas, c'est le but. Pour les autres, je pense pas.

Ici, on voit l'image que le journaliste de *Libération* s'est construit d'Inna Chevtchenko : une image romanesque de soldate qui meurt au combat. Cela fait écho à la vision qu'a cette activiste de la démarche contestataire qu'elle a contribué à élaborer. Cela

montre également qu'un certain charisme émane d'elle. Cependant, il faut nuancer sa représentation en tant que cheffe charismatique. Certes, la journaliste de *Metronews* lui fait incarner ce rôle, en décrivant le fonctionnement interne du mouvement FEMEN :

J'ai l'impression que c'est assez pyramidal. On me renvoie toujours vers Inna : si on veut faire une action, faut qu'on appelle Inna. Moi, un peu j'en connaissais au fur et à mesure deux ou trois. Donc je leur demandais des petites infos... mais non ! Il fallait toujours passer par Inna.

Cependant, notamment à travers la réaction de Sophia qui décrit un mode horizontal de prise de décision, on remarque une certaine réticence, de la part de certaines activistes, à considérer qu'Inna est à la tête du mouvement :

Et comment ça se passe avec Inna ?

???

Pourquoi ?

Comme avec les autres

Est-ce un mode de décision horizontal ?

Oui

D'accord. Vous votez?

Si une activiste n'est pas d'accord, on l'écoute. Pour valider une décision, il faut qu'on soit majoritaire. On est peu nombreuses.

Oui du coup, c'est plus facile pour les décisions.

Oui ! Ça va vite.

Paradoxalement surexposé médiatiquement, le mouvement FEMEN fonctionne en « société secrète » – expression que j'emprunte à la journaliste de *Metronews* – et demeure assez opaque. Jouant avec les images romantiques de la radicalité politique, Inna Chevtchenko s'est construit un personnage médiatique et militant d'apparence provocateur et jusqu'au-boutiste. Cependant, on pourrait se demander si la construction de ces images ne contribue pas à l'incompréhension des journalistes face au mouvement FEMEN.

L'action FEMEN contre DSK (première action en France, en 2011)



L'action FEMEN à Notre-Dame de Paris (2013)



L'action FEMEN pendant les manifestations de Civitas (2013)



L'action FEMEN à l'église de la Madeleine



L'action FEMEN pour la libération de Jacqueline Sauvage (2016)



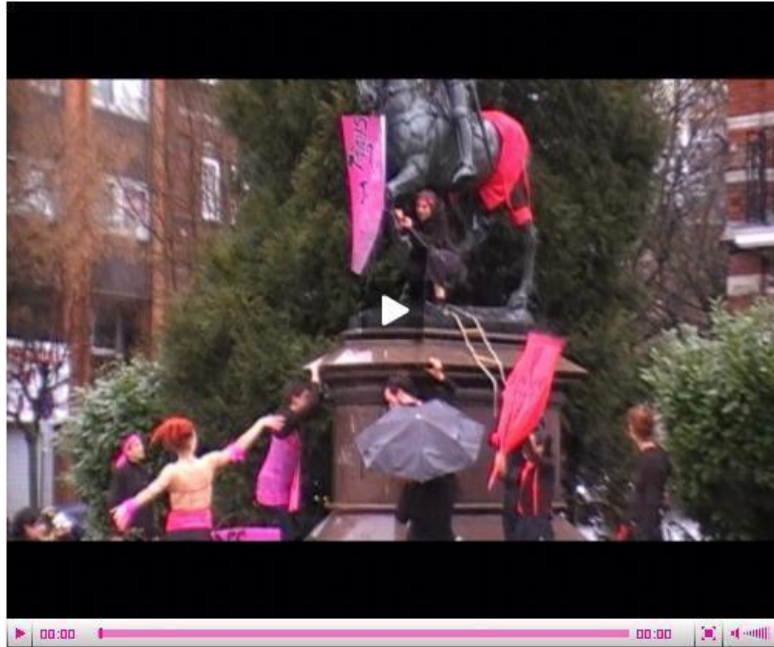
Les FEMEN face aux CRS



La performance *Public Cervix Announcement* d'Annie Sprinkle (1990)



L'action d'UrbanPorn J. Pin' Dark (2010)



Quelques œuvres tirées de l'exposition Culture Touf



Le pornoterrorisme de Diana J. Torres



SS

