KÉVIN BIDEAUX

LA VIE EN ROSE

PETITE HISTOIRE D'UNE COULEUR AUX PRISES AVEC LE GENRE

Thèse de doctorat
Études de genre, option arts

Sous la direction de
Hélène Marquié

Préparée à :

Université Paris 8 - Vincennes-Saint-Denis
École Doctorale Pratiques et Théories du Sens

Laboratoire :

LEGS - Laboratoire d'Études de Genre et Sexualité

Soutenue le **18 Novembre 2021,**
devant le jury composé de :

Céline Caumon, rapporteuse
Professeure des Universités en arts plastiques et design
Université Toulouse-Jean Jaurès

Annie Mollard-Desfour
Linguiste et lexicographe
Ingénieur de Recherches 1e classe CNRS

Pascal Rousseau, rapporteur
Professeur des Universités en histoire de l'art
Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne

Pierre Sauvanet, président de jury
Professeur des Universités en esthétique et philosophie de l'art
Université Bordeaux Montaigne

Hélène Marquié, directrice de thèse
Professeure des Universités en études de genre et art
Université Paris 8 - Vincennes-Saint-Denis

VOLUME S

N'ayant pas obtenu l'autorisation de reproduire toutes les illustrations, certaines ont été floutées dans cette version numérique de la thèse. Il est toutefois possible de retrouver facilement la plupart de ces images grâce aux liens hypertextes fournis dans les tables des illustrations.

Je conseille au lectorat de lire le document au format « deux pages », comme un livre. La mise en page a en effet été pensée en ce sens pour articuler texte et illustrations de la manière la plus efficace possible.

LA VIE EN ROSE

VOLUME S
RECHERCHE-CRÉATION

SOMMAIRE DU VOLUME S 920

RECHERCHE-CRÉATION • MA VIE EN ROSE 924
• EVERYTHING BUT PINK 936
• LES MÉTAMORPHROSES 960
• PLUS ON EST DE FOLLES, PLUS ON RIGOLE ! 994
• FIAT ROSEA ET ROSEA FIT 1020

Moi, en pleine fantaisie rose, Paris, 2020

Photo : © Kévin Devos

RECHERCHE-CRÉATION

MA VIE EN ROSE

LE MONOCHROMATISME À LA VIE ET À L'OEUVRE

Le rose et moi, c'est une histoire qui a débuté bien avant la thèse, et qui se prolongera très certainement au-delà de celle-ci. Mon rapport à la couleur s'établit en effet depuis plus de dix ans dans une relation passionnée, sinon obsessionnelle, faisant partie d'une démarche artistique processuelle, de laquelle découle la présente recherche. Il n'y aurait ainsi eu aucun sens à ne pas l'inclure dans ma thèse[1], toutefois, la manière dont je devais articuler les deux ne s'est pas présentée comme une évidence. En effet, ma démarche artistique ne recouvre pas complètement ce que je voulais explorer dans le doctorat : l'intégrer pleinement dans mon projet de recherche, comme étant le sujet de la thèse, m'aurait amené à oublier certaines pistes qui me semblent pourtant essentielles. Une autre solution aurait été de constituer un large pan de la thèse sans y intégrer ma démarche artistique, réduisant alors cette dernière à un argument illustratif du propos, ce qu'elle n'est pas, ou pas seulement. J'ai ainsi opté pour une tierce solution, celle que le philosophe Pierre-Damien Huyghe appelle « recherche avec l'art », qui se distingue de la recherche « sur l'art » — telle qu'elle est pratiquée par une variété de disciplines connexes à l'art (l'histoire de l'art, la sociologie de l'art, la sémiotique, etc.) —, mais aussi de la recherche « en art » — une « recherche-création » basée sur une méta-pratique réflexive. La recherche avec l'art « travaille avec une pratique pour faire quelque chose qui n'est pas immédiatement inscriptible au nom de cette pratique », explique Huygue[2], précisant que les chercheur·se·s avec l'art « tourne[nt] autour d'un champ d'objets, dont ils [et elles] sont par ailleurs familier[·ère·]s, tout en traversant ou en ayant traversé ce champ, c'est-à-dire en le pratiquant ou en l'ayant pratiqué »[3]. J'ai ainsi mis en regard ma démarche artistique avec le travail scientifique, non pas pour tenir à distance l'un de l'autre recherche et création, mais pour en conserver les particularités tout en permettant d'y voir des correspondances. Je propose ainsi dans ce volume annexe de revenir sur ma démarche artistique, de l'expliquer, mais surtout

1 • Les membres du jury de la soutenance qui ne me connaissent pas encore se seraient de plus bien rendu compte, à un moment ou un autre, que j'incarne littéralement mon sujet de thèse et qu'il y a là des connexions dont il faut rendre compte.

2 • Pierre-Damien Huyghe, 2017. *Contre-temps. De la recherche et de ses enjeux. Arts, architecture, design*. Paris, B42, p. 71.

3 • *Ibid*., p. 14.

de mettre en évidence son lien à la recherche, et plus particulièrement avec celles menées dans le cadre de ma thèse.

RHODOPLASTICITÉS
LE ROSE COMME DÉMARCHE ARTISTIQUE

Afin d'introduire mon propos, la première étape, peut-être la plus importante, demande de revenir sur ma pratique artistique. Le moment est toujours délicat puisque je n'ai pas vraiment de médium de prédilection : je fais de la photographie sans vraiment être un photographe, je fais de la peinture sans vraiment être un peintre, je fais de la sculpture sans vraiment être un sculpteur, etc. Ajoutez à cela que je ne suis pas qu'artiste, mais aussi chercheur, et vous me voyez propulsé, comme le pense l'esthéticien Bernard Darras, « à la périphérie du monde de l'art et à la périphérie du champ scientifique »[1]. Il y a toutefois une certaine « constance » dans mon travail, ou du moins un fil conducteur qui est (sans surprise) la couleur rose. Je l'emploie dans toutes ses formes — matière, lumière, langage, emblème, etc. —, m'appliquant à en explorer les particularités matérielles ou sémiotiques. Elle n'est aussi parfois qu'un détail esthétique, sorte de signature colorée faisant de l'œuvre réalisée une œuvre *de moi*. En cela on pourrait dire que je ne suis pas juste un « plasticien », mais plus précisément un « rhodoplasticien » (de l'étymologie grecque du rose[2]) — ou « roséoplasticien » selon les préférences. La pratique de la couleur est d'ordinaire le domaine des peintre·sse·s. Pourtant, même si les artistes Claude Briand-Picard et Antoine Perrot expliquent que les peintre·sse·s contemporain·e·s ont dépassé l'utilisation des traditionnelles peintures à l'huile ou acryliques pour aussi faire usage de couleurs importées, obtenues par l'apport de matériaux colorés (bois, métaux, verre, plexiglass, néons, ou tout autre objet) dans la peinture[3], j'ai toujours du mal à me faire à ce qualificatif de « peintre ». En effet, à côté d'une production de l'art qui aboutit à des œuvres (des photos, des objets, etc.), j'ai aussi entamé un

1 • Bernard Darras, 2015. « La Recherche doctorale en art face aux changements. Étude du cas de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne », *Hermès, La Revue*, 72, pp. 179-186 (citation, p. 181). https://doi.org/10.3917/herm.072.0179.

2 • Sur l'étymologie du rose, voir *supra*, « *Rosa, rosam, rosae* », pp. 78-79.

3 • Antoine Perrot et Claude Briand-Picard, 2002. *La Couleur importée. Ready-made color*. Paris, Positions.

processus d'uniformisation chromatique de mon corps[1] et de mon environnement : je ne porte que des vêtements roses (sous-vêtements et chaussures y compris), je me teins les cheveux en rose et tout, ou presque, chez moi est rose : murs roses, rideaux roses, meubles roses, draps roses, vaisselle rose, etc. Cette démarche s'émancipe d'une visée productive de l'art, donc aussi de l'objet-peinture, de même qu'elle dépasse l'idée d'un geste ou d'une action artistique comme la performance l'a introduite dans les années 1960 : il n'y a pas de théâtralisation ou de ritualisation du moment, pas de mise en scène[2]. Ma démarche est un processus quotidien, polymorphe — ou plutôt informe — qui infuse dans absolument tout ce que je fais (l'art, la recherche, l'enseignement) et ce que j'ai (vêtements, meubles, stylos et même cheveux), ce sur quoi je reviendrai plus en détail[3].

Dans ce volume dédié à ma démarche artistique, je parlerai pourtant peu de création, où alors toujours de manière périphérique, ce qui est une manière comme une autre de « tourner autour » du sujet. Il ne sera également que peu question du rose, sans qu'il ne soit pour autant absent (il est même omniprésent). C'est du reste souvent le cas quand on s'intéresse à la couleur d'un point de vue culturel : l'artiste et théoricien de l'art David Batchelor avouait lui-même, dans *La Peur de la couleur*, qu'il avait trop peu parlé d'art pour argumenter sa thèse. Il écrivait :

> J'ai fait référence à la littérature, à la philosophie et à la science au moins autant qu'à la théorie de l'art, et j'en ai dit bien davantage sur le cinéma, l'architecture et la publicité que sur la peinture et la sculpture[4].

C'est surtout que, d'une part, j'ai déjà suffisamment parlé du rose, de son histoire, de sa symbolique, de ses emplois, de ses effets dans la thèse : m'attarder sur la couleur et ses significations n'aurait été que redite. D'autre part, si le rose est une caractéristique importante de ma démarche artistique, il serait réducteur d'en faire la seule composante : la couleur est autant un moyen qu'une finalité. La finalité est ce qui est donné à voir et ne demande que peu de commentaires après neuf chapitres

1 • Mon approche plastique du corps ne se résume d'ailleurs pas à la couleur. J'ai entamé un processus de modification du corps, fait de piercings, de tatouages, et de chirurgies, qui furent le sujet de mes recherches en master. Voir Kévin Bideaux, 2016. *Op. cit*. Je n'y reviendrai pas pour rester dans le cadre thématique de la thèse, même s'il est évident que cela a son importance dans plusieurs des situations évoquées. Voir *infra*, ■ : Plus on est folles, plus on rigole, pp. 994-1017). J'ai néanmoins essayé, autant que possible, de faire la distinction dans mes analyses de ce qui aurait trait au rose, de ce qui concernerait davantage le corps modifié.

2 • Voir Barbara Formis, 2010. « Le Pari du geste », *Esthétique de la vie ordinaire*. Paris, Presses Universitaires de France, « Lignes d'art », pp. 143-189.

3 • Voir *infra*, ■ : *Everything but pink*, pp. 936-957.

4 • David Batchelor, 2001 [2000]. *Op. cit*., p. 105.

sur le sujet. Il est en revanche nécessaire d'expliquer en quoi le rose est aussi un moyen : d'expression, de revendication aussi, en lien avec un parcours personnel.

LA PETITE HISTOIRE DE KÉVIN

SUR LES INFLUENCES ET LES APPORTS DE L'AUTOBIOGRAPHIE

Beaucoup d'anecdotes personnelles ponctuent ce volume, des **récits de vie**, constituants de ce parcours qui m'a amené, presqu'en même temps, à l'art et à la recherche. De la petite histoire du rose comme d'une petite histoire de son auteur en somme. Le sociologue Jean-Philippe Bouilloud écrit à ce propos :

> Il est évident que toute pensée qui relève de l'univers des sciences sociales, qu'elle soit philosophique, sociologique, psychologique ou anthropologique, s'articule nécessairement avec une expérience intime du sujet dans sa confrontation au monde social[1].

Il n'est cependant pas question (que) d'égocentrisme ou de narcissisme, car l'autobiographie engage également ce que les chercheurs français en sciences de l'éducation Gaston Pineau et Jean-Louis Le Grand appellent un « être ensemble » :

> La vie déborde largement l'ego, ballottée qu'elle est entre les courants psychophysiologiques internes et les mouvements environnementaux externes, physiques et sociaux, à conjuguer à la première personne du singulier, à temps et contretemps[2].

Analyser le récit autobiographique c'est donc aussi mieux comprendre comment l'inscription d'un corps — celui du chercheur comme de l'artiste — est travaillé par le milieu socio-culturel dans lequel il s'inscrit, et donc comment ce milieu agit sur les corps en général, ou des corps en particulier.

C'est aussi mieux comprendre la manière dont le savoir se construit, et comprendre pourquoi il se construit ainsi. Cela rejoint alors le concept de « **savoirs situés** », constitutif de l'épistémologie féministe, qui consiste à prendre en compte le point de vue à partir duquel les savoirs sont produits. Il ne fait en effet aucun doute que le fait que je sois un homme, blanc, français (en France), mais aussi gay et issu des classes populaires, originaire d'une ville de province mais vivant désormais dans la capitale,

1 • Jean-Philippe Bouilloud, 2009. *Devenir sociologue. Histoires de vie et choix théoriques*. Toulouse, Érès, « Sociologie clinique », p. 69.

2 • Gaston Pineau et Jean-Louis Le Grand, 2013. *Les Histoires de vie*. Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », p. 4.

tout comme le fait que je sois piercé, tatoué massivement — y compris sur le visage —, influence, au moins en partie, la manière dont j'appréhende la recherche, les potentiels résultats qui peuvent en résulter, ainsi que leur interprétation, puis la manière dont sont ensuite diffusées et reçues ces analyses. De la même manière, le fait que je sois artiste, et surtout, le fait que je sois rose, entièrement rose, littéralement, ont guidé mon choix de sujet pour ce doctorat et la manière dont je l'ai conduit. En partie développée par Donna Haraway[1], cette théorie du positionnement ne nie pas pour autant l'objectivité scientifique, dont j'applique d'ailleurs, du mieux qu'il m'est permis de le faire, la rigueur nécessaire. Elle cherche plutôt à la rendre plus fiable par l'inclusion responsable des subjectivités qui la produisent, et par la possibilité que ces savoirs puissent rencontrer une opposition[2].

C'est pourquoi j'inclurai aussi dans ce volume des extraits du récit de ce qui m'a amené à écrire cette thèse, de ce qui m'a amené à l'art, plutôt que de m'attarder uniquement sur les analyses de mes œuvres, qui sont de toute façon liées à ce récit de vie. L'autobiographique est en effet aussi partie constituante de l'art contemporain, ce que l'on appelle « mythologie personnelle », « la transposition du quotidien par l'individu pour atteindre le personnel, c'est-à-dire l'intime »[3]. Il faudrait d'ailleurs plutôt parler de « mythologies im-personnelles », tant c'est dans l'exhibition de l'intime que se constituent ces dernières. Que ces mythologies soient vraies ou non n'importe d'ailleurs que peu au final : elles dépassent même cette distinction, elles deviennent littéralement « mythe », tel que l'entend Roland Barthes, c'est-à-dire un mode de signification[4]. Tautologiquement, c'est donc au final le récit des mythologies personnelles qui devient constitutif de ces mythologies, faisant de la narration de la vie une œuvre en soi.

1 • Notamment dans son essai Donna Haraway, 1991 [1985]. « Situated Knowledges. The Science question in feminism and the privilege of partial perspective », *in Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. New York, Routledge, pp. 183-202.

2 • Voir la synthèse faite par Sarah Bracke et María Puig de la Bellacasa, 2013. « Le Féminisme du positionnement. Héritages et perspectives contemporaines », *Cahiers du Genre*, 54, pp. 45-66. https://doi.org/10.3917/cdge.054.0045.

3 • Isabelle de Maison Rouge, 2004. *Mythologies personnelles. L'Art contemporain et l'intime*. Paris, Scala, p. 17. C'est le cas par exemple de l'artiste Jean-Luc Verna, de la situation conflictuelle avec ses parents, de son vécu de l'homosexualité, du modelage de son corps, etc. Il en va aussi de l'artiste française, naturalisée américaine, Louise Bourgeois, et de son rapport à sa mère, matérialisé dans des araignées.

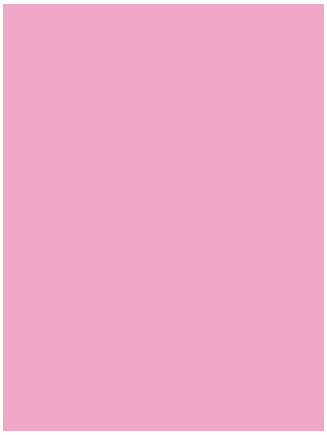
4 • Roland Barthes, 2014 [1957]. *Op. cit.*, pp. 212-217. Sur le mythe barthésien, voir aussi *supra*, « Du genre plastique », pp. 360-362.

CAMAÏEU

STRUCTURE DU VOLUME

À l'intersection du livre d'artiste, du journal intime et de l'écrit universitaire, je tire profit du statut ambigu d'artiste-chercheur (ou chercheur-artiste) pour sortir du cadre — d'écriture, de structure, de ton, etc. —, en arpenter les contours, l'égratigner parfois, tout en le gardant à vue. Ce volume hybride, intitulé « Ma Vie en rose », doit ainsi être appréhendé comme à la fois un prologue, un épilogue et un fil conducteur de la thèse, une matrice, une trame, un substrat contextuel qui l'éclaire en même temps qu'il peut exister de manière autonome. L'ouvrage regroupe ainsi des éléments épars (anecdotes, images, analyses) sous formes de courts textes, rassemblés en quatre parties, que j'appelle « nuances » pour rester dans la thématique chromatique. Je reviens dans la nuance : ***Everything but pink*** sur mon mode de vie monochromatique, proposant une définition formelle et conceptuelle dans le champ des arts visuels. Dans la nuance : **Les Métamorphroses**, j'ai rassemblé des éléments hétérogènes autour des « métamorphroses », des transformations (sur mon corps, ma vie, mon art) en lien avec le monochromatisme rose. La nuance : **Plus on est de folles, plus on rigole !** s'attarde sur les discriminations associées au rose : le sexisme, l'homophobie et le classisme. Mêlant anecdotes et productions artistiques, je reviens sur des éléments déterminants dans la construction de mon identité militante pédée. Dans la nuance : **Fiat Rosea et rosea fit**, j'amène une réflexion sur le statut d'artiste-chercheur, ses potentialités (à la fois pour l'art et pour la recherche) mais aussi ses limites. J'en profite pour présenter quelques exemples de réalisations au croisement des deux domaines.

Je précise que les illustrations présentées dans ce volume ne suivent plus de numérotation, et ne sont plus forcément explicitées par le texte, et ce afin de créer une synergie entre les images et le discours. Il s'agit systématiquement d'images de moi, entendu au double sens de la formulation : soit qu'elles aient été réalisées par moi, soit que j'en sois le sujet.



EVERYTHING BUT PINK

PETIT GUIDE DU MONOCHROMATISME

AINSI PARLAIT KITTEN KAY SERA

DÉFINIR ET COMPRENDRE LE MONOCHROMATISME

J'appelle « **monochromatisme** » le processus qui consiste, pour une personne, de consacrer sa vie à une seule et même couleur, et « **monochromatiques** » lesdites personnes. Comme pour le monochrome en peinture[1], il est possible de décliner son monochromatisme dans différentes nuances : c'est ainsi de toutes les nuances de rose dont je m'entoure, des teintes les plus pâles aux roses pétards, en passant par le vieux rose qui orne ma cuisine. Je garde toutefois une nette préférence pour les nuances vives mais ne tirant ni trop sur le rouge, ni trop sur le violet, mélange équilibré entre blanc et rouge, pouvant correspondre à ce qu'on appelle « rose bonbon » ou « rose chewing-gum ». Plusieurs personnes dans le monde pratiquent le monochromatisme : la plupart sont anonymes, quand d'autres se sont faites connaître à travers la presse ou les internets, leur excentricité étant propice à attirer l'intérêt du public. Parmi les plus connues, on peut citer la Britannique Ella London pour le jaune[2], la Canadienne Elizabeth Eaton Rosenthal pour le vert[3], le directeur de cabaret français passionné de bleu Michou (1931-2020)[4], la militante féministe Sandra Ramos qui vit dans une maison violette dans le bois Ringwood au New Jersey[5], la Bosniaque Zorica Rebernik qui « voit la vie en rouge » depuis plus de quarante ans[6], et Kitten Kay Sera, « reine du rose » hollywoodienne qui vit désormais de son monochromatisme grâce aux réseaux sociaux[7].

1 • Pour une histoire et une approche théorique du monochrome, voir Denys Riout, 2003. *La Peinture monochrome : histoire et archéologie d'un genre*. Nîmes, Jacqueline Chambon, « Rayon Art ».

2 • Voir Ella London, 2021 [s. d.]. *Instagram* (@ellalondon). https://www.instagram.com/ellalondon. Voir aussi Ella London, entretien avec Yahoo Life, 2015. « The heartwarming reason why this woman always wears the color yellow », *Youtube* (Kitten Kay Sera), 4 décembre. https://youtu.be/kFfrMUF3p3E.

3 • Voir Elizabeth Eaton Rosenthal, 2021 [s. d.]. *Instagram* (@greenladyofbrooklyn). https://www.instagram.com/greenladyofbrooklyn. Voir aussi Elizabeth Eaton Rosenthal, entretien avec Corey Kilgannon, 2015. « The Green Lady of Brooklyn », *New York Times*, 4 décembre. https://nyti.ms/2S1ob68.

4 • Voir le reportage de William Smith pour Paris Match, 2020. « Dans l'intimité de Michou, le dernier roi de la nuit », *Youtube*, 27 janvier. https://youtu.be/iFX0a_MW45s.

5 • Voir Sandra Ramos, entretien avec New York Post, 2018. « The Purple Lady: Obsessed woman addicted to color purple », *Youtube*, 13 décembre. https://youtu.be/fW4hMkwpelk.

6 • Voir Zorica Rebernik, entretien avec Flair Media, 2020. « A Bosnian Woman Spent 4 Decades Dressing Red », *Youtube*, 2 juin. https://youtu.be/-gI8SrmAb28.

7 • Voir Kitten Kay Sera, 2021 [s. d.]. *Instagram* (@kittenkaysera). https://www.instagram.com/kittenkaysera. Voir aussi Kitten Kay Sera, entretien avec The Fug Girls, 2018. « This woman has spent millions making her entire life pink », *Cosmopolitan*, 30 juillet. https://bit.ly/3yX3RU3.

Moi, dans une composition d'une sobriété relative, Paris, 2021

Photo : © Kévin Devos

Vue de mon salon, 2021

Photo : © Kévin Bideaux

Cette passion, obsession, voire dévotion pour une seule couleur peut se manifester de différentes manières selon les monochromatiques, le principe de base étant de ne s'habiller que d'une seule couleur, ou du moins de la manière la plus monochrome possible. La plupart des monochromatiques vit également dans un logement qui tend le plus possible au monochrome (murs peints, mobilier, décoration, etc.) quand cela leur est permis : le monochromatisme entretient en effet un rapport étroit avec le consumérisme, passant par l'achat, ou la fabrication (et là encore il faut disposer des moyens techniques et matériels de le faire) de vêtements, de meubles, etc. Monochromatiser son quotidien, c'est donc aussi et surtout un mode de consommation, qui n'est accessible dans ses formes les plus poussées qu'à des personnes privilégiées[1]. Le Syrien Abu Zakkour, qui ne s'habille qu'en jaune depuis 1983, ne semble ainsi pas avoir de logement entièrement jaune pour des raisons

1 • Trouver de l'électroménager autre que blanc ou noir est par exemple compliqué, à moins d'y mettre le prix. De même, avoir une baignoire autre que blanche nécessite d'en avoir les moyens financiers, voire d'être propriétaire de son logement.

qu'on peut supposer économiques[1], tandis que Kitten Kay Sera ne se cache pas d'avoir dépensé des centaines de milliers de dollars pour constituer son mini-royaume rose[2]. Certain·e·s autres monochromatiques étendent le monochromatisme à leur voiture, leurs animaux de compagnie (à travers des accessoires ou en teignant leur fourrure [3]), quand d'autres affirment aussi manger des aliments monochromes, au moins de façon partielle[4]. Je n'ai pour ma part pas adopté de régime monochrome (et ce malgré mon appétence pour les pâtisseries), ni ne possède de voiture rose, mais j'admets volontiers que la laisse de ma chienne est rose, de même que ses gamelles, son panier et ses jouets, et que je lui mets des vêtements rose lorsqu'il fait froid.

Kévin Bideaux, *Hiroshima mon amour*, 2018
Photographie numérique, tirage lambda, 13 × 19 cm
Photo : © Kévin Bideaux

Comme le monochrome en peinture, le monochromatisme est une démarche intentionnelle : « Il faut l'avoir explicitement voulu et pensé comme tel[5] ». Les personnes qui se retrouvent à ne porter que du noir, du bleu ou du brun parce que ce sont les couleurs les plus proposées dans les magasins, ou qui vivent dans un appartement où tous les murs sont blancs car c'est la norme dans les logements, ne

1 • Voir Agence France-Presse, 2019. « Syrie: Le mystérieux "homme en jaune" d'Alep », *Dailymotion*. https://www.dailymotion.com/video/x756czn.

2 • Voir Kitten Kay Sera, entretien avec The Fug Girls, 2018. Art. cité.

3 • Kitten Kay Sera teint ainsi les poils de tous ses chiens blancs à l'aide de jus de betterave. Voir Kitten Kay Sera, 2017. « Pink Pooch », *Youtube* (@kittenkaykera), 10 décembre. https://youtu.be/Cqu-XLel3qA.

4 • La Japonaise Azusa Sakimoto déclare par exemple prendre un petit-déjeuner rose chaque matin, comprenant notamment un café au lait rose. Azusa Sakimoto, 2018. « How to make barbie breakfast♡ Pink breakfast ideas/ Barbie Cooking », *Youtube* (@AzusaBarbie), 30 mars. https://youtu.be/FcloYT9jraA. J'ai toutefois des doutes quant à la véracité de cette mise en scène, la plupart des monochromatiques affirmant qu'il est intenable de maintenir un régime monochrome.

5 • Denys Riout, 2003. *Op. cit.*, p. 35.

Moi, en noire compagnie de Floryan Varennes, Paris, 2019

Photo : © Yves Sabourin

peuvent donc pas être considérées comme des personnes monochromatiques. Du reste, les personnes monochromatiques noires, grises ou brunes passeraient presque inaperçu·e·s dans l'espace public[1], où la plupart des personnes arborent déjà des costumes déclinés dans ces teintes. C'est ce qui explique aussi que les cas de monochromatismes les plus médiatisés soient ceux concernant des couleurs vives, et donc le plus en rupture avec les normes vestimentaires. Le monochromatisme est ainsi surtout une démarche qui transgresse les usages normés de la couleur dans le costume : il se voit, et ce de manière flagrante. Souvent, l'excentricité monochromatique ne se limite d'ailleurs pas à la couleur, mais se poursuit dans la coupe des vêtements, leurs matériaux et/ou dans les accessoires. Je n'échappe pas à la règle, cumulant monochromatisme et processus de transformations corporelles considérés comme « extrêmes »[2], auxquels il faut encore ajouter que pour un homme, porter du rose est bien plus transgressif que de porter du jaune ou du vert[3].

LA *VRAIE* VIE EN ROSE

DES PARTICULARITÉS DU MONOCHROMATISME ROSE

De manière générale, le monochromatisme est une pratique principalement féminine, dans la veine d'une histoire des couleurs qui a maintes fois associé la couleur au féminin[4]. La majeure partie des hommes monochromatiques que j'ai identifiés sont du reste homosexuels ou bisexuels[5], ce qui souligne de nouveau le lien

1 • À l'exception peut-être des personnes dites « gothique », dont la surenchère esthétique — parfois agressive — dans le noir, possiblement agrémentée de bijoux et autres accessoires, crée une rupture avec les pratiques d'habillement communes.

2 • Voir Kévin Bideaux, 2016. *Op. cit.*

3 • Je reviendrai sur ces transgressions, ■ : Plus on est de folles, plus on rigole, pp. 994-1017.

4 • Voir à ce propos ce que j'expliquais de la querelle du coloris au XVI^e^ siècle, *supra*, « *Making of* et *Making up* », pp. 258-260. Une association fortement réitérée au XIX^e^ siècle, et qui se prolonge jusqu'à nos jours.

5 • J'en ai cité quelques-uns dans la thèse : David Rafflegeau, Gogo Lupin (il semble toutefois que ce soit moins le cas aujourd'hui), Morty Diamond (durant un an uniquement, dans le cadre d'une performance) et, bien-sûr, moi-même.

avec le féminin[1]. L'artiste Derek Jarman faisait d'ailleurs remarquer à ce propos que « [l]a couleur semble avoir un sacré penchant gay ! »[2] :

> Je sais que tout cela est loin de la lumière et de la couleur… mais l'est-ce vraiment ? Léonard fit le premier pas dans la lumière, et Newton, célibataire notoire, lui emboîta le pas avec son *Optique*. Dans notre siècle, Ludwig Wittgenstein a écrit *Remarques sur les couleurs*[3].

En outre, de tous les monochromatismes, le rose est le plus courant et, sans réelle surprise, ne rassemble quasiment que des femmes. Certaines ont d'ailleurs acquis une renommée (inter)nationale : l'écrivaine de romans à l'eau de rose britannique Barbara Cartland[4], l'excentrique « milliardaire rose » Masako Ōya (大屋 政子) (1920-1999), surnommée ainsi à cause de ses tenues excentriques, l'actrice Jayne Mansfield qui vivait dans un véritable palais rose[5], ou les artistes EVA & ADELE, qui ont fait du rose un art de vivre qu'elles cultivent à la ville comme sur la scène[6].

Qu'il y ait tant de femmes monochromatiques roses tient de toute évidence du fait que le rose est considéré depuis le XX^e^ siècle comme *la* couleur symbole de féminité, mais qu'autant de monochromatiques soient roses tient sûrement des nombreuses représentations d'univers féminins monochromes roses dans notre culture visuelle, et ce depuis des décennies. Le rose était ainsi particulièrement présent dans la décoration intérieure des demeures aristocratiques du XVIII^e^ siècle[7], et plus encore dans les intérieurs domestiques américains dans les années 1950[8]. On peut encore penser aux magasins de jouets, qui en répartissant les rayons selon le sexe des enfants introduisent des espaces monochromatiques roses[9], peuplés de poupées habillées en

1 • Sur le lien entre homosexualité et féminité, voir *supra*, « Ça fait un peu gay, non ? », pp. 670-681.

2 • Derek Jarman, 2003 [1994]. *Op. cit.*, p. 97.

3 • *Ibidem*.

4 • Voir illustration 336, *supra*, p. 607.

5 • Voir illustration 163, *supra*, p. 333.

6 • Voir illustration 444, *supra*, pp. 804. Sur une présentation de leur travail, voir *supra*, « *FUTURING* », pp. 803-807.

7 • Voir *supra*, « Les Salons couleur de rose », pp. 249-251.

8 • Voir *supra*, « *Hopeful housewives* », pp. 317-325. La maison de la première dame Mamie Eisenhower en étant un exemple flagrant, voir *supra*, « De la Maison Blanche à la maison rose », pp. 318-323.

9 • Voir illustration 155, *supra*, pp. 323.

rose elles aussi, la poupée Barbie en étant sûrement l'exemple le plus pertinent[1]. La pinkification des jouets se répercute aussi sur les chambres de nombreuses filles[2], dont les murs roses sont l'écrin dans lequel s'accumule une collection d'objets roses[3]. À tout cela, il faut ajouter les (trop) nombreuses représentations de femmes fictives ne s'habillant qu'en rose ou vivant dans des univers monochromes roses : dans les jouets[4], les jeux vidéo[5], les dessins animés[6], les films ou les clips musicaux[7]. Enchérissons encore avec le marketing de genre, qui en proposant des produits designés en rose, conçus spécifiquement pour les femmes[8], indique à ces dernières que « consommer rose » est le propre des femmes, ce qui leur permet d'exister en tant que femmes à la fois pour elles et aux yeux des autres[9]. Tout ceci contribue au final à montrer aux filles, et plus tard aux femmes, que le monochromatisme rose est un mode de vie possible, et par ailleurs courant, tandis que les autres représentations de monochromatismes se font plus rares.

La surreprésentation du rose parmi les monochromatismes pourrait également être expliquée par le rapport entretenu entre la démarche monochromatique et le consumérisme, dont j'ai expliqué plus haut qu'ils sont intrinsèquement liés. Le rose, en tant que couleur faisant référence à l'artificiel[10], aux matériaux plastiques et à l'esthétique kitsch, est aussi associé à la consommation *cheap*[11]. Ma pratique du monochromatisme n'échappe pas à la règle, et se constitue principalement par l'acquisition d'objets roses, dont l'utilité est variable. Par exemple, lorsque je voyage,

1 • Depuis 1962, Mattel distribue sur le marché des « Maisons Barbie », décors miniatures recréant un intérieur pour y jouer avec les poupées. À partir de 1990 et la commercialisation du « Manoir Magique », la maison de Barbie est devenue entièrement rose, s'accordant avec le logo de la franchise, et la garde-robe majoritairement rose de la poupée. Voir illustration 241, *supra*, pp. 445. Voir aussi *supra*, « *I'm a Barbie girl, in the Barbie world* », pp. 442-449.

2 • Sur l'analyse de la pinkification des jouets, voir *supra*, « La Fabrique rose du genre », pp. 439-483.

3 • Voir la série de photographies *The Pink Project* (2005-) de l'artiste coréenne JeongMee Yoon, que j'ai présentée dans le Chapitre 5 : J'adooooore le rose !, *supra*, pp. 373-423.

4 • Voir *supra*, « Les 3 Déesses du rose », pp. 442-461.

5 • Voir *supra*, « *Press Start* », pp. 349-354.

6 • Voir *supra*, « Quand la magie prend vie », pp. 340-349.

7 • Certains films tels que *Legally Blonde* (2001) ou *Mean Girl* (2004) centrent ainsi leur histoire autour de figures féminines stéréotypées obnubilées par le rose. Voir *supra*, « *On Wednesdays we wear pink!* », pp. 593-601.

8 • Voir *supra*, « Les Poules aux œufs roses », pp. 486-507.

9 • Voir *supra*, « Avoir et être (rose) », pp. 503-507.

10 • Voir *supra*, « 100 artifices », pp. 100-109.

11 • Voir *supra*, « *Too much pink!* », pp. 107-109.

Moi, plongé dans le « grand rose » d'Ettore Spalletti, Paris, 2018

Photo : © Laurent Collier

je cherche toujours à ramener un souvenir rose de la ville visitée, ce qui revient bien souvent à faire l'acquisition d'une nouvelle babiole en plastique aux couleurs criardes. Le monochromatisme rose est ainsi presque toujours kitsch, les matériaux et couleurs synthétiques y occupant une place de choix. Ce sont aussi bien souvent des objets liés au monde l'enfance, et à celles des filles en particulier : des reproductions d'animaux en plastique ou en peluche, des bibelots couverts de paillettes ou de strass, des accessoires estampillés « Barbie », « Girly » ou « Princess », etc. Expérimenter le monochromatisme m'a ainsi permis de rapidement esquisser ce que serait une recherche sur le rose, ayant à disposition tout le matériel analysable.

Une partie de ma collection d'objets roses, 2021

Photo : © Kévin Bideaux

DE L'ART OU DU COCHON (ROSE) ?

ET L'ART DANS TOUT ÇA ?

Il y a cette idée de l'artiste qui réalise des œuvres d'art, qui sont en réalité des « objets » d'art, qu'ils soient matériels (peinture, sculpture, etc.) ou immatériels (performance), montrés au sein d'expositions, ou du moins soumis au regard d'un

public. Le fait de ne porter que du rose ou de vivre dans un logement rose, sort de ce cadre commun : il n'y a pas d'œuvre autre que le fait de « vivre en rose » et il n'y a pas toujours besoin de regardeur·se·s pour qu'il puisse exister. Les photographies de moi (en tant que sujet) ou de mon intérieur que je glisse dans ces pages n'ont d'ailleurs aucun statut artistique en tant que médium : elles ne servent qu'à rendre compte du processus monochromatique, qui lui seul constitue la démarche. Pourtant, tandis que la rédaction de la thèse m'a contraint à limiter la fabrication de pièces pour me libérer du temps et de l'énergie, je ne me suis pas senti moins légitime à revendiquer ce statut d'artiste, pas plus que je n'avais l'impression que ma démarche artistique était à l'arrêt. C'est qu'en réalité, les œuvres, ces objets d'art que je produis aussi, s'intègrent dans mon monochromatisme : elles en sont à la fois une manifestation et un outil opérant à sa construction. Autrement dit, le monochromatisme précède toute autre pratique artistique, qui ne peut être pensée et interprétée indépendamment du monochromatisme premier.

Tou·te·s les monochromatiques ne définissent pas pour autant leur obsession comme une démarche artistique[1], considérant plutôt avoir un goût prononcé pour une couleur, une lubie comme d'autres pourraient être passionnés par les chevaux ou le sport. Je considère quant à moi que mon monochromatisme participe d'une démarche d'abord esthétique, qui s'applique à (re)modeler le corps et l'environnement, mais qui entraîne également des modifications d'ordre sociales sur lesquelles je reviendrai[2]. On peut ainsi appréhender le monochromatisme comme un mode d'**artification**, concept que la sociologue Roberta Shapiro a défini comme la « transformation du non-art en art, résultat d'un travail complexe qui engendre un changement de définition et de statut des personnes, des objets, et des activités »[3]. Ce changement s'opère de deux manières : une première fois *in situ*, par mon action, intervenant sur le corps, l'architecture, les objets ; une seconde fois *in visu*, dans le regard du public, qui peut (mais pas toujours) se sentir face à de l'art quand il me rencontre. Le monochromatisme déplace ainsi la question ontologique « Qu'est-ce

1 • Yasmine Charlotte m'expliquait que même si elle pouvait tout ou presque acheter en rose, elle avait plaisir à créer ou customiser elle-même ses propres objets ou meubles roses. Voir Entretien 5 : Correspondance électronique avec Yasmin Charlotte, professeuse d'arts plastiques, 10 mai 2021, pp. 1175-1181.

2 • *Infra*, ■ : Les Métamorphroses, pp. 960-991.

3 • Roberta Shapiro, 2012. « Avant-Propos », *in* Nathalie Heinich et Roberta Shapiro (dir.), *De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art*. Paris, EHESS, « Cas de figure », pp. 15-26 (citation, p. 20).

que l'art ? » (qui tend d'ailleurs à se transformer en « Qu'est-ce qu'un art de qualité »), à celle, plus appropriée, posée par le philosophe Nelson Goodman : « Quand y-a-t-il art ? »[1], que le monochromatisme, comme démarche artistique, force encore à dépasser. Certain·e·s historien·ne·s et critiques d'art diraient que le monochromatisme est une performance du quotidien, tout comme peut l'être qualifié le mode de vie monochromatique d'EVA & ADELE[2]. Toutefois, le fait que le monochromatisme ne soit pas limité dans le temps, ni qu'il soit conditionné par sa monstration à un public, m'empêche de parler de performance. En effet, le monochromatisme ne dépend pas (seulement) de sa contemplation par le public : il continue de s'exprimer et de se construire y compris lorsque je reste seul chez moi ou quand je fais mes courses, c'est-à-dire en dehors du champ de l'art. C'est même dans l'intimité que le monochromatisme exprime tout son potentiel, puisqu'il m'enveloppe littéralement, présent partout sur moi et autour de moi. Il faut donc aller plus loin que l'affirmation d'EVA & ADELE, qui clament que partout où elles sont est un musée (*Wherever we are is museum*)[3], car ce serait encore rattacher le monochromatisme aux institutions, et donc au public.

Le concept d'« **art invisuel** » développé par l'artiste roumain Alexandre Gurita semble alors davantage correspondre à ce qu'est le monochromatisme quand il est art. Ce néologisme ne désigne pas une forme d'art qui ne serait pas visuelle (au sens où elle serait invisible), mais s'oppose à la nécessité de l'art visuel de produire des objets (matériels ou immatériels). L'artiste explique :

> L'invisuel est un genre d'art à part entière et non pas un mouvement artistique, c'est un genre d'art qui existe autrement que sous forme d'œuvre d'art. Cette définition ne dit pas ce qu'est l'invisuel, ce n'est pas une définition fermée, il ne dit pas ce que l'art doit être mais plutôt ce qu'il ne doit pas être et tout le reste est un champ libre[4].

Gurita spécifie que « [l]'invisuel peut être perçu aussi sous le prisme d'une diversification de l'art »[5], dans laquelle le monochromatisme peut s'inscrire, à condition qu'il soit considéré et revendiqué comme tel par le ou la monochromatique.

1 • Nelson Goodman, 1992. *Manières de faire des mondes*. Traduit par Marie-Dominique Popelard. Paris, Jacqueline Chambon, pp. 89-90.

2 • Voir par exemple Julia Garimorth, 2017. « EVA & ADELE SUR LA SCÈNE DE LA VIE », *in EVA & ADELE. YOU ARE MY BIGGEST INSPIRATION*, *op. cit.*, pp. 34-39.

3 • J'en ai déjà parlé *supra*, « *FUTURING* », pp. 803-807.

4 • Alexandre Gurita, 2021. « Art visuel versus art invisuel », *Revue de Paris*, 7 mars. http://www.revuedeparis.fr/art-visuel-versus-art-invisuel.

5 • *Ibidem*.

Moi, drapé de virilité surfaite, concurrençant les statues du Louvre, Paris, 2020

Photo : © Kévin Devos

Gurita me précisait en effet que pour que le monochromatisme puisse être considéré comme art invisuel, il fallait que la pratique soit « approfondie constamment et qu'elle ne devienne pas un formalisme »[1]. Pratique visuelle et démarche invisuelle peuvent toutefois se conjuguer, comme je le fais déjà, mais il convient dès lors de faire la distinction entre ce qui serait la démarche monochromatique et les œuvres qui en émanent, même si, au final, les deux s'avèrent indissociables.

C'EST UNE MAISON ROSE[2]

RENDRE COMPTE DU MONOCHROMATISME : *HOME PINK HOME*

À des fins de documentation, mais aussi promotion de ma démarche, je réalise depuis 2013 ***Home Pink Home***, une installation photographique composée de dizaines de preuves de mon monochromatisme : des morceaux de murs, des éléments de décorations, des ustensiles de cuisine, des vêtements, des bijoux, des fragments de corps (cheveux, peau, ...), etc[3]. Chacune de ces photographies rend compte du monochromatisme, formant un ensemble documentaire que je peux déployer dans différents espaces, comme une mosaïque photographique. Si *Home Pink Home* n'est pas le monochromatisme, il en fait toutefois partie, puisque par sa dimension invasive, transportable et adaptable à différentes architectures, chaque monstration de l'installation est *de facto* une propagation du monochromatisme en dehors de la sphère privée. Pour reprendre une formule de Barthes, la photographie « s'annul[e] comme *medium* » pour devenir le monochromatisme dont elle n'est pourtant que la représentation[4]. L'installation est ainsi, et tout à la fois, une preuve de mon monochromatisme (elle en rend compte), une production issue du monochromatisme (l'œuvre n'existerait pas sans cela), et son expression en tant que telle (elle participe du processus monochromatique).

1 • Alexandre Gurita, entretien électronique du 3 mai 2021. Tout monochromatisme n'est donc pas art, même si à mon sens le monochromatisme demeure toujours une activité créative.

2 • Les lecteurs et lectrices les plus mélomanes auront reconnu la référence à la chanson de Maxime Le Forestier.

3 • Les images qui illustrent chaque début de nuance sont issues de cette œuvre.

4 • Roland Barthes, 1980. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, Gallimard, « Cahiers du cinéma », p. 77.

Kévin Bideaux, *Home Pink Home* (et moi), 2013-
Collection de photographies numériques, tirages lambda, 20 × 30 cm chacune • Vue de la *Nuit Blanche*, Cité Internationale Universitaire de Paris, Paris, 2019

Photo : Barbara Fulneau, © Kévin Bideaux

Kévin Bideaux, *Home Pink Home*, 2013-
Vue de la *Nuit Blanche*, Cité Internationale Universitaire de Paris, Paris, 2019

Photo : Barbara Fulneau, © Kévin Bideaux

Je l'ai exposée à plusieurs reprises, notamment en 2018 dans le théâtre parisien de L'Étoile du Nord, dans le cadre d'une exposition, *Autour du rose*, en duo avec l'artiste Marguerite Lantz. Près de deux cents photographies issues de *Home Pink Home* ont été installées sur les murs de l'escalier menant à la salle du spectacle, où se jouait une performance de la compagnie Atmen, tirée du spectacle de danse *Qui a peur du rose*, dont j'ai déjà parlé[1]. L'œuvre a également été déployée lors de la Nuit Blanche de Paris, en octobre 2019, dont le thème était la mobilité. Les photographies ont cette fois été disposées au sol[2], formant un carré au milieu du hall de la Cité Internationale Universitaire de Paris, passage obligé pour accéder aux autres installations en extérieur. Comme un « mobile home photographique »[3], le public pouvait ainsi découvrir les coulisses de l'atelier d'un artiste (qui est en l'occurrence aussi l'endroit où il vit) et une œuvre en soi. Attroupé·e·s autour de ce carré rose qui éclatait dans l'espace, la plupart des visiteur·se·s prenaient le temps d'analyser une à une chacune des images, tentant de déterminer ce qui est représenté, ou cherchant des liens possibles entre les différentes photographies. À chaque fois, l'œuvre invite donc le public à découvrir mon intimité, transformant l'exposition en une exhibition. Toutefois, les images présentées dans l'installation ne sont pas des vues d'ensemble, mais des détails, des plans rapprochés, des fragments isolés dont on peine parfois à savoir de quoi il s'agit. Ce mode de prise de vue me permet alors de mettre en place une sorte de filtre pudique sur les représentations de mon intimité, et paradoxalement de la livrer dans ses moindres détails. Ce qui m'intéresse davantage dans ce cadrage rapproché, c'est qu'il me permet de tendre vers l'abstraction monochrome, chaque image fonctionnant comme la tesselle d'un monochrome photographique plus grand qui les englobe. Chaque image peut ainsi s'apparenter à une même touche de peinture répétée, ou à un pixel dupliqué d'une image plus grande.

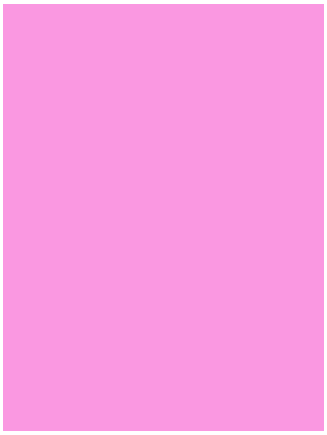
1 • Voir les illustrations 349 à 351, *supra*, pp. 631-632.

2 • Les organisateurs et organisatrices de l'exposition étaient frileux·ses à l'idée de disposer les images sur les murs du bâtiment.

3 • C'est la raison pour laquelle le premier nom de l'installation était « Caravane », car permettant de reconstituer à travers les images mon « chez moi » rose dans n'importe quel lieu. Désirant ouvrir cette photothèque à des usages numériques (peut-être sous forme de base de données consultable), le titre ne me semblait plus correspondre à la réalité matérielle de l'œuvre.

Kévin Bideaux, *Home Pink Home*, 2013-
Vue de l'exposition *Autour du rose*, L'Étoile du Nord, Paris, 2018
Photo : © Kévin Bideaux

Kévin Bideaux, *Home Pink Home*, 2013-
Vue de la *Nuit Blonche*, Cité Internationale Universitaire de Paris, Paris, 2019
Photo : Barbara Fulneau, © Kévin Bideaux



LES MÉTAMORPHROSES

EFFETS (RÉELS OU PROJETÉS) DU MONOCHROMATISME

LA LÉGENDE DE LA CHEMISE ROSE

AUX ORIGINES DE MON MONOCHROMATISME

Pourquoi le rose ? C'est une question que l'on me pose souvent, espérant comme réponse une épopée chromatique d'une profondeur politique, philosophique voire mystique. La genèse est pourtant quelque peu ennuyeuse comme l'est souvent ce genre de récit[1], empreint de niaiseries adolescentes, saupoudré d'une bonne dose d'excentricité inexplicable, avec un soupçon punk d'« allez vous faire foutre »[2]. C'est donc l'histoire d'une chemise rose[3], empruntée à mon premier petit ami N., tandis que j'étais dans ma dernière année de lycée, dans ma ville natale de Saint-Quentin, dans les Hauts-de-France. J'avais à peine dix-huit ans lorsque je suis tombé sur ce vêtement dans sa penderie, qu'il ne mettait d'ailleurs jamais ; du moins je ne l'avais jamais vu la mettre. Elle n'était pas rose-rose, plutôt d'un rose violacé, avec de légers reflets irisés, mais néanmoins suffisamment rose pour que j'hésite à la porter. J'étais bien conscient que c'était là une potentielle transgression des normes de masculinité et que la mettre me faisait prendre le risque d'être insulté, d'être traité de « sale pédé », « tapette » ou autre « tarlouze ». C'est aussi sûrement aussi pour cette raison que ce vêtement m'intéressait tant, parce que pédé je le suis bien. Dominique Grisard explique en effet que « l'attraction affective d'une couleur est constitutivement liée à son potentiel visuel et symbolique [ma traduction] »[4], c'est-à-dire à la fois à son esthétique et le plaisir qu'on peut en retirer, mais aussi aux significations associées à cette couleur dans une société donnée. Ceci corrobore ce que disait le théoricien de la couleur Jacques Aumont sur le symbolisme des couleurs :

> [L]es symbolismes sont la forme éminente que prend, à propos de la couleur, le poids de la société sur l'individu. Il n'y a d'expérience individuelle, si originale,

1 • Cela se résume la plupart du temps à quelques futilités qui n'ont d'intérêt que pour la personne concernée. Le jaune d'Ella London était ainsi la couleur préférée de son père, décédé alors qu'elle était encore une bébée. Ella London, entretien avec Yahoo Life, 2015. Vidéo citée. Pour Elizabeth Eaton Rosenthal, le vert lui rappelle son enfance dans les paysages verdoyants de la Nouvelle-Écosse. Elizabeth Eaton Rosenthal, entretien avec Corey Kilgannon, 2015. Art. cité.

2 • Voir à ce propos ce que j'expliquais du « *Fuck You style* » punk *supra*, « *Pink is not dead* », pp. 793-797.

3 • Tout du moins, c'est le souvenir le plus clair et le plus lointain que j'ai d'une rencontre marquante avec le rose, en ce sens qu'elle a provoqué un changement en moi.

4 • « *colour possesses an affective force to be reckoned with, this article will show that a colour's affective pull is constitutively connected to its visual and symbolic powers* », Dominique Grisard, 2017. Art. cité, p. 2.

> si excentrique soit-elle, que dans une société, et en fin de compte soumise aux nécessités symboliques (et pas seulement à elles) que s'est forgée cette société[1].

C'est ainsi surtout — je crois — pour marquer mon homosexualité que j'ai porté cette chemise rose, premier acte silencieux d'affirmation d'une identité gaye[2]. Serge Tisseron, dont j'ai déjà présenté les travaux[3], explique que « [n]ous avons tendance, consciemment ou à notre insu, à choisir des matières ou des couleurs d'étoffe qui nous rappellent des liens ou des expériences fortes »[4]. Selon le psychanalyste, les vêtements sont « considéré[s] bien à tort comme une simple protection ou un signe de futilité » alors qu'ils ont pour celui ou celle qui les portent une fonction de « corps-habit »[5]. Il précise :

> Nos habits protègent notre psychisme par l'installation à la périphérie du corps des traces des expériences insuffisamment ou partiellement symbolisées. Et en même temps ils constituent un mode de symbolisation privilégié de ces expériences sur un mode à la fois sensoriel et moteur (les impressions et sensations qu'ils procurent), imagé (par les images que nous pensons donner de nous et celles que les autres nous renvoient) et enfin verbal (par ce que nous pouvons en dire ou que les autres nous en disent). Enfin, ces inscriptions peuvent devenir signes pour qui sait les déchiffrer, tantôt pour appeler à la rencontre et tantôt au contraire pour en dissuader[6].

Il est ainsi intéressant de constater des relations quasi-systématiques entre le symbolisme des couleurs, et les traits de personnalité des personnes monochromatiques : Ella London est énergique et souriante, renvoyant à l'association lumineuse du jaune au soleil, Sandra Ramos est mystérieuse, voire mystique, rappelant certaines connotations du violet[7], Kitten Kay Sera est extravertie et fantaisiste, à l'image du rose qu'on associe à la féminité, l'enfance et le superficiel. Il y aurait ainsi une forme de continuité signifiante entre la personne

1 • Jacques Aumont, 1994. *Op. cit.*, p. 60.

2 • J'y reviens plus en détails dans la nuance suivante, ■ : Plus on est de folles, plus on rigole, pp. 995-1017.

3 • Voir *supra*, « Féminités artificielles », pp. 508-514.

4 • Serge Tisseron, 2016. *Op. cit.*, p. 41.

5 • *Ibid.*, p. 46.

6 • *Ibid.*, p. 45.

7 • Elle se définit elle-même comme une « sorcière ». Elle est en outre une militante féministe, et n'est donc pas ignorante du fait que le violet est un emblème féministe. Voir *supra*, « 50 nuances de violet », pp. 536-547.

monochromatique et sa couleur, qui peut vraisemblablement trouver origine dans une projection de certains traits de personnalité dans les significations de la couleur.

DEVENIR COULEUR

CORRESPONDANCES SYMBOLIQUES AVEC LE ROSE : AUTOUR DES *DISSOLUTIONS*

Comment le rose a-t-il pu prendre autant de place ? Je n'ai en fait aucune véritable explication à donner : ça s'est fait. La couleur s'est peu à peu installée dans ma vie jusqu'à, pour paraphraser le peintre russe Vassily Kandinsky (1866-1944), devenir un événement[1]. Pas de manière radicale toutefois, mais progressivement : d'abord quelques vêtements roses supplémentaires, quelques accessoires roses, quelques objets de décoration roses, les cheveux teints en rose, puis — je m'en souviens encore parfaitement — un canapé rose, qui marquait un premier investissement dans l'extension monochromatique au sein même de mon habitat. Je me suis ensuite mis à peindre les murs, d'abord en rose et noir, puis en rose tout court. Je me suis procuré d'autres meubles roses et en ai peints d'autres moi-même. Plus je m'imprégnais de la couleur, plus j'accentuais le monochromatisme : j'avais choisi le rose parce qu'il me « ressemblait », et cette ressemblance s'est accentuée au fil des années. Je suis même allé jusqu'à incorporer le rose à travers la pratique du tatouage, recouvrant mon corps de motifs roses[2], pour la majorité empruntés aux univers de l'animation et du jeu vidéo, conséquence d'une enfance passée devant le *Club Dorothée*[3], puis d'une adolescence à jouer à différentes consoles de jeux. J'ai commencé le tatouage presque en même temps que je me suis engagé dans ma démarche

1 • Vassily Kandinsky, 2006 [1954]. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Traduit par Nicole Debrand et Bernadette du Crest. Paris, Denoël, p. 106.

2 • Ce n'est toutefois que la moitié de mon corps que je recouvre de rose, recouvrant l'autre de motifs violets, extraits des mêmes univers. La raison d'une telle division relève du cliché, de l'intention de rendre compte de la multiplicité (ou déjà la duplicité) de ma personnalité et, d'une certaine manière, de montrer que derrière le rose se cache autre chose que la vision futile et frivole qu'on lui attribue d'ordinaire. Le violet est du reste une couleur que j'apprécie, ses teintes comme sa symbolique occulte, mystérieuse, mais aussi homosexuelle (voir *supra*, « Faire feu violet », pp. 750-755), même si je dois bien admettre ne pas l'avoir choisi pour cette dernière raison (le rose remplit suffisamment ce rôle). Et puis, qu'est le violet si ce n'est un rose foncé teinté de bleu ?

3 • Le *Club Dorothée* était une émission de télévision destinée aux enfants, présentée de 1987 à 1997 par l'animatrice Dorothée qui lui donna son nom. Le *Club Dorothée* et particulièrement connu pour avoir diffusé de nombreux *anime* japonais, participant à la propagation de la pop culture nippone en France.

Moi, profitant du paysage numérique, Londres, 2018

Photo : © Kévin Devos

monochromatique, et donc dès le départ avec l'intention de couvrir mon corps de rose. Véritable « vêtement incarné »[1], l'encre rose fusionne avec le corps, et c'est ainsi moi-même, en tant qu'individu fait d'un corps et d'un esprit[2], qui devient *littéralement* rose, et ce de manière définitive et irréversible[3].

Moi, sous les aiguilles de Vinz, Vincennes, 2012

Photo : © Noliko Shinozaki

On pourrait alors apparenter le monochromatisme, de manière raccourcie, à un devenir-couleur, dans une perspective deleuzo-guattarienne :

1 • Je reprends l'expression de l'historienne de l'art France Borel, 1992. *Le Vêtement incarné. Les Métamorphoses du corps*. Paris, Calmann-Lévy.

2 • Je ne reviendrai pas sur les processus identitaires, psychologiques et sociaux à l'œuvre dans la pratique du tatouage, d'autant plus quand celui-ci se répand sur le visage également, car ce serait nous éloigner — davantage que je ne dois le faire déjà — du sujet de la thèse. Voir plutôt : David Le Breton, 2002. *Signes d'Identité*. Paris, Métaillé ; Philippe Liotard, 2003. « Corps en Kit », *Quasimodo*, 7, « Modifications corporelles », pp. 7-20. https://bit.ly/2RjAxXa ; Denis Baron, 2007. *Corps et artifices : de Cronenberg à Zpira*. Paris, L'Harmattan. Voir également mon mémoire déjà cité, Kévin Bideaux, 2016. *Op. cit*.

3 • Si les technologies de laser dermatologiques permettent désormais de faire « disparaître » un tatouage, il en résulte toujours une cicatrice. Quand bien même il serait possible de retirer facilement et parfaitement les tatouages, ils demeurent définitifs en ce sens qu'ils sont présents sur le corps sans qu'on ait à s'en soucier, et ce jusqu'à qu'on décide de s'en débarrasser.

Kévin Bideaux, *Dissolution n°1*, 2016
Photographie numérique, tirage lambda, plexiglas, 45 × 60 cm
Photo : © Kévin Bideaux

> Devenir, c'est, à partir des formes qu'on a, du sujet qu'on est, des organes qu'on possède ou des fonctions qu'on remplit, extraire des particules, entre lesquelles on instaure des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, les plus proches de ce qu'on est en train de devenir, et par lesquels on devient[1].

Le philosophe François Zourabichvili (1965-2006) revenait sur le concept de Gilles Deleuze (1925-1995) et Félix Guattari (1930-1992), précisant que :

> « Devenir », c'est sans doute d'abord changer : ne plus se comporter ni sentir les choses de la même manière ; ne plus faire les mêmes évaluations. Sans doute ne change-t-on pas d'identité : la mémoire demeure, chargée de tout ce qu'on a vécu[2].

Johann Wolfgang Goethe notait d'ailleurs que « les couleurs font naître des états d'âme particuliers », et que « [p]our qu'il éprouve parfaitement ces effets caractéristiques, il faut que l'œil soit entièrement environné par la couleur, par exemple dans une chambre monochrome »[3]. Le monochromatisme, qui non seulement entoure le corps mais le recouvre également, et de manière durable, rassemble alors plus que n'importe quelle expérience les conditions pour ressentir les effets de la couleur : « On s'identifie alors avec la couleur ; elle crée l'unisson entre elle, l'œil et l'esprit[4] ». Je serais ainsi en devenir-couleur — comme du reste les autres monochromatiques —, non pas que je devienne couleur au sens littéral, mais que ma rencontre avec le rose a entraîné des changements dans les données les plus familières ou les rapports avec les éléments coutumiers de mon existence[5]. Non sans surprise, j'ai d'ailleurs découvert que Deleuze et Guattari faisaient mention d'un monochromatisme rose pour illustrer leur concept de devenir : celui de la Panthère rose, personnage d'animation repeignant tout en rose sur son passage[6]. Ils analysaient ce geste de recouvrement par la couleur comme le devenir-monde de la Panthère rose :

> La Panthère rose n'imite rien, elle ne reproduit rien, elle peint le monde à sa couleur, rose sur rose, c'est son devenir-monde, de manière à devenir imperceptible elle-même[7].

1 • Gilles Deleuze et Félix Guattari, 1980. *Mille Plateaux*. Paris, Minuit, p. 334.

2 • François Zourabichvili, 1997. « Qu'est-ce qu'un devenir, pour Gilles Deleuze ? Conférence prononcée à Horlieu (Lyon) le 27 mars 1997 ». Lyon, Horlieu, p. 2. https://bit.ly/3i9h0DN.

3 • Johann Wolfgang Goethe, 2011 [1810]. *Op. cit*., p. 267.

4 • *Ibidem*.

5 • *Ibidem*.

6 • Créée par Friz Freleng, elle apparaissait dans les génériques de début et de fin du film *La Panthère rose* de Blake Edwards (1963).

7 • Gilles Deleuze et Félix Guattari, 1980. *Op. cit*., p. 334.

Kévin Bideaux, *Dissolution n°5*, 2016
Photographie numérique, tirage lambda, plexiglas, 45 × 60 cm
Photo : © Kévin Bideaux

Kévin Bideaux, *Dissolution n°3*, 2016
Photographie numérique, tirage lambda, plexiglas, 45 × 60 cm
Photo : © Kévin Bideaux

Kévin Bideaux, *Dissolution n°3, n°1, n°2 et n°5*, 2016
Vue de l'exposition *Névrose*, Pijama Galerie, Paris, 2017
Photo : © Kévin Bideaux

Cette perspective poétique de « devenir-rose » est particulièrement saillante dans la série d'autoportraits ***Dissolution*** que je mène depuis 2016. Dans ces photographies tirées sur plexiglas, j'apparais de face, le visage recouvert de matériaux roses : lycra, post-it, papier toilette, perruque de cheveux synthétique, collants, et dernièrement masques chirurgicaux. Le fond de chaque image est retouché numériquement de telle sorte que sa couleur soit uniforme et corresponde à la nuance du matériau qui me recouvre, l'ensemble formant un nuancier humain. Mon corps s'efface aussi en partie, il se fond dans la matière et/ou la couleur, il se « dissout » tout en restant plus ou moins perceptible, ma peau tatouée restant parfois apparente. Introspection sur mon mode de vie monochromatique, j'explore ainsi les relations entre l'identité et les formes qu'elle habite. Je ne disparais pas complètement dans la couleur, je me confonds en elle pour aboutir à de nouvelle formes, en devenir-rose permanent. Les *Dissolutions* me semblent les plus à même de rendre compte du processus entamé dans ma démarche, un désir d'unité, sinon de continuité, entre un « soi rose » et ce monde rose construit par le monochromatisme.

Kévin Bideaux, *Dissolution n°2*, 2016
Photographie numérique, tirage lambda, plexiglas, 45 × 60 cm
Photo : © Kévin Bideaux

Kévin Bideaux, *Dissolution n°6*, 2020
Photographie numérique, tirage lambda, plexiglas, 45 × 60 cm
Photo : © Kévin Bideaux

LA MORT EN ROSE

LE MONOCHROMATISME : UNE ARTIALISATION DE LA VIE… ET AU-DELÀ

D'abord de son origine, puis de sa lente évolution, c'est désormais de la fin (anticipée) du monochromatisme dont je vais parler, puisque ce processus d'artialisation de la vie semble devoir s'arrêter à la fin de celle-ci. Cela n'empêche pas certain·e·s monochromatiques d'avoir prolongé leur passion colorée jusque dans la mort et au-delà, ne serait-ce que dans la perspective poétique d'être à jamais imprégné·e·s de leur teinte favorite. Michou s'est ainsi fait enterrer dans un cercueil bleu[1], Zorica Rebernik a anticipé son décès en ayant déjà fait concevoir sa tombe[2], et Kitten Kay Sera a mis en scène sa propre mort dans son clip « Queen of Pink » (2018)[3]. « Colorer » sa mort devient alors une manière de teinter aussi le souvenir que les autres auront de soi, d'être à jamais associé·e à la couleur, à jamais identifié·e par elle. J'ai moi-même réalisé ***Ce qu'il restera de moi*** (2015), un crâne en résine peint en rose, sur lequel j'ai placé les mêmes piercings que ceux présents sur mon propre visage. Cette vanité est la projection fantasmée d'une poursuite du monochromatisme au-delà de ma mort, qui participe en même temps à l'autogénération d'une mémoire articulée autour de ce monochromatisme. Couleur connotant la superficialité et la fantaisie, l'œuvre joue en outre de l'incompatibilité symbolique entre le rose et la mort, en déplaçant formellement et conceptuellement ce motif récurrent de l'histoire de l'art dans d'autres champs d'interprétations. L'œuvre devient une décoration kitsch une fois placée sur un plateau tournant lors d'une exposition monographique à la Pijama Galerie de Paris, ou une relique paléontologique fictionnelle une fois placée dans une des vitrines du Musée de l'Homme à Paris, lors d'une exposition dédiée au piercing.

S'ils contrastent l'un avec l'autre, rose et mort ont pourtant quelques affinités entre eux. Pour l'écrivain belge Jean Ray, le rose est « jumelle de l'horreur »[4], qu'il associe à la maladie et ses dégâts :

> Fleur sanglante des poumons phtisiques, mousse aux lèvres des hommes qui meurent la poitrine percée, tissus visqueux des fœtus, prunelles affreuses des

1 • Voir A. D., 2020. « Le Cercueil bleu de Michou applaudi à la sortie de son cabaret », *20minutes*, 31 janvier. https://bit.ly/3vIwWAV.

2 • Voir Zorica Rebernik, entretien avec Flair Media, 2020. Vidéo citée.

3 • Voir en ligne : https://youtu.be/U6EEXc43GGM.

4 • Jean Ray, 2011 [1963]. Art. cité, p. 68.

Kévin Bideaux, *Ce qu'il restera de moi*, 2015
Crâne en résine, peinture acétone, métal, plastique, 20 × 18 × 20 cm, plateau tournant • Vue de l'exposition *Névrose*, Pijama Galerie, Paris, 2017
Photo : Alexis Komenda, © Kévin Bideaux

Kévin Bideaux, *Ce qu'il restera de moi*, 2015
Crâne en résine, peinture acétone, métal, plastique, 20 × 18 × 20 cm • Vue de l'exposition *Piercing*, Musée de l'Homme, Paris, 2019
Photo : © Kévin Bideaux

Kévin Bideaux, *Ce qu'il restera de moi*, 2015
Vue de l'exposition *Névrose*, Pijama Galerie, Paris, 2017
Photo : Alexis Komenda, © Kévin Bideaux

> albinos morbides, témoin du virus et du spirochète, compagnon des sanies et de toutes les purulences[1].

Bonnier également trouvait aux nuances les plus pâles de rose une teinte mortifère :

> L'Infra-rose (comme on dirait l'infra-rouge) juste avant les premiers tons de beige, dans la partie du blanc qui pourrait encore être appelé douceâtre, blanc-douceâtre, blanchâtre-douceâtre, tient du sépulcre, du vénérien, du vénéneux, de l'humeur, du parfum de mort de la chair talée ou de celle du champignon[2].

Si on se réfère à la proximité étymologique du rose et de la rose-fleur[3], impossible alors d'ignorer la proximité de la couleur avec les rites funéraires : en gerbe, elle orne les tombes des défunt·e·s, quand en couronne elle ceint la tête de la déesse lunaire Hécate[4], de nouveau associée à la mort. La rose-fleur en elle-même, qui comme d'autres fleurs, orne plus d'une vanité flamande, est aussi une métaphore du temps qui passe et de la fin, issue fatale. Aussi on pourrait dire du rose, avec qui elle partage le nom, qu'il est aussi une manifestation de ce temps, renvoyant simultanément à la « vie en rose », et à la fin de celle-ci, ne laissant plus qu'un souvenir, peut-être enjolivé.

Dans une autre œuvre, je joue de nouveau du contraste entre rose et mort, en lien cette fois avec le genre : ***Suicide girls*** (2019) est un ensemble de dix cordes de pendu·e·s dont j'ai peint les nœuds coulants en rose, avant de les recouvrir de strass roses collés à intervalles réguliers sur la surface peinte. Suspendues seules ou ensemble dans l'espace d'exposition, ces cordes remuent légèrement au passage des visiteur·se·s, une danse macabre doucement hypnotisante. L'installation est nommée d'après *SuicideGirls*, site internet qui expose depuis 2001 des portraits de femmes tatouées posant nues. Selon la créatrice du site Missy Suicide, « SuicideGirls » fait référence au « suicide social[5] » de ces femmes qui ne veulent pas suivre les normes de beauté féminine, ainsi qu'à « leur attitude consistant à créer leur propre

1 • *Ibidem*.

2 • Alexandre Bonnier, 1973. *Op. cit*., non paginé. Le texte dans son intégralité est reporté dans le Document 1 : Texte d'Alexandre Bonnier (1973), pp. 1184-1186.

3 • Voir *supra*, « *Rosa, Rosam, Rosae* », pp0

4 • Voir Pierre Grimal, 1969. « Hécate », *op. cit*, p. 176.

5 • L'expression « suicide social » est couramment employée par les personnes qui ont modifié leur corps de manière si poussée qu'il leur devient compliqué, sinon impossible, d'accéder à certains emplois, et donc à certaines positions sociales. Les tatouages sur les mains ou sur le visage sont les modifications les plus associées au « suicide social ». Voir Kévin Bideaux, 2021. « Ne plus passer inaperçu·e. Le Tatouage facial : entre fascination et rejet », *in Journée des doctorant·e·s 2018*, « Passages et Transgressions ». Actes de journée d'études (Saint-Denis, 15 mai 2018). Saint-Denis, Université Paris 8. https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03240079.

Kévin Bideaux, *Suicide Girls*, 2019
Corde, peinture acrylique, peinture métallique, strass, résine, cire, métal, 135 × 11 × 6 cm, série de 10 cordes similaires
(à droite : détail)

Photo : Simon Marin Petit, © Kévin Bideaux

définition de la beauté [ma traduction] »[1]. Une attitude et un projet « empowerants » qui se heurtent toutefois à la conservation et la reproduction des rapports de pouvoir inégalitaires entre hommes et femmes. Tant la réification des corps à travers le « regard masculin » [2], leur marchandisation sur une plateforme numérique mondialisée[3], que l'objectif de ces photographies qui est de plaire, séduire voire exciter des hommes, place les femmes en position de soumission[4]. Opposant la couleur symbole de féminité, de séduction et de sexualité, à la corde mortifère qui signe une condamnation, on peut aussi voir dans ces cordes pendantes une manifestation de l'érotisme tel que pensé par l'écrivain Georges Bataille (1897-1962), c'est-à-dire dans son excès, sa violence et sa proximité avec la mort : « Essentiellement, le domaine de l'érotisme est le domaine de la violence, le domaine de la violation[5] ». Les publics interprètent d'ailleurs souvent l'œuvre dans cette perspective, c'est-à-dire dans le rapprochement entre Éros et Thanatos, cristallisant ce point de tension entre plaisir sexuel et crime mortel, entre « petite mort » et mort tout court. Évocation de l'expression populaire « passer/avoir la corde au cou », qui signifie à la fois « être marié·e » (le plus souvent employée à propos d'un homme) et « être à la merci de quelqu'un·e », *Suicide Girls* se fait critique des injonctions sociales à la maritalité ou la maternité, d'une vision traditionaliste de la famille, voire de la structure hétérosexuelle de la société. Certain·e·s visiteur·se·s y voient également une critique des pratiques de mise à mort d'hommes et de femmes, condamné·e·s pour avoir eu des relations homosexuelles[6] ou extraconjugales[7]. Réalisées alors que je rédigeais mon chapitre sur les liens entre féminité et féminisme et l'impossibilité de

1 • « *a girl that doesn't fit in with regular beauty standards. […] it's about the attitude of creating her own definition of beauty and sharing that with the world. As for the name…the girls all commit "social suicide" for not wanting to fit in* », Missy Suicide, s. d. « Q&A with founder Missy Suicide », *SuicideGirls*. https://suicidegirlspress.com/faq.

2 • Sur le « regard masculin », voir *supra*, pp. 180-181.

3 • Sur la marchandisation du féminin, voir *supra*, « Poupée de chair », pp. 512-514.

4 • Le phénomène SuicideGirls est en ce sens body-positiviste. Voir *supra*, « Miroir, miroir, dis-moi qui est la plus belle », pp. 617-621.

5 • Georges Bataille, 1957. *L'Érotisme*. Paris, Minuit, p. 23. Sur l'érotisme bataillien, voir John Fletcher, 2017. « Érotisme et création ou la mort en sursis », *Cahiers Claude Simon*, 12. https://doi.org/10.4000/ccs.1005.

6 • Voir par exemple Jean-Jacques Lavoie, 2002. « L'Adultère et la peine de mort par lapidation dans l'islam », *Frontières*, 14(2), pp. 49-54. https://doi.org/10.7202/1073971ar.

7 • Voir par exemple Françoise Biotti-Mache, 2015. « La Condamnation à mort de l'homosexualité. De quelques rappels historiques », *Études sur la mort*, 147, pp. 67-93. https://doi.org/10.3917/eslm.147.0067.

resignifier la féminité en termes de pouvoir[1], les *Suicide Girls* font alors écho à l'ambiguïté du rose, mettant à jour un réseau de relations de pouvoir et des violences — symboliques et réelles — que la couleur rose invisibilise d'ordinaire[2]. Il émane ainsi des *Suicide Girls* une certaine sensation de fatalité, couplée à une force d'attraction que lui procure sa parure, qu'il s'agisse de sa couleur ou des brillants qui la font scintiller, la faisant passer pour inoffensive.

Kévin Bideaux, *Suicide Girls*, 2019
Vue de l'exposition *Rose, Rose, Rose*, ENSBA, Lyon, 2021
Photo : © Kévin Bideaux

1 • Voir Chapitre 7 : Pink Power! , pp. 526-635. En particulier, « *Sexus Fatalus* », pp. 628-633.
2 • Voir *supra*, « Le Genre in/visible », pp. 822-827.

Kévin Bideaux, *Mars*, 2017
Paillettes sur papier, diptyque, 50 x 70 cm chacun • Vue du *Prix Icart Artistik Rezo*, Elephant Paname, Paris, 2018
Photo : © Kévin Bideaux

ALCHIMIE CHROMATIQUE

LES TRANSFORMATIONS SYMBOLIQUES DU ROSE : *MARS* ET *DIVINE OSCAR*

Les « métamorphroses » sont d'abord celle de la couleur rose, perçue conceptuellement, lexicalement ou symboliquement de façon différente au cours des siècles. Très rapidement dans mes recherches sur le rose, le portrait d'*Henri IV en Mars* (*c*. 1605-1606) par le peintre français Jacob Bunel[1] a surgi de différentes sources comme la preuve d'un renversement symbolique du rose au cours de l'histoire : avant le rose n'était pas un symbole de féminité mais de masculinité[2]. J'ai montré dans la thèse que ce n'était pas exactement le cas : le rose employé dans cette peinture n'était pas appréhendé comme du rose, mais comme du rouge clair, c'est-à-dire une couleur associée au sang, au feu, à la virilité[3]. Il reste toutefois intéressant, que la représentation d'un homme en rose soit conçue et perçue différemment selon le contexte socio-culturel, et que cette différence puisse se faire en l'espace de quelques siècles. C'est saisi par cette plasticité du rose comme symbole que j'ai réalisé ***Mars***, une œuvre faite à partir de paillettes roses collées sur du papier lui-même rose. Comme son nom l'indique, c'est autour de la figure de Mars, celle-là même qui est représentée dans la peinture de Bunel, que j'ai porté mon attention. En effet, outre le rose-rouge clair qui de signe de masculinité est devenu un signe de féminité, c'est davantage à la planète rouge qu'au dieu romain que le nom de « Mars » fait désormais allusion. Du masculin au féminin, de la mythologie à l'astronomie, c'est ainsi par télescopage des signifiants et des signifiés que j'ai conçu cette œuvre, opérant plusieurs transformations successives matérielles, et symboliques. Partant de vues photographiques de la surface de la planète Mars prises par un satellite de la NASA, je les ai d'abord modifiées numériquement

Réalisation de *Mars*, 2017

Photo : Maëlle Gramond, © Kévin Bideaux

1 • Voir illustration 353, *supra*, p. 643.

2 • Voir par exemple Elsa Mourgues, 2020. Art. cité.

3 • Voir *supra*, « Du pareil au même », pp. 642-646.

Kévin Bideaux, *Mars*, 2017
Vue du *Prix Icart Artistik Rezo*, Elephant Paname, Paris, 2018
Photo : © Kévin Bideaux

pour obtenir une image en deux couleurs, que j'ai transféré sur du papier, avant de recouvrir de colle ces empruntes décolorées, puis verser des paillettes dessus. Prenant la forme de tâches de Rorschach fantaisistes, propice aux paréidolies, *Mars* joue de la matérialité des signes en déplaçant le rose, symbole de puissance et de virilité dans les peintures antérieures au XVIII[e] siècle, dans la sphère du superficiel des paillettes et de la fragilité du papier.

Dans la performance filmée ***Divine Oscar*** (2018), je m'intéresse à une autre mutation symbolique, non pas du signifiant cette fois, mais du signifié. Le rose est la couleur symbole actuel d'homosexualité masculine, en lien avec sa signification de féminité[1], c'est toutefois le vert qui était l'emblème des invertis sexuels à la fin du XIX[e] siècle, porté notamment par Oscar Wilde[2]. Dans la vidéo, on voit un homme, assis derrière une table, la tête hors champ, affairé à se vernir les ongles en rose. Il poursuit son entreprise en recouvrant de ce même vernis plusieurs œillets verts posés sur la table. Emblème des invertis, l'œillet vert subit alors un « travestissement floral » qui emprunte à l'art du drag ses artifices cosmétiques[3] pour prendre les couleurs flamboyantes des folles militantes des années 1970[4]. Passage du vert à sa couleur complémentaire le rose, la scène fait de plus écho à la célèbre scène du film *Alice au pays des Merveilles* (1951) de Walt Disney, inspiré du livre de Lewis Carroll[5] : dans une des scènes du film, les soldats de la Reine Rouge peignent les roses blanches en rouge pour corriger une erreur de semis. L'actant termine en saupoudrant de paillettes ces fleurs désormais entièrement roses, leur donnant une finition kitsch et exubérante. Transformation de matière-symbole, la vidéo-performance appréhende l'histoire culturelle et sociale de l'homosexualité masculine par télescopage, mêlant des références à des figures homosexuelles — Wilde et la drag queen Divine[6] (qui donne aussi son nom à l'œuvre) —, des emblèmes — le vert et le rose — et des stratégies politiques empruntées à des époques différentes. C'est l'idée d'un continuum historique, une perspective alchimique rassemblant dans un même espace

1 • Voir *supra*, « Sortir du placard… vêtu de rose », pp. 755-773.

2 • Voir *supra*, « *We all wear green carnation* », pp. 741-750.

3 • Sur le drag, voir *supra*, « *We're all born naked and the rest is drag* », pp. 767-773.

4 • Voir *supra*, « Follement rose », pp. 760-763.

5 • Lewis Carroll, 2014 [1865]. *Op. cit.*

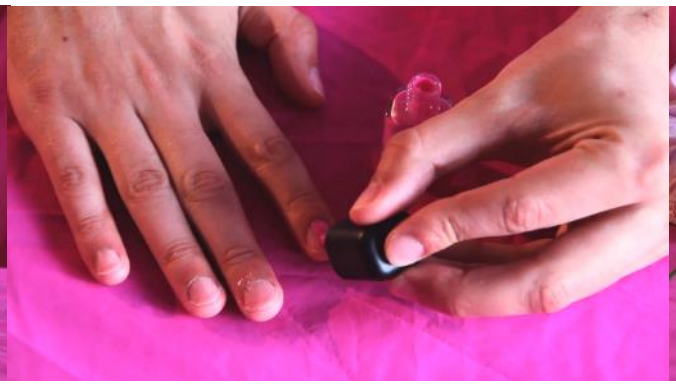
6 • De son vrai nom Harris Glenn Milstead (1945-1988) Divine était une drag queen américaine, connue pour avoir joué dans plusieurs films du réalisateur John Waters.

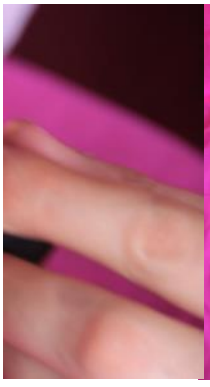
numérique deux emblèmes de l'homosexualité masculine[1]. Cette pièce est également une passerelle entre mes recherches historiques sur le rose et les emblèmes LGBT, et l'expérience esthétique que je propose à travers ma démarche artistique. L'art devient ainsi vecteur à la fois d'une expérience sensible et d'une mémoire collective, que j'entretiens par le réinvestissement de codes et de symboles propres à sa culture et son histoire[2].

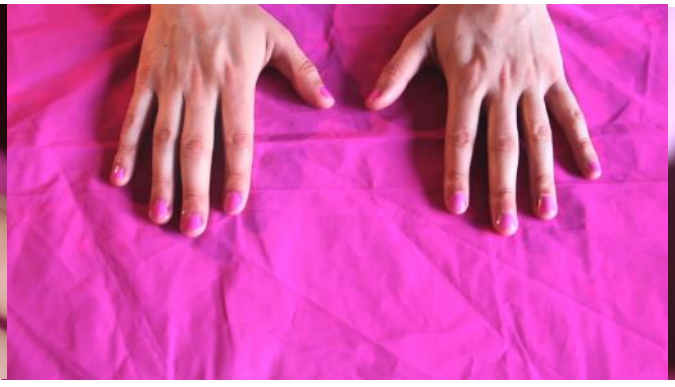
■

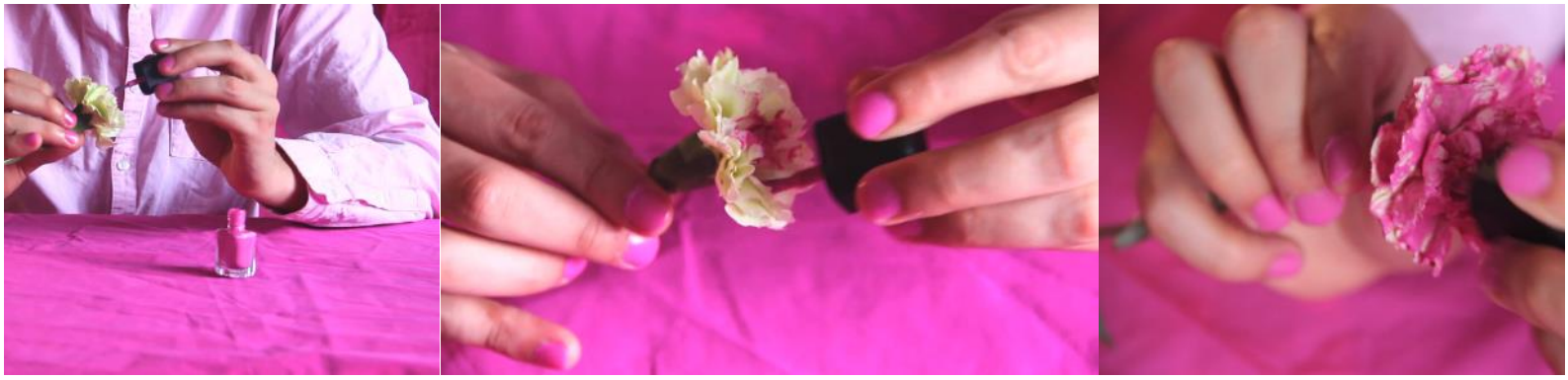
1 • Le spécialiste de l'ésotérisme Serge Hutin explique que le postulat fondamental de l'alchimie théorique est que la matière est une, mais qu'elle peut prendre diverses formes et, sous ces formes nouvelles, se combiner à elle-même et produire de nouveaux corps en nombre indéfini. Serge Hutin, 2018 [1951]. *L'Alchimie*. Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », p. 68.

2 • Sur le devoir militant d'une commémoration de l'histoire des homosexuel·le·s, voir *supra*, « *In Memoriam* », pp. 716-724. Voir aussi juste après, ■ : Plus on est de folles, plus on rigole, pp. 994-1017.



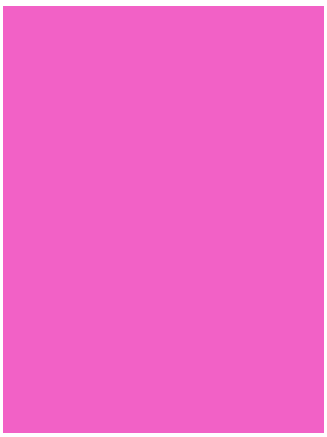






Kévin Bideaux, *Divine Oscar*, 2018
Vidéo couleurs et sons, 3’36’’ • Actant : Olivier Thuillier • Montage : Barbara Fulneau • Musique : Petrochines (« Darkfall ») (se poursuit sur la double page suivante)

Photo : © Kévin Bideaux



PLUS ON EST DE FOLLES, PLUS ON RIGOLE !

ROSE, HOMOPHOBIE ET HOMOSEXUALITÉ

JE N'AI PAS DE PROBLÈMES AVEC LES HOMOSEXUELS, MAIS...

L'AFFAIRE DE LA VESTE EN SKAÏ ROSE : ROSE, HOMOPHOBIE ET FIERTÉ

Dès le prologue de ma thèse, je précisais que porter du rose quand on est un homme, c'est prendre le risque de « faire fille », c'est-à-dire en réalité « faire pédé »[1]. Je ne saurais dire le nombre de fois où, à cause de mes vêtements roses, on m'a appelé « Madame » dans la rue ou dans des commerces, avec l'intention de me diminuer en me démasculinisant. Je ne saurais pas non plus dénombrer le nombre de « tapette », « pédé » ou « enculé » qui m'ont été adressés dans l'espace public — qu'il soit réel ou virtuel — y compris de la part d'autres hommes gays. Des confrontations à l'homophobie comme celles que rencontrent une majorité d'hommes homosexuels à des degrés divers et variés[2], et qui sont constitutives d'une identité militante et artistique, sans pour autant en être une composante exclusive. Quand le rose tourne à l'obsession monochrome, il peut même être carrément perçu comme une forme de propagande homosexuelle. Fin 2019, on m'a ainsi refusé l'accès à une école primaire, dans laquelle je devais animer un atelier auprès d'élèves, à cause de mes tatouages, mais surtout à cause d'une « veste en skaï rose » que je portais. Ce simple vêtement — à la coupe d'ailleurs plutôt classique et d'une teinte claire tirant vers le beige — a été jugé « inadapt[é] pour intervenir auprès d'enfants » par O. S., alors en charge des activités périscolaires[3]. Ce refus d'intervention était motivé par une « Charte de l'animateur d'activités périscolaires et extrascolaires » édité par la Direction des Affaires Scolaires (D.A.S.C.O.) de la mairie de Paris[4], dans laquelle il est stipulé que l'intervenant·e doit « [a]dopter un comportement et une tenue corrects et décents » dans le cadre des activités dans les écoles de la ville[5]. C'est pourtant une seconde motivation que donnera O. S. lors d'une entrevue entre elle, la direction de la

1 • Voir isupra, p. 29.

2 • « Au commencement, il y a l'injure. Celle que tout gay peut entendre à un moment ou à un autre de sa vie, et qui est le signe de sa vulnérabilité psychologique est sociale », Didier Éribon, 1999. *Op. cit.*, p. 29.

3 • O. S., correspondance électronique du 17 décembre 2019.

4 • La D.A.S.C.O. a pour mission d'accueillir dans les meilleures conditions les écolier·ère·s et collégien·ne·s de Paris. Elle est en charge en particulier du développement des activités périscolaires.

5 • Direction des affaires scolaires de la mairie de Paris, 2020. *Charte de l'animateur d'activités périscolaires et extrascolaires, Direction des affaires scolaires de la mairie de Paris*, p. 5. https://bit.ly/3pb1Jng.

D.A.S.C.O. et mon employeur de l'époque : elle expliqua qu'elle n'a « rien contre les homosexuels mais [qu']il faut aussi savoir se contenir »[1], faisant implicitement référence à cette veste rose qui, portée par un homme, devenait à ses yeux un étendard de *Gay Pride* porté à même le corps. Le problème n'était donc pas tant que je sois homosexuel, mais que cette homosexualité soit visible et manifeste, signifiée par cette rupture avec l'ordre sexué des couleurs — aux femmes le rose, aux hommes le reste — garant de la complémentarité des sexes, et donc de l'hétérosexualité[2]. Cela rejoint ce que disait Didier Éribon :

> [C]e qui pose problème, ce n'est pas tellement d'être homosexuel, mais de le dire…Car si la possibilité de le dire était admise officiellement, c'est toute l'infériorité et la vulnérabilité des gays et des lesbiennes, et donc tous les moyens de contrôle qui peuvent s'exercer sur eux, qui s'en trouveraient annulées[3].

Je suis évidemment conscient que mon monochromatisme rose peut être perçu comme une revendication silencieuse de mon homosexualité[4], et c'est même sûrement en partie pour cela que je me suis tourné vers cette couleur. Mon attrait pour le rose est en définitive à la fois esthétique, symbolique *et* politique : couvert et entouré de rose, mon corps est perçu (plus) efféminé et *visiblement* homosexuel, faisant de mon monochromatisme rose une forme de fierté gaye[5]. C'est même plutôt de fierté pédée dont il faudrait parler, dans le prolongement des stratégies folles[6] ou queeres[7], c'est-à-dire en prenant en compte que le rose défie aussi l'homonormativité, se manifestant comme un refus d'assimilation à toutes formes de normes de genre ou de sexualité[8]. Il y a ainsi aussi une forme d'impertinence dans ma démarche qui a symboliquement plus trait au rose vif et agressif — ou mieux, au rose magenta, nommé d'après une bataille[9]. J'ai déjà expliqué que, malgré les éditoriaux de mode qui annonce chaque saison une nouvelle tendance jaune, rouge,

1 • O. S., propos rapportés dans un compte-rendu de réunion du 17 janvier 2020 entre la D.A.S.C.O. et mon employeur de l'époque.

2 • Voir *supra*, « Le Rose *ou* le Bleu », pp. 302-308. Et en particulier, « Un papa, une maman », pp. 307-308.

3 • Didier Éribon, 1999. *Op. cit*., p. 81.

4 • J'en avais d'ailleurs pris conscience avant-même de porter cette première chemise rose. Voir *supra*, « La Légende de la chemise rose », pp. 962-964.

5 • Sur une définition militante de la fierté, voir *supra*, « Fierté bien placée », pp. 756-760.

6 • Voir *supra*, « Follement rose », pp. 760-763.

7 • Voir *supra*, « En dehors des clous », pp. 778-781.

8 • Sur l'homonormativité, voir *supra*, « Rose *vs.* Arc-en-ciel », pp. 781-786.

9 • Voir Renata Pompas et Lia Luzzatto, 2015. Art. cité. J'en ai déjà parlé plus haut, p. 101.

Moi, avec une hasardeuse revisite du LHOOQ duchampien, Paris, 2017

Photo : © Maëlle Gramond

ED-891-T

bleue ou même rose[1], le costume contemporain se décline en réalité en teintes de noirs, de gris, de bleus et de bruns, résultats de siècles de chromophobie dans le vêtement, tour à tour portée par la Réforme protestante[2], puis par la grande renonciation masculine[3]. Porter du rose revient ainsi à se positionner en rupture avec les normes d'habillement solidement établies, de la même manière que les punk·e·s des années 1970 arboraient des vêtements aux couleurs criardes pour marquer leur opposition aux normes, quelles qu'elles soient[4]. Ma démarche est ainsi à rapprocher des mouvements punks et de leur « Fuck you style »[5], mais aussi des mouvements queers (dont j'ai montré le lien avec le punk)[6], dans la droite lignée de la fameuse brochure de Queer Nation[7]. Difficile de nouveau de ne pas faire le lien avec la présence sur mon visage de tatouages imposants qui, comme le rappelle l'anthropologue Lynn Procter, sont « un acte fondamentalement antisocial qui choque et suscite l'incompréhension des Occidentaux »[8]. De même que les modifications corporelles se font, pour reprendre l'expression du sociologue Philippe Liotard, « étendard de soi »[9], le monochromatisme se conjugue avec elles pour devenir une forme de revendication, de rupture à plusieurs normes — vestimentaires, corporelles, sexuelles, etc. — de la société.

1 • Voir Outre-rose 3 : Un rose d'un nouveau genre, pp. 868-885.

2 • Voir *supra*, « Broyer du noir », pp. 654-660.

3 • Voir *supra*, « *Black is the new pink* », pp. 267-269.

4 • Voir *supra*, « *Baby Pink* », pp. 309-312.

5 • Voir *supra*, « *Pink is not dead* », pp. 793-797.

6 • Voir *supra*, « Roses et radical·e·s », pp. 789-793.

7 • Act Up New York, s. d. Doc. cité. Voir aussi *supra*, « *We're here, we're queer and we'd like to say hello!* », pp. 775-778. Je persiste toutefois à préférer le terme « pédé » plutôt que « queer », ne désirant pas me cacher derrière un anglicisme dont j'ai l'impression qu'il a peu à peu perdu de sa force de subversion.

8 • Lynn Procter, 2000. « Les Décorations faciales permanentes », *in* Stéphanie Heuze (dir.), *Changer le corps ?* Paris, La Musardine, pp. 30-31. Voir aussi Kévin Bideaux, 2021. Art. cité.

9 • Philippe Liotard, 2003. Art. cité, p. 13.

DANS LES A(N)NALES

FIAT LUX : « MON TROU DU CUL EST RÉVOLUTIONNAIRE ![1] »

Au sein de mes œuvres, je maintiens une cohésion esthético-politique, puisant dans mon propre récit autobiographique pour poser un regard singulier sur l'homosexualité masculine, son histoire, sa culture, et les objets qui la constituent. Dans la photographie ***Fiat Lux*** (2015), c'est aux discours politiques homosexuels révolutionnaires des années 1970 que je fais référence, et notamment ceux du Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire (FHAR). Je représente un cul, un faisceau de lumière jaillissant de son anus, scindant l'image en deux, dans sa verticalité. Le rayon nimbe du même coup la photographie d'une lumière rosée, connotation d'une (homo)sexualité par ailleurs explicitement représentée par cette imbrication entre anus et forme phallique. Organe d'une sexualité contre-nature, l'investissement sexuel de l'anus dans les pratiques sodomites est un des arguments de la disqualification des hommes homosexuels en tant qu'hommes[2], voire en tant qu'humains. Dans *Le Normal et le pathologique*, le philosophe Georges Canguilhem citait ainsi « l'inverti sexuel » dès les toutes premières lignes de son introduction pour évoquer l'immense « problème des structures et des comportements pathologiques »[3]. Pour Canguilhem en effet, l'organisme impose ce qu'il appelle des « normes de comportement » : « un tube digestif, des organes sexuels ce sont des normes de comportement d'un organisme »[4]. Il précisait encore que les orifices sont organisés selon une « polarité dynamique de la vie »[5], l'exemple le plus parlant étant celui du tube digestif : à la bouche l'ingestion, à l'anus l'excrétion. Dépassant ces distinctions, les pratiques homosexuelles — dont il est supposé, selon un script hétérosexuel, qu'elles impliquent toujours la pénétration — sont ainsi l'axe principal d'une argumentation homophobe. L'acte de sodomie signifie alors la perte du pouvoir, masculin, puisque la pénétration est ce qui ordonne culturellement les positions féminines et masculines dans le rapport hétérosexuel[6], mais aussi la souillure, l'anus ayant une fonction excrémentielle. Dans leur *Rapport contre la normalité*, les militants du FHAR précisaient ainsi :

1 • Un des slogans du FHAR.

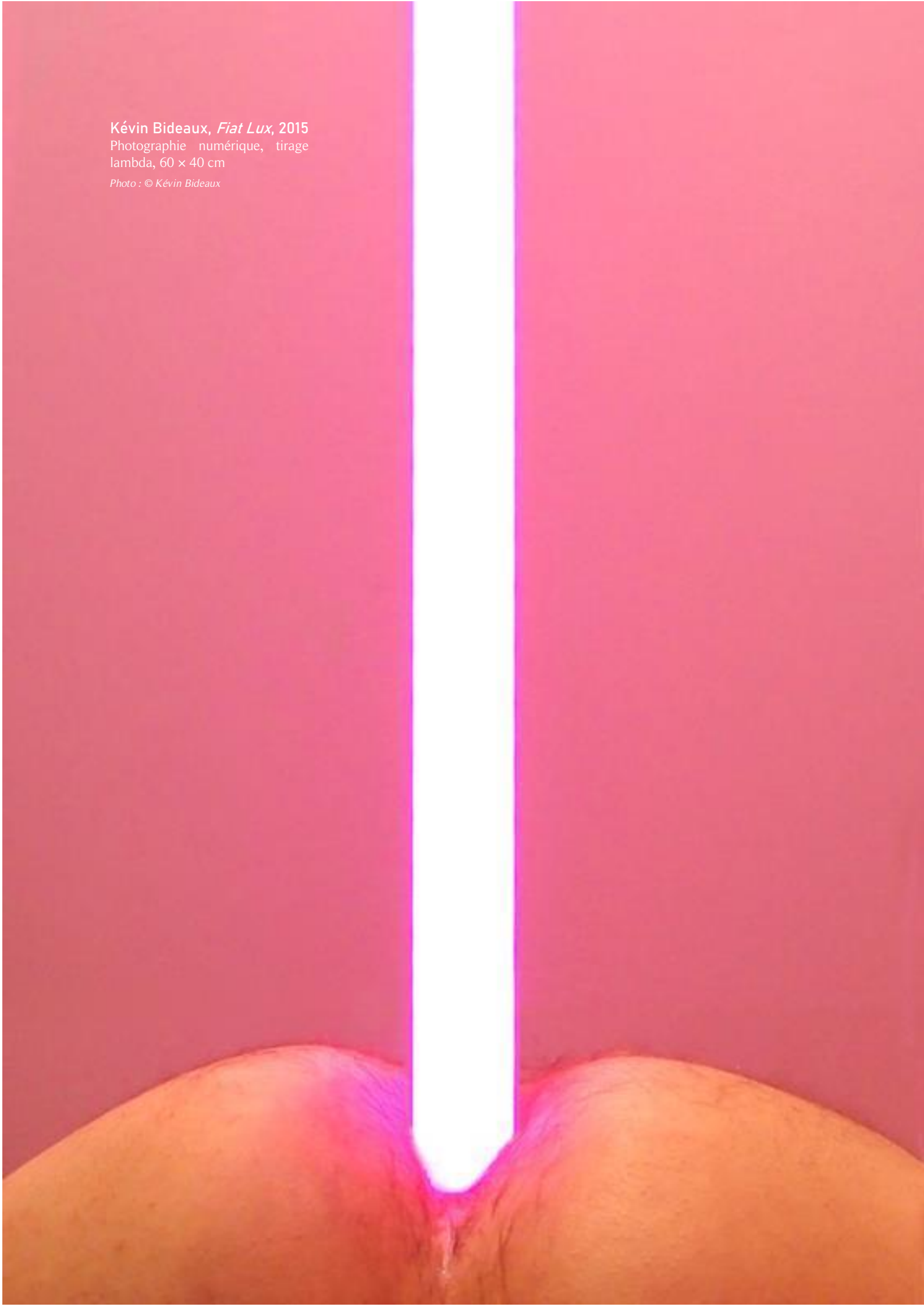
2 • Voir *supra*, « Ça fait un peu gay, non ? », pp. 670-681.

3 • Georges Canguilhem, 1966 [2013]. *Le Normal et le pathologique*. Paris, Presses Universitaires de France, p. 7.

4 • *Ibid*., p. 112.

5 • *Ibidem*.

6 • J'en ai déjà parlé *supra*, « Le Gaydar ou le problème du "ça se voit" », pp. 670-677.



Kévin Bideaux, *Fiat Lux*, 2015
Photographie numérique, tirage lambda, 60 × 40 cm

Photo : © Kévin Bideaux

> L'usage presque continu à titre d'injure des mots « merdeux » et « enculé » dans le langage populaire et la persécution verbale que cet usage représente à l'égard des homosexuels montrent bien qu'il s'agit là […] d'une obsession fondamentale celle de perdre sa virilité et de se salir[1].

« [C]los par le régime hétérosexuel afin de maintenir les privilèges de la masculinité », la géographe féministe Rachele Borghi dit ainsi que l'anus est le « symbole des sexualités dissidentes »[2].

Comme l'expliquaient Deleuze et Guattari, l'anus est « le premier organe à être privatisé, mis hors champ social »[3], et c'est cet exil en dehors du public qui le rend si potentiellement subversif. Bataille disait également dans son *Anus Solaire*, auquel peut s'apparenter cette photographie, que c'est de l'anus — qu'il assimile à un volcan — que jaillit « éruption scandaleuse »[4] et « déflagrations érotiques révolutionnaires »[5]. Rendre public cet anus transgresse les frontières du public et du privé sur lesquelles se fonde l'exercice du pouvoir, c'est-à-dire que l'anus rentre en concurrence avec le phallus. Le phallus est en effet l'organe social et public qui assure la distribution des rôles au sein d'un système hétérosexuel : il détermine selon le genre les rôles du pénétrant et de la pénétrée, ainsi que le début (avec l'érection) et la fin (avec l'éjaculation) du coït. En réinvestissant l'anus dans *Fiat Lux* pour en faire un organe démiurge, je subvertis alors les normes et les potentialités de pouvoir investies dans les corps et leur anatomie, procédant au glissement du siège de la création du phallus vers l'anus, de l'hétéro- vers l'homosexualité[6]. La verticalité du faisceau lumineux se fait alors le spectre d'un pouvoir phallique dérobé, détourné de

1 • FHAR, 1971. *Rapport contre la normalité*. Paris, Champ libre, p. 55.

2 • Rachele Borghi, 2013. « Post-Porn », *Rue Descartes*, 79, pp. 29-41 (citation, p. 33). https://doi.org/10.3917/rdes.079.0029.

3 • Gilles Deleuze et Félix Guattari, 1973 [1972]. *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*. Paris, Minuit, « Critique », p. 167.

4 • Georges Bataille, 1970 [1931]. *L'Anus Solaire*, *in Œuvres Complètes*. Paris, Gallimard, t. I, « Premiers écrits.1922-1940 », pp. 79-86 (citation, p. 85).

5 • *Ibid*., p. 86.

6 • L'œuvre se fait ainsi écho d'autres d'artistes gays, comme *Purple squirt* (1995) de l'artiste américain Keith Boadwee, performance durant laquelle, allongé ou accroupi sur une toile, il émet des jets de peinture par l'anus. Parodie du *dripping* pollockien, cette performance replace au sein de la création le corps homosexuel. Pour d'autres exemples, voir la thèse d'Icaro Ferraz Vidal Junior, 2018. *Présence et représentation de l'analité dans l'Art contemporain*. Thèse de doctorat en histoire de l'art. Perpignan, Université de Perpignan ; Bergame, Università degli Studi di Bergamo ; Marseille, Aix-Marseille Université. http://www.theses.fr/2018PERP0014.

sa source, concrétisation de cette menace homosexuelle dont j'ai déjà eu l'occasion de parler[1]. La teinte rose de l'image insiste alors sur le contexte homosexuel de la création et se fait même davantage le symbole de la queerité de l'œuvre[2], dépassant les bornes physiques et conceptuelles de la sexualité homosexuelle. Le philosophe Paul B. Preciado écrit en effet que « [l]'anus, comme centre de production de plaisir […] n'a pas de genre. Ni masculin ni féminin, il produit un court-circuit dans la division sexuelle »[3]. L'anus traverse les frontières anatomiques qui catégorisent les corps selon leur sexe, et déplace le sexuel en dehors de sa visée reproductive sur laquelle se fonde la sexualité hétéronormative[4].

DERRIERE LE RIDEAU ROSE

L'EXHIBITION D'UNE INTIMITÉ COLLECTIVE : ENJEUX ESTHETIQUES ET POLITIQUES

La sexualité tient dans la culture gaye une place centrale : elle est à la fois une pratique, un critère identitaire[5] et communautaire[6], et un mode de socialisation[7]. Elle tient aussi une place centrale dans ma propre vie, et par-là dans mon travail plastique également. Ma démarche s'apparente ainsi aussi à une forme d'exhibition de mon intimité — certes mise en scène et transformée — prenant source dans des expériences personnelles, puis retranscrites dans les formes. Ces expériences dépassent par ailleurs la seule intimité individuelle puisqu'elles sont partagées à la fois avec d'autres personnes (avec qui j'entretiens des relations — sociales ou

1 • Voir *supra*, « La Menace fantôme (rose) », pp. 677-681.

2 • Sur une définition de « queer » et le rose symbole de queerité, voir *supra*, « Qu'ouïr ? », pp. 775-781.

3 • Paul B. Preciado, 2014 [2008]. *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*. Paris, Grasset, p. 68.

4 • Voir Paul B. Preciado, 2010. *Manifeste contra-sexuel*. Traduit par Sam Bourcier. Paris, Balland, p. 35.

5 • Voir par exemple : Christophe Broqua et Fred Eboko, 2009. « La Fabrique des identités sexuelles », *Autrepart*, 49, pp. 3-13. https://doi.org/10.3917/autr.049.0003 ; Laura Mellini, 2009. « Entre normalisation et hétéronormativité : la construction de l'identité homosexuelle », *Déviance et Société*, 33, pp. 3-26. https://doi.org/10.3917/ds.331.0003.

6 • Voir par exemple : Donald C. Barrett et Lance M. Pollack, 2005. « Whose gay community? Social class, sexual self-expression, and gay community involvement », *Sociological Quarterly*, 46(3), pp. 437-456. https://doi.org/10.1111/j.1533-8525.2005.00021.x.

7 • Voir par exemple : Carole Anne Rivière, Christian Licoppe et Julien Morel, 2015. « La Drague gay sur l'application mobile *Grindr*. Déterritorialisation des lieux de rencontres et privatisation des pratiques sexuelles », *Réseaux*, 189, pp. 153-186. https://doi.org/10.3917/res.189.0153 ; Mathieu Trachman, 2018. « Sexualité et sociabilité masculine. Désir et pratiques de genre dans un club de fessée », *Sociologie*, 9, pp. 381-398. https://doi.org/10.3917/socio.094.0381.

Kévin Bideaux, *Duplex enema*, 2019
Canules en inox, tuyau flexible en inox, perles de verre, fil, 492 × 2,6 × 2,6 cm • Vue de l'exposition *Rose*, *rose*, *rose*, ENSBA, Lyon, 2021

Photo : Barbara Fulneau, © Kévin Bideaux

sexuelles, voire socio-sexuelles), mais plus généralement par d'autres personnes. J'ai particulièrement été influencé par les lectures de l'œuvre de Guillaume Dustan (1965-2005), écrivain français pédé, folle, et séropositif, qui fait étalage sans détours de sa vie — sexuelle autant qu'affective —, tout en dressant le portrait d'une communauté homosexuelle parisienne, soudée par le sexe, la fête, la drogue, mais aussi la maladie[1]. J'aime ainsi davantage appréhender mon travail comme l'exhibition d'une intimité commune, qui se construit à partir de pratiques (sexuelles, mais aussi d'hygiène, de consommation de substances chimiques, etc.), de lieux (des bars, des *backrooms*[2], des saunas, etc.), d'images (artistiques, populaires, pornographiques, etc.), partagés par une même communauté. Le rose déployé dans les œuvres connote alors non seulement l'homosexualité, mais surtout d'abord la sexualité, pensée comme une expérience commune et partagée, à la fois signifiante de ma propre individualité et d'une homosexualité pensée comme un concept abstrait englobant une multitude d'expériences.

Les sculptures ***Duplex enema*** (2019) et ***Coagulum enema*** (2021) participent de cette exhibition collective à travers une exploration esthétique d'objets prenant part à des rituels hygiénico-sexuels. La première se compose de deux canules en inox — employées d'ordinaire pour aider à l'évacuation des matières fécales avant un rapport sexuel anal —, desquelles jaillissent de longs fils de perles de rocaille roses. Elles sont attachées ensemble par un tuyau flexible de douche paré de ces mêmes perles, et suspendues dans l'espace, s'écroulant sous leur propre poids. La seconde est un assemblage de poires à lavement roses, réunies en grappe de forme oblongue. L'amas tumoral est retenu par une chaine accrochée au plafond, qui peine à le soulever. Ces ustensiles d'hygiène sont constitutifs d'une culture visuelle gaye, qui pourtant se dérobe au regard, exposés seulement dans quelques vitrines (en ligne) de sexshops. Ils sont ici extraits de la confidentialité de la salle de bain, donnant à voir les objets, leur forme et leur matière, par le truchement du détournement, de la parure, de la réplication et de l'agrégation. Si l'exhibition anale est une transgression, celle des instruments de son hygiène l'est tout autant, sinon plus, renvoyant non seulement à la salissure et l'abject, mais aussi à sa proximité avec le plaisir sexuel lorsqu'il est au centre de celle-ci. Le lavement joue d'ailleurs depuis longtemps à la

1 • Tout particulièrement Guillaume Dustan, 1996. *Dans ma Chambre*. Paris, P.O.L. ; Guillaume Dustan, 1997. *Je sors ce soir*. Paris, P.O.L. ; Guillaume Dustan, 1998. *Plus fort que moi*. Paris, P.O.L. ; et Guillaume Dustan, 2001 [1999]. *Nicolas Pages*. Paris, J'ai Lu.

2 • Signifiant en anglais « arrière-salle », les backrooms sont des pièces isolées présentes dans certains bars ou boîtes de nuit gayes (mais pas forcément), dans lesquelles on peut avoir des relations sexuelles.

Kévin Bideaux, *Coagulum enema* (détail), 2021
Poires à lavement, anneaux en métal, chaînes en métal, dimensions variables (structure de base 135 × 35 × 35 cm environ)
Photo : Barbara Fulneau, © Kévin Bideaux

Kévin Bideaux, *Coagulum enema*, 2021
Vue de l'exposition *Rose, rose, rose*, ENSBA, Lyon, 2021
Photo : Barbara Fulneau, © Kévin Bideaux

fois sur le tableau de l'hygiène et du médical, et celui du plaisir sexuel : employé depuis l'Antiquité pour prévenir la constipation[1], il ne fut jamais autant utilisé qu'au XVII[e] siècle où il portait le nom de « clystère ». Dans *La Vie privée d'autrefois*, l'historien Alfred Franklin (1830-1917) écrivait ainsi :

> la seringue avait été singulièrement en faveur sous Louis XIII ; elle atteint sous Louis XIV l'apogée de sa gloire. Le siècle du grand roi est aussi celui des clystères. Ils furent à la mode d'abord, puis devinrent une habitude impérieuse, une des nécessités de la vie[2].

Il précisait, citant le Docteur Brochin, que cela pouvait être dû « au raffinement des mœurs, à la vie plus mondaine, à l'exubérance du régime alimentaire », qui causaient davantage de constipation[3]. On peut aussi l'appréhender dans sa dimension érotique, voyant dans le développement des pratiques du lavement une forme d'autoérotisation du corps, voire une forme de jouissance dans l'exhibition et la transgression que cela représente : Louis de Rouvroy (1675-1755), duc de Saint-Simon, racontait ainsi que la duchesse de Bourgogne, Marie-Adélaïde de Savoie (1685-1712), se faisait administrer des lavements discrètement, alors qu'elle se trouvait en société, et que Louis XIV, complice, et elle « trouvèrent cela fort plaisant »[4]. L'essayiste Jean Streff, auteur d'un *Traité du fétichisme*, revient d'ailleurs sur la pratique du lavement dans le cadre de sexualités BDSM, comme faisant partie « de l'arsenal des humiliations infligées »[5]. On peut également citer les sections clystérophiles des plateformes internets pornographiques, qui proposent des contenus vidéo autour de la pratique du lavement[6].

1 • Voir Julius Friedenwald et Samuel Morrison, 1940. « The History of the enema with some notes on related procedures (Part I) » *Bulletin of the History of Medicine*, 8(1), pp. 68-114. http://www.jstor.org/stable/44442727.

2 • Alfred Franklin, 1891. *La Vie privée d'autrefois. Arts et métiers, modes, moeurs, usages des Parisiens du XII[e] au XVIII[e] siècle d'après des documents originaux ou inédits*. Paris, Plon, vol. 13, « Les Médicaments », p. 71. https://bit.ly/3vIlCVq.

3 • Dr Brochin, 1876. « Lavement », *in* Amédée Dechambre, Jacques Raige-Delorme, et Léon Lereboullet (dir.), *Dictionnaire encyclopedique des sciences medicales*. Paris, Massin ; Paris, Asselin et Cie, série 2, « L-P », t. 2, « LAR-LOC », p. 60, cité par Alfred Franklin, 1891. *Op. cit*, p. 71.

4 • Louis de Rouvroy, 1857 [1675-1755]. *Mémoires complets et authentiques du Duc de Saint-Simon sur le siècle de Louis XIV et la Régence*. Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, t. 10, p. 86. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70452.

5 • Jean Streff, 2005. *Op. cit*., p. 324.

6 • C'est aussi finalement ce dont il est question dans *Fiat Lux* : l'expulsion d'un flux de lumière contenu dans le système digestif. La performance *Purple squirt* de Boadwee est également en lien avec ces pratiques du lavement.

Plaçant l'hygiène sexuelle au cœur de leurs thématiques et jouant à la fois de la connotation d'éroticité du rose, *Duplex enema* et *Coagulum enema* jouent également du contraste symbolique fort entre la couleur associée à l'enfance, l'innocence ou la joie, et la matière fécale, la finalité du lavement restant son expulsion du corps. La couleur se fait ainsi costume, l'habit pudique permettant de montrer ces objets d'ordinaire associés à la souillure et à l'abject. La structure de ces deux pièces se pose en outre comme critique du dogme de virilité persistant dans la société — dans les communautés gayes en particulier. Les deux œuvres dessinent en effet les contours de formes phalliques, s'écroulant sous leur propre poids, la première déversant passivement un flot de perles roses sur le sol, la seconde retenue difficilement par une chaîne qui ne parvient pas à l'ériger complètement. Par un moyen détourné, c'est de nouveau ce glissement du phallus vers l'anus que j'opère : représentations d'une masculinité « débandante », dépossédée du pouvoir à son anatomie, l'évocation de l'analité dans ces œuvres se veut aussi le contrepoint d'un système social articulé autour du masculin et sa domination.

CHRONIQUES DES BACKROOMS

RÉFLEXIVITÉ ARTISTIQUE ET POLITIQUE SUR LES SEXUALITÉS GAYES

Mon exploration plastique de l'homosexualité masculine se veut ainsi également critique, dans une approche réflexive de mes propres pratiques, nourrie par mes lectures mais aussi par mon travail de recherche, puis mise à distance à travers la fabrication de formes. Comme une relique de quelques backrooms des grandes villes, la joliment nommée ***Pute à franges*** (2019), balai composé de préservatifs roses, joue de l'accumulation pour évoquer le multipartenariat sexuel, la marchandisation et la surconsommation des corps. Le rose évoque la sexualité, mais repositionne également la création de cette pièce dans un contexte d'homosexualité masculine duquel elle émane[1]. Déjà en pleine crise du sida, pendant laquelle la sexualité était associée plus que jamais à la maladie et la mort, le sociologue autrichien Michael Pollack (1948-1992) expliquait ainsi très bien :

> La drague homosexuelle traduit une recherche d'efficacité et d'économie comportant, à la fois, la maximisation du « rendement » quantitativement

1 • L'emploi du rose dans mon travail est donc de nouveau indissociable de mes expériences personnelles et du monochromatisme qui n'en est au final qu'une des modalités d'expression.

Kévin Bideaux, *Pute à Franges*, 2019
Préservatifs, bois, fil, ficelle, fibres polyester, 140 × 25 × 25 cm
Photo : Simon Marin Petit, © Kévin Bideaux

> exprimée (en nombre de partenaires et d'orgasmes) et la minimisation du « coût » (la perte de temps et le risque de refus opposé aux avances)[1].

Depuis, les analyses sociologiques de la sexualité gaye incluent souvent cette dimension performative et consumériste, la plupart du temps en lien avec la consommation de drogues ou le risque de transmission des IST, du VIH en premier lieu. Pour le sociologue Laurent Gaissad toutefois, « [l]'analyse centrée sur les risques a beau jeu d'ignorer la portée culturelle et identitaire à l'œuvre dans ces transactions », qu'elles soient sexuelles ou psychoactives[2]. Il en propose une autre lecture, rappelant que « [s]ous la forme d'une dépense de soi », « une forme d'excès de soi, une dépense spectaculaire de l'identité individuelle et collective dans la durée », cette hypersexualité est aussi un moyen de « s'engager intensément et durablement dans l'épaisseur des réseaux socio-affectifs et sexuels, parfois préalablement constitués ici ou ailleurs, y compris au travers des environnements virtuels à disposition sur Internet »[3]. *Pute à frange* est ainsi comme sortie d'une backroom qu'elle aurait nettoyée, balayée, collectant des petites histoires, des « plans cul » anonymes, comme autant de vestiges synthétiques paradoxaux d'une surconsommation des corps et de plaisirs multiples, de rencontres, d'échanges. Sortie de l'intimité, l'œuvre lève le voile et porte un regard décomplexé et quelque peu humoristique sur des sexualités libérées, tout en procédant à sa critique en faisant resurgir des thématiques contradictoires. À l'ère de la prévention médicalisée de la sexualité[4], l'œuvre se manifeste également comme un objet de transition vers une liberté sexuelle chimiquement encadrée, dont on peut aussi envisager les potentialités émancipatrices, comme ses limites matérielles et économiques.

1 • Michael Pollak, 1993. *Une identité blessée*. Paris, Métailié, p. 185.

2 • Voir par exemple : P. G. Keogh et P. Weatherburn, 2000. « Tales from the backroom: anonymous sex and HIV risk in London's commercial gay sex venues », *Venereology*, 13(4), pp. 150-155. https://bit.ly/3fI3vZZ ; Michael Hurley et Garrett Prestage, 2009. « Intensive sex partying amongst gay men in Sydney », *Culture, Health and Sexuality*, 11(6), pp. 597-610. http://doi.org/10.1080/13691050902721853.

3 • Laurent Gaissad, 2013. « *La Démence* ou la dépense ? Le Circuit festif gay entre consommation et consumation », *Ethnologie française*, 43, pp. 409-416 (citations, p. 414). https://doi.org/10.3917/ethn.133.0409.

4 • Depuis janvier 2016, en France, il est possible de se faire prescrire un traitement anti-VIH afin de prévenir une contamination par le VIH. La PrEP — qui signifie Prophylaxie Pré-Exposition (ou Pre-Exposure Prohylaxis en anglais) — est une stratégie de réduction du risque qui a principalement été déployée à destination des hommes gays, dont la sexualité multipartenaire et articulée autour de la pénétration anale en fait une des populations les plus contaminées par la pandémie de VIH/sida. Voir Cécile Chartrain, *et al*., 2013. Art. cité.

Kévin Bideaux, *Pute à Franges* (détail), 2019

Photo : Simon Marin Petit, © Kévin Bideaux

Avec une autre œuvre, ***Jouissance galénique*** (2015), photographie d'un sexe d'homme enveloppé d'un fourreau réalisés avec des gélules roses de médicaments, j'appréhende justement la présence toujours plus grande des produits pharmaceutiques dans la sexualité. Contraception, performance, désir, drogues de synthèse, et maintenant traitements prophylactiques pour lutter contre les IST : le panel est vaste, la consommation est grande. *Jouissance galénique* rend compte de ce que Preciado appelle « pharmacopornographie », « prenant pour référence les processus de gouvernement de la subjectivité sexuelle, dans ses modes moléculaires (pharmaco) et sémiotechniques (-porno) »[1]. Il précise :

> Au cours du XX^e^ siècle, la psychologie, la sexologie et l'endocrinologie ont établi leur autorité matérielle, transformant les concepts de psychisme, libido, conscience, féminité et masculinité, hétérosexualité et homosexualité en réalités tangibles, substances chimiques, molécules commercialisables, corps, biotypes humains, valeurs marchandes gérables par les multinationales pharmacopornographiques. […] Voici le pharmacoporno-programme de la seconde moitié du XX^e^ siècle : contrôler la sexualité des corps codifiés comme femmes et faire éjaculer les corps codifiés comme hommes[2].

À la fois totem phallique érigé en l'honneur d'une sexualité masculine libérée du spectre de l'impuissance et de la menace du sida, et panoplie biochimique coercitive de laquelle dépend cette sexualité, la composition plutôt froide de la photographie traduit cette opposition entre un sujet sexualisé et son cadrage clinique. Le rose vif qui compose cet étui pénien peut alors aussi être interprété comme un signal aposématique, appréhendant la médicamentalisation de la sexualité comme « φάρμακον, *phármakon* », c'est-à-dire, comme le décrivait le philosophe Jacques Derrida, comme étant « à la fois remède et poison »[3]. L'œuvre joue ainsi de l'ambiguïté entre l'évocation des plaisirs charnels et la potentielle toxicité de sa libération médicalement assistée. « Ce *pharmakon* n'est-il pas criminel, n'est-ce pas un cadeau empoisonné ?[4] ».

1 • Paul B. Preciado, 2010. « Biopolitique à l'ère du capitalisme pharmacopornographique », *Chimères*, 74), pp. 241-257 (citation, p. 246). https://doi.org/10.3917/chime.074.0241.

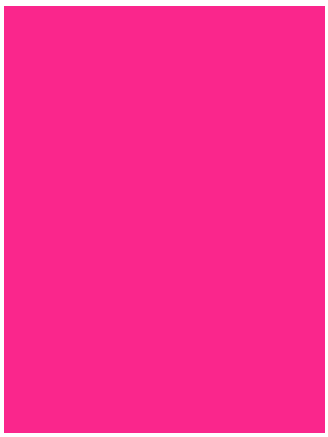
2 • *Ibid*., pp. 246-247.

3 • Jacques Derrida, 2015 [1972]. *La Dissémination* [e-book]. Paris, Seuil, « Tels quels », p. 100.

4 • *Ibid*., p. 109.

Kévin Bideaux, *Jouissance galénique*, 2015
Photographie numérique, tirage lambda, 30 × 40 cm

Photo : © Kévin Bideaux



FIAT ROSEA ET ROSEA FIT

ARTISTE-CHERCHEUR ET CHERCHEUR-ARTISTE

VIVRE LA COULEUR

LA PRATIQUE DE LA COULEUR COMME CONNAISSANCE EMPIRIQUE

Dès le début de ma démarche monochromatique, j'ai exploré la couleur rose comme matériau, réalisant diverses expérimentations : avec de la peinture bien sûr, avec des matériaux roses utilisés tels quels, le plus souvent manufacturés (une technique de l'assemblage que je perpétue), à partir du mot « rose », ou d'autres essais peu concluants autour des odeurs. Ces multiples manipulations de la couleur m'ont permis d'approfondir mon rapport à celle-ci, ainsi que les connaissances que je peux en avoir, et qui, je pense, ne peuvent être obtenues autrement. C'est du reste une approche de la couleur que revendiquait déjà Goethe dans son *Traité des Couleurs*, qu'il voulait comme un retour à l'expérimentation de la couleur, à l'analyse de sa perception. Il s'opposait en cela ouvertement à l'approche trop théorique du physicien Isaac Newton, dans les travaux duquel il voyait l'image d'une « vieille forteresse que son constructeur commença d'édifier avec une juvénile précipitation »[1]. Il précisait ainsi :

> On a constaté jusqu'à présent que les peintres appréhendent toutes considérations théoriques sur la couleur et tout ce qui s'y rattache, et qu'ils y répugnent catégoriquement ; ce qu'on peut cependant leur imputer à mal. Car ce qu'on a jusqu'ici appelé théorie était sans fondement, chancelant, évoquant l'empirisme. Nous souhaitons que nos efforts puissent dans une certaine mesure apaiser ces craintes et inciter l'artiste à mettre à l'épreuve de la pratique et à animer de vie les principes que nous avons établis[2].

Il en va ainsi de mes recherches sur le rose, qui n'auraient pas eu la même consistance, n'auraient pas abouti aux même résultats, si elles ne s'articulaient pas avec une pratique de la couleur. Je rejoins ainsi le peintre français Dominique Figarella (qui rejoint lui-même Goethe), qui explique que le concept de couleur est inséparable de la pratique de la couleur :

> Avoir un concept de la couleur qui n'aurait aucune articulation avec les matériaux ni avec la forme ou l'espace, reviendrait à mon sens à avoir une vision purement théorique de la couleur, qui si on la déplaçait d'un terrain purement spéculatif vers celui d'une pratique picturale s'avèrerait être un concept de la couleur totalement impraticable[3].

1 • Johann Wolfgang Goethe, 2011 [1810]. *Op. cit.*, p. 88. Il fait notamment référence à son traité d'Optique, Isaac Newton, 1787 [1704]. *Op. cit*. Sur les relations entre théories de la couleur et peinture, voir *supra*, « De l'optique à la peinture », pp. 70-77.

2 • Johann Wolfgang Goethe, 2011 [1810]. *Op. cit.*, p. 288.

3 • Dominique Figarella, entretien avec Antoine Perrot et Claude Briand-Picard, 2002. *Op. cit.*, p. 86.

Kévin Bideaux, *Division*, 2012
Peinture acrylique • Réalisation *in situ* dans une maison abandonnée de Saint-Quentin
(continue sur la double page suivante)

Photo : © Kévin Bideaux

Déjà en 2012 (soit quatre ans avant de me lancer dans la thèse), la réalisation de l'œuvre *in situ* ***Division*** m'avais permis de pénétrer la complexité de la couleur. Je m'étais penché sur les effets de la polychromie sur la perception de l'espace, ses reliefs, ses textures et sa profondeur, m'interrogeant sur les possibles variations perceptives entre le monde multicolore et le mien, monochrome. J'ai investi une maison abandonnée, recouvrant pour moitié une des pièces avec de la peinture acrylique rose, que j'ai étalée sur les murs, le sol, le plafond et les fenêtres. Ne peindre que la moitié de la pièce me permettait de mesurer les effets du monochrome par comparaison : moquette du sol, marbre de la cheminée, fonte des radiateurs, papier peint jauni par le temps et vitres poussiéreuses, les différentes surfaces se transformaient sous l'effet de la couche picturale, qui uniformisait les teintes en un rose clair, semblant modifier leur texture voire leur matière-même. Je percevais en réalisant l'œuvre une qualité de la couleur que Maurice Merleau-Ponty mettait en évidence dans sa *Phénoménologie de la perception* :

> En réalité, chaque couleur, dans ce qu'elle a de plus intime, n'est que la structure intérieure de la chose manifestée au-dehors. Le brillant de l'or nous présente sensiblement sa composition homogène, la couleur terne du bois sa composition hétérogène[1].

Il reliait la vision (des couleurs) à d'autres sens, notant que « [l]es sens communiquent entre eux en s'ouvrant à la structure de la chose »[2]. En modifiant la couleur des différentes surfaces hétérogènes, j'avais donc entamé la perception d'autres qualités de ces surfaces. J'atténuais en même temps les contrastes entre différentes valeurs de teintes, et par là la perception des différentes profondeurs. Bien entendu, l'effet était amplifié par la composition-même de la peinture acrylique qui s'appose en fine pellicule sur les surfaces, mais il n'en était pas moins réel. Il se faisait tout particulièrement dans les détails de la cheminée : la structuration de son volume soulignée par le contraste fort entre deux couleurs de marbre différentes — noir et blanc — disparaissait sous l'effet de la peinture rose, créant un écart significatif lorsque l'on compare les deux parties de la pièce. J'ai réactivé cette œuvre plusieurs fois ensuite, permettant au public d'apprécier cet effet, cette expérience de la couleur, que le discours seul ne saurait retranscrire.

1 • Maurice Merleau-Ponty, 2005 [1945]. *Op. cit.*, p. 275.

2 • *Ibidem.*

CHROMOLOGIE

L'ATELIER COMME LABORATOIRE : DEUX EXEMPLES DE PRODUCTIONS CROISÉES

Art et recherches se distinguent — quoique pas toujours — par la forme que prend leur résultat : des choses à lire et à débattre d'un côté, d'autres choses à voir et ressentir de l'autre. Entre artistes qui intègrent l'université pour s'y former ou pour y enseigner, et chercheur·se·s qui déploient une pratique artistique, en lien ou non avec leurs recherches, sans compter celles et ceux qui, comme moi, ont arpenté les deux univers quasi en même temps, les réalités englobées par la recherche-création sont multiples et diverses. Sandra Delacourt, qui retrace l'histoire de la fabrication de cette posture aux États-Unis, au XX^{e} siècle, conclut ainsi qu'il est « illusoire de cliver génériquement les pratiques des artistes et des universitaires dans le champ des sciences humaines et sociales »[1].

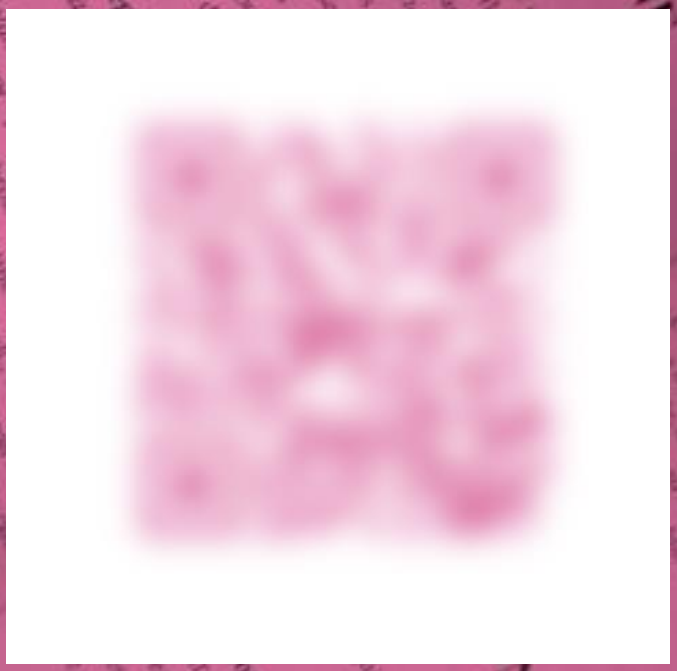
Au cours des recherches doctorales, la création m'a permis à plusieurs reprise de faire le point sur les sources accumulées, de mieux appréhender un concept ou d'explorer des pistes en m'émancipant du cadre épistémologique. Stimulé par mes lectures en linguistique, j'ai ainsi réalisé ***Sonochrome*** (2018), une piste sonore, lecture rigoureuse des différents termes de couleur du rose référencés dans le dictionnaire du rose de la linguiste et lexicographe Annie Mollard-Desfour[2]. L'œuvre crée des ponts entre différentes réalités sensitives du rose : celle de la vision, le support référentiel de la couleur, celle du son, celui des mots énoncés qui envahissent l'espace et auxquels on ne peut pas échapper, celle de l'imaginaire, qui connecte les termes de rose à un réseau de significations qui se mêlent, se télescopent, s'hybrident. *Sonochrome* fait ainsi écho aux propos de Kandinsky qui écrivait :

> Le mot est une résonance intérieure. Cette résonance intérieure est due en partie (sinon principalement) à l'objet que le mot sert à dénommer. Mais si on ne voit pas l'objet lui-même, et qu'on l'entend simplement nommer, il se forme dans la tête de l'auditeur une représentation abstraite, un objet dématérialisé qui éveille immédiatement dans le « cœur » une vibration[3].

1 • Sandra Delacourt, 2019. *L'Artiste-chercheur. Un rêve américain au prisme de Donald Judd*. Paris, B42, p. 203.

2 • Annie Mollard-Desfour, 2002. *Op. cit.*

3 • Vassily Kandinsky, 2006 [1954]. *Op. cit.*, p. 82.



Kévin Bideaux, *Sonochrome*, 2018
Piste sonore, 28'16" • Voix et montage : Olivier Thuillier

Très loin de l'idée que l'on se fait de la couleur, *Sonochrome* est pourtant une de mes réalisations qui rend compte avec le plus d'efficacité de la transmédialité de la couleur[1] et de son inscription culturelle en tant que symbole avant tout, avant même d'être « ce que l'on voit ». Sa réalisation m'a permis de (me) rendre compte de l'importance de la linguistique dans l'inscription culturelle des couleurs[2], devenant alors aussi un support esthétique de médiation de la recherche. Goethe précisait en effet qu'« [o]n ne peut cerner par des lignes ni esquisser en coupe un phénomène physique naturel qui exerce des effets en tous sens »[3], et Batchelor de rajouter, au sujet de l'expérience esthétique de la couleur : « Il est manifeste que, en art, la couleur parle d'elle-même silencieusement, et que toute tentative de parler en son nom est vouée à l'échec[4] ». C'est d'ailleurs littéralement la couleur qui parle dans cette pièce, mais pas pour nous expliquer ce qu'elle est (comme je peux le faire lors de différents événements scientifiques), mais dans une forme de discours autotélique, la couleur se matérialisant à travers l'énonciation.

C'est de nouveau à partir des travaux de Mollard-Desfour que j'ai réalisé ***Meishi*** (2019), ensemble de cartes de visite au graphisme rose. Sur les couvertures de la première édition de trois de ses dictionnaires des couleurs — bleu[5], rouge[6], rose[7] —, une même mise en page se répète, à l'exception d'un détail, qui passerait presque inaperçu. Si les noms de l'historien Michel Pastoureau et de la créatrice de mode Sonia Rykiel (1930-2016) sont écrits dans une typographie de la couleur du volume pour lequel il et elle ont rédigé la préface (respectivement bleu et rouge), celui du linguiste et directeur de recherche Bernard Cerquiglini, qui a écrit la préface du volume sur le rose, est quant à lui écrit en noir. Cette modification mineure, qui ne relève ni du hasard ni de l'erreur (le nom devait initialement être écrit en rose), est une preuve du pouvoir du rose, menaçant pour un homme jusque dans la graphie de son nom. Entre étude graphique et expérimentation sociologique, *Meishi* appréhende cet effet du rose à travers un ensemble de cinquante modèles graphiques de cartes de visite fictives, créés pour des personnalités publiques bien réelles, vivantes ou décédées : des politiques, des dictateurs, des chef·fe·s d'entreprise, etc. La carte de

1 • Sur la transmédialité du rose, voir *supra*, « Sans nom, point d'existence », pp. 55-66.

2 • Sur le rose et la linguistique, voir *supra*, « Du genre plastique », pp. 360-362.

3 • Johann Wolfgang Goethe, 2011 [1810]. *Op. cit.*, p. 85.

4 • David Batchelor, 2001 [2000]. *Op. cit.*, p. 106.

5 • Annie Mollard-Desfour, 1998. *Le Bleu : Dictionnaire de la couleur, mots et expressions d'aujourd'hui, XX^e-XXI^e siècle*. Paris, CNRS.

6 • Annie Mollard-Desfour, 2000. *Op. cit.*

7 • Annie Mollard-Desfour, 2002. *Op. cit.*

MARK ZUCKERBERG

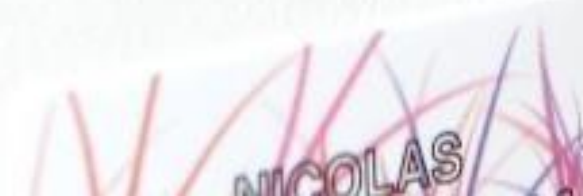
XI JINPING
PRESIDENT OF THE PEOPLE'S
REPUBLIC OF CHINA

ANGELA MERKEL

Bernard Cerquiglini
Délégué général à la langue française
et aux langues de France

JEAN-LUC MELANCHON

Nguyễn Phú Trọng


NICOLAS

Kévin Bideaux, *Meishi*, 2019
Modèles graphiques de cartes de visite, imprimables au format 5,5 x 8,5 cm, 50 modèles
Photo : Simon Marin Petit, © Kévin Bideaux

visite est un objet de présentation, particulièrement opérant dans plusieurs sphères professionnelles et politiques, et tout particulièrement au Japon, où l'échange de 名刺, *meishi* (leur nom en japonais) fait l'objet d'un rituel codifié[1] : comme l'habit fait le moine, la carte de visite fait l'homme ou la femme. J'ai en particulier travaillé sur la notion de sérieux et de prestige qu'est censé renvoyer la carte de visite, à travers le choix de ses couleurs, typographies, compositions ou images insérées. Mon approche s'est aussi concentrée sur des personnalités au statut social imposant, et dont l'image austère, et parfois misogynes et/ou homophobe, s'articule avec des représentations de genre dominantes (donc masculines), y compris quand il s'agit de femmes. J'ai donc altéré les codes de présentation des cartes de visite, à l'aide du rose, de polices exubérantes, ou en insérant des images qui viennent s'opposer à la composition d'ordinaire sobre des cartes de visite. J'opère métaphoriquement un transfert sémiotique de la carte vers l'individu·e qu'elle représente, plaçant l'oppresseur·se en lieu et place de l'opprimé·e, révélant en même temps le pouvoir du rose sur les représentations de genre véhiculées par les polices d'écritures. Pour conclure l'anecdote sur Cerquiglini, la première carte réalisée fut la sienne, corrigeant *a posteriori* cette entorse à la continuité graphique des dictionnaires de Mollard-Desfour.

DOCTEUR (EN) ROSE

FAIRE DE LA RECHERCHE DEPUIS ET AVEC LE MONOCHROMATISME

C'est aussi dans le cadre du monochromatisme, et donc en lien avec ma démarche artistique, que j'ai réalisé ma thèse. Pas dans ce sens où elle serait une recherche sur le monochromatisme en général ou le mien en particulier, mais plutôt dans la mesure où le monochromatisme en est à l'origine en même temps qu'il en a influencé la conduite. Partant de ma propre expérience de la couleur, les axes de mes recherches sont ainsi modelés dès le départ à partir de connaissances empiriques acquises par la pratique, mais aussi via l'expérience de stigmatisation et les discriminations survenues depuis que je porte du rose. Mes recherches sur les couleurs et sur le genre sont nourries par un point de vue particulier et original, que d'autres points de vue

1 • Voir Michael P. D. Simmons, 1997. « What's in a name?: Bringing meishi to the UK », *Perspectives: Policy and Practice in Higher Education*, 1(2), pp. 59-61. http://10.1080/1360318970010206.

ne pourraient pas apporter, ou pas de la même manière[1]. L'influence du monochromatisme s'est faite également ressentir dans la manière de me présenter et de présenter mes recherches aux autres chercheur·se·s ou aux artistes. Cette influence peut d'ailleurs être positive ou négative : soit qu'on me considère comme un véritable expert, passionné et investi, du rose, soit que, justement, mon lien fort à la couleur soit perçu comme un biais à l'objectivité scientifique, mon apparence renvoyant de surcroît une image « pas très sérieuse » de ce que doit ou devrait être un·e chercheur·se. S'il est tentant de croire qu'on ne juge pas les gens à leur apparence, il ne faudrait pas pour autant penser que mon corps et son apparente excentricité n'ont pas d'effets sur la recherche comme sur la création, ainsi que sur leur réception par les publics.

Moi, passant inaperçu dans la foule, Nara, 2018

Photo : © Olivier Thuillier

1 • Il ne faudrait pas pour autant croire que le monochromatisme rose se manifeste comme une contrainte, qu'il me condamnerait à jamais à devoir porter du rose (même si l'envie de porter d'autres couleurs ne se fait pas sentir), ou à ne faire des recherches sur le rose (j'en fait déjà sur d'autres thématiques).

Cherchant à varier les approches de l'art, j'ai organisé en novembre 2018, dans la galerie du 59 Rivoli à Paris, une exposition collective autour du rose : ***50 nuances de rose***[1]. Envisagée dès la phase de projet de ma thèse, je voulais découvrir avec la démarche curatoriale différentes approches et interprétations du rose, mais aussi connaître de nouvelles histoires personnelles en lien avec cette couleur. J'ai ainsi rassemblé une cinquantaine d'artistes ayant des pratiques variées (peinture, vidéo, performance, etc.), voire qui s'intègrent dans une vision élargie de l'art (coiffure, tatouage). Ils et elles avaient une notoriété variable, de la pratique amatrice à une reconnaissance institutionnelle nationale ou internationale, me permettant d'aller à revers d'une hiérarchisation de l'art selon sa prétendue qualité, et de découvrir aussi des approches minoritaires de la couleur. *50 nuances de rose* m'a permis d'élargir mon corpus artistique[2], tout en constatant — et confirmant — des tendances dans l'utilisation de la couleur. Les différentes propositions — mises en espace avec l'aide de l'artiste Barbara Fulneau — s'organisaient ainsi selon deux axes principaux, répartis spatialement sur les deux étages du lieu, faisant écho à différentes parties de ma thèse. Au premier étage, étaient présentées les œuvres qui appréhendent le rose comme une « couleur chair »[3], entendue comme matière organique, renvoyant au derme[4], aux muscles et aux organes[5] ou aux muqueuses[6], comme métaphore sexuelle[7], ou faisant référence à la peau comme interface émotionnelle[8]. Le rez-de-chaussée rassemblait quant à lui des œuvres à la dimension politique féministe[9],

1 • L'organisation de cette exposition a bénéficié du soutien financier du Centre LGBT de Paris-Île-de-France, de la Mairie de Paris, de la FRAAP et de la société Ink to Wear, ainsi que des dons réalisés par des particuliers, que je remercie de nouveau : Jacqueline Boutin, Hervé Latapie, Annelise Stern, Patrick Callet, Valérie Patout-Gestin et Lamia Içame. En outre, les invitations ont été imprimées gracieusement par la société Quintesis.

2 • Les œuvres de plusieurs de ces artistes sont ainsi analysées au sein de la thèse : *Daily Bread Raw Meat (d'après Courbet)* (2010) de Salamandra (pp. 151-152), *Sans titre (série « La Couleur des filles »)* (2017) de Julie Maresq (pp. 478-481), *Coroa* (2018) de Luisa callegari (pp. 569-570), un des dessins d'Ambivalently Yours (*Aggressively Feminine*, 2018) (pp. 576-578), *Fag Pollock* (2012) de Pascal Lièvre (pp. 665-667), et un poster de la *BIOGRAPHISCHE SKULPTUR No. 2, B-EA 5800* (1999-2006) d'EVA & ADELE (pp. 804-805).

3 • Sur la couleur chair, voir le Chapitre 2 : En Chair et en Rose, pp. 112-217. Cette exposition a particulièrement été utile dans la rédaction de ce chapitre, la thématique du rose chair intéressant au final la plupart des artistes exposé·e·s.

4 • Voir *supra*, « *Coloris Corpus* », pp. 117-142.

5 • Voir *supra*, « Vous la voulez comment votre viande ? — Rosée ! », pp. 149-154.

6 • Voir *supra*, « Classé X », pp. 193-202.

7 • Voir *supra*, « R-O-S-E / E-R-O-S », pp. 207-213.

8 • Voir *supra*, « À fleur de peau », pp. 143-149.

9 • Sur le rose emblème des luttes féministes, voir le Chapitre 7 : Pink Power!, pp. 526-635.

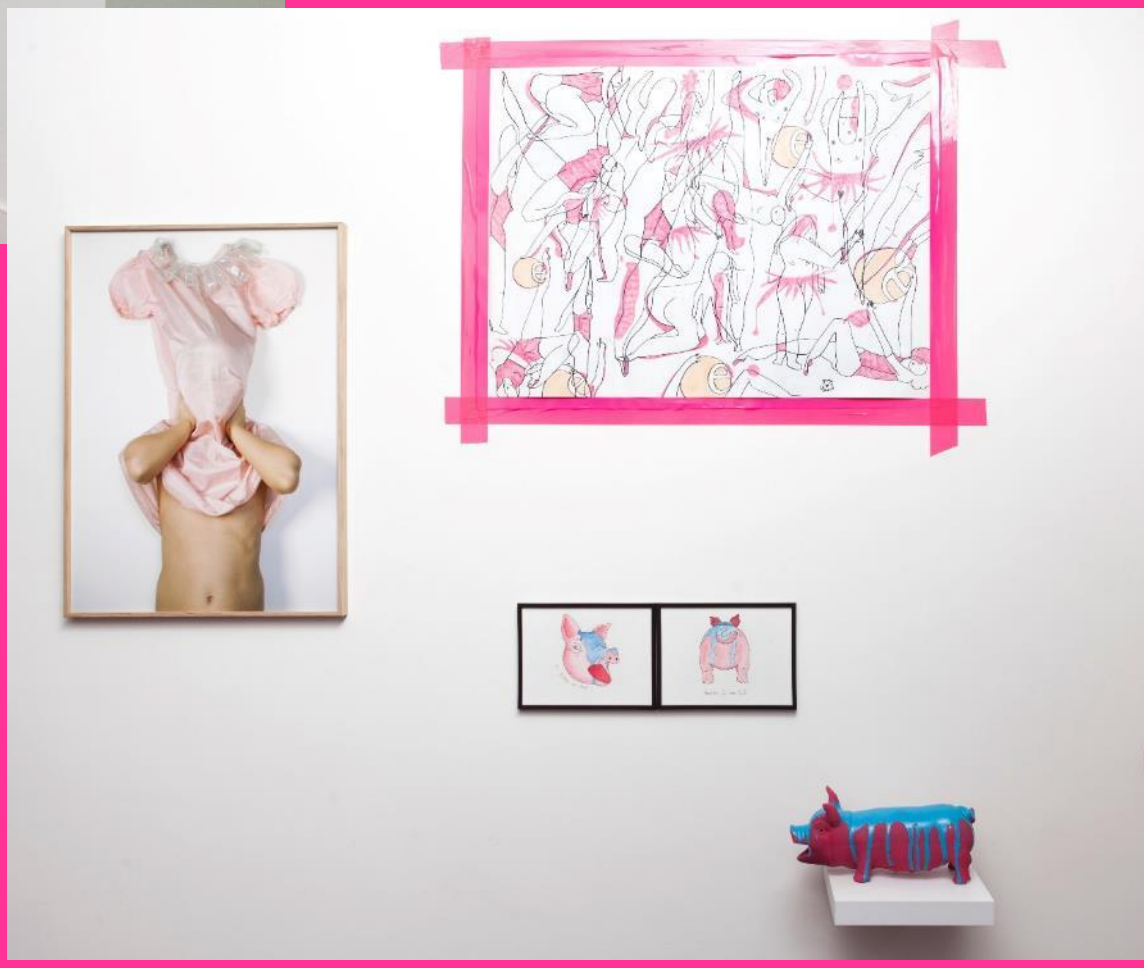
50 NUANCES DE ROSE

VALÉRIE AGNERAY · AMBIVALENTLY YOURS · ART ORIENTÉ OBJET · MARGUERITE LANTZ & FRANÇOISE TARTINVILLE (CIE ATMEN) · AZEL · CAPUCINE B. · BASTEK · MAËL BAUSSAND · KÉVIN BIDEAUX · LUISA CALLEGARI · VIRGINIE CARDON · CHLOÉ COISLIER · QUENTIN DEROUET · EVA & ADELE · MORGANE FAES CORTES · FULLMANO · BARBARA FULNEAU · APHRODITE FUR · ANNE-LAURE GANGA · GARKETCH · LOTTA GRIMBORG · NATACHA GUILLER (SNG) · RONNIE HABIB · JOËL HUBAUT · MANON KA · VÉNISSIA KAY · ALEXIS KOMENDA · GUILLAUME LEBÈGUE · PASCAL LIÈVRE · JULIE MARESQ · CLOÉ MURO · NAOTO · SIMON PETIT-FORT · VINCENT PRIEUR · MAGALI RIFFLART-VILLENEUVE · MADISON RYCKMAN · SALAMANDRA · SUZANNA SCOTT · ZOE SIM · OLIVIER THUILLIER · JOANA TOSTA · ELENA TYUSHOVA · CHRISTIAN UNGER · VALENTINE VERA · FLORIAN VIEL · VINZ TATTOOER

DU 16 AU 24 NOVEMBRE 2018 AU 59, RUE DE RIVOLI, 75001 PARIS

Centre LGBT Paris-IdF · Ink to Wear Private Tattoo Studio · Quintesis · MAIRIE DE PARIS · FPaap

Affiche de l'exposition *50 nuances de rose*, 2018
Visuel : Manon Ka (*Ma chair peinture*, 2018) • Photo : Simon Marin Petit • Graphisme : Barbara Fulneau

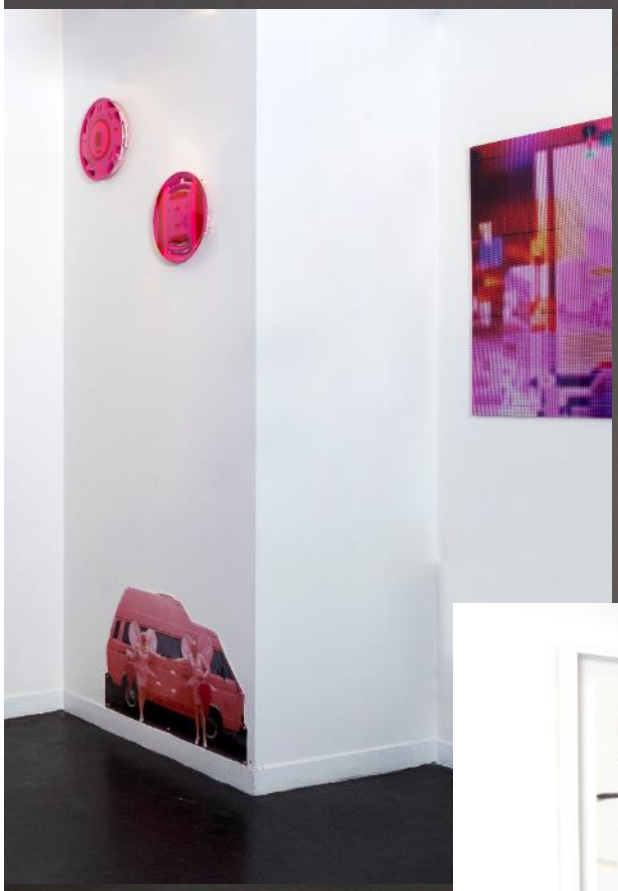


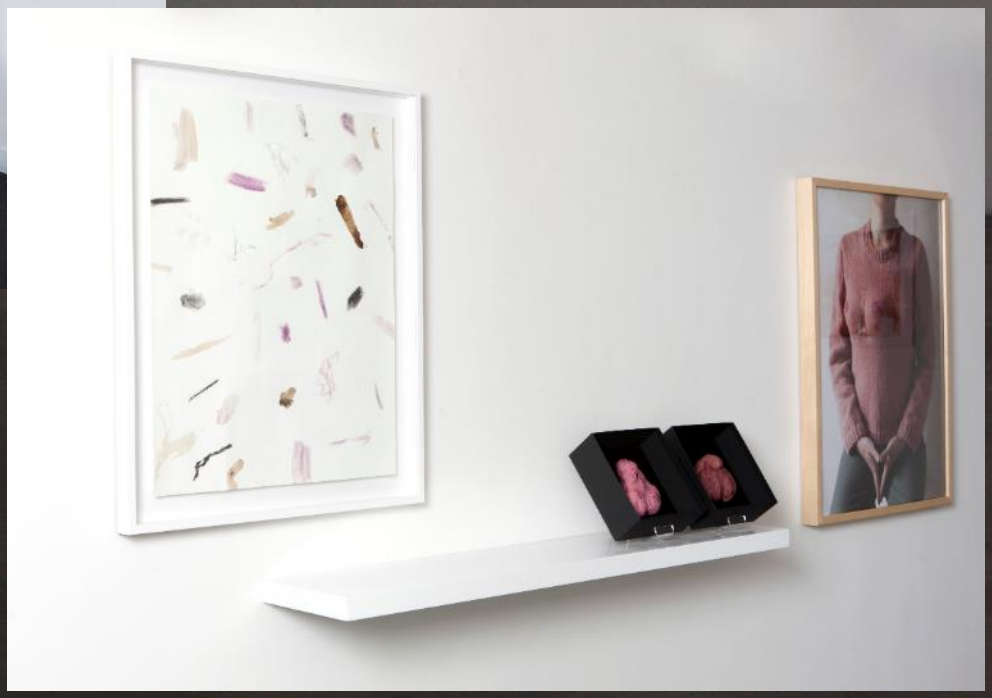
Vues de l'exposition *50 nuances de rose*, 2018
Avec les œuvres de : Natacha Guiller (SNG), Morgane Faes Cortes, Julie Maresq, Anne-Laure Ganga, Cloé Muro et Valentine Vera

Photo : © Simon Marin Petit

Vues de l'exposition *50 nuances de rose*, 2018
Avec les œuvres de : Zoe Sim, Guillaume Lebègue, EVA & ADELE, Vénissia Kay, Quentin Derouet, Aphrodite Fur, Art Orienté Objet, GARKETCH

Photo : © Simon Marin Petit





gaye[1] et/ou queere[2], jouant des connotations de féminité ou d'homosexualité de la couleur. Organisée à mi-chemin de mon parcours doctoral, l'exposition prenait également la forme d'une médiation de la recherche, me permettant de rendre compte de mes premiers résultats à travers la confrontation de différentes formes, articulées entre elles dans un espace. Devenant un espace de médiation où se rencontrent l'art et la recherche, j'y ai en outre co-organisé une journée d'études consacrée à la couleur rose, en collaboration avec Marie-Dominique Gil, chercheuse doctorante en études de genre et histoire de l'art[3]. Intitulée « Déconstruire le genre du rose : approches antidisciplinaires », cet événement scientifique se donnait comme objectifs de « déconstruire la symbolique féminine du rose en tentant de déterminer les facteurs qui ont conduit à cette féminisation, mais aussi d'examiner comment cette symbolique liée à la couleur s'est diffusée au travers de représentations, de pratiques sociales ou de discours »[4]. La parole des sept communicant·e·s s'est ainsi faite écho des différentes œuvres roses qui les entouraient, certain·e·s participant·e·s à cette journée étant même venu·e·s vêtu·e·s de rose, effet collatéral de la propagation de mon monochromatisme.

LA VOI·E/X DU ROSE

L'ÉPILOGIE, LE VRAI

De mes pratiques d'habillement à ma thèse sur le rose, j'aime penser mon approche globale du rose comme tendant vers une forme d'**art total**, pas dans la perspective romantique qu'avait le compositeur allemand Richard Wagner (1813-1883) d'une *Gesamtkunstwerk*, une œuvre collective d'un peuple[5], mais comme un art combinant

1 • Sur le rose emblème des luttes gayes, voir *supra*, « Sortir du placard…vêtu de rose », pp. 755-773.

2 • Sur le rose emblème des luttes queeres, voir *supra*, « Ultra Rose », pp. 773-807.

3 • La journée d'études a bénéficié du soutien du Laboratoire d'Études sur le Genre et les Sexualités et de l'Université Paris 8.

4 • Voir en annexe le Document 15 : Programme de la journée d'étude « Déconstruire le genre du rose : approches antidisciplinaires », pp. 1206-1209.

5 • Sur une histoire de l'art total du XIX^{e} siècle à nos jours, voir Julian Zugazagoitia, 2003. « Archéologie d'une notion, persistance d'une passion », *in* Jean Galard, Julian Zugazagoitia, Antoine Compagnon, Serge Gruzinski, Marcella Lista, Éric Michaud et Glenn W. Most, *L'Œuvre d'art totale*. Paris, Gallimard, « Arts et Artistes », pp. 67-92.

plusieurs formes et convoquant différentes disciplines. Ce faisant, le monochromatisme rose serait la pierre angulaire de mes différentes activités. Mais l'art total n'est-il pas au final la réalité de tout·te·s les artistes ? L'historien de l'art autrichien Ernst H. Gombrich (1909-2001) écrivait en effet dans son *Histoire de l'art* qu'« à la vérité, "l'Art" n'a pas d'existence propre. Il n'y a que des artistes »[1], qu'importe ce qu'ils et elles produisent comme formes, voire même qu'importe qu'ils et elles produisent ou non. Il précisait :

> En des temps très lointains, ce furent des hommes qui, à l'aide d'un morceau de terre colorée, ébauchaient les formes d'un bison sur les parois d'une caverne ; de nos jours ils achètent des couleurs et font des affiches ; dans l'intervalle, ils ont fait pas mal de choses. Il n'y a aucun inconvénient à nommer art l'ensemble de ces activités, à condition toutefois de ne jamais oublier que le même mot recouvre cent choses diverses, se situant différemment dans le temps et dans l'espace, à condition aussi de bien comprendre que l'Art avec un grand A n'existe pas. Il est de fait que, de nos jours, cette notion d'Art avec un grand A est devenue une espèce d'idole doublée d'un épouvantail. On peut écraser un artiste en lui disant que ce qu'il vient de faire n'est peut-être pas mal dans son genre, mais que ce n'est pas de l'« Art ». Et on peut confondre un brave homme qui admire un tableau en lui affirmant que ce qu'il aime dans cette œuvre ce n'est pas l'Art lui-même, mais quelque chose d'autre[2].

Le philosophe esthéticien Jean Galard écrivait encore qu'on peut être artiste même dans l'inaction :

> L'« être artiste » est un état permanent. C'est une qualité inaliénable […] L'artiste en sa totalité est art. Art total, il ne l'est pas en vertu de son œuvre, mais en vertu de son être[3].

Après tout, ou plutôt malgré tout, le rose, auquel j'ai consacré un certain nombre d'années, est une couleur que j'apprécie plus que de raison. Aussi, je rejoins pleinement l'artiste brésilienne Luisa Callegari quand elle me confiait :

> La principale raison pour laquelle je travaille avec le rose est de discuter de son symbolisme, donc je pense que si jamais j'ai le sentiment qu'il n'y a plus rien à discuter, je commencerais à être obsédée par autre chose [ma traduction][4].

1 • Ernst H. Gombrich, 1982. *Histoire de l'art*. Traduit par C. Loriol. Paris, Flammarion, p. 3.

2 • *Ibid*, pp. 3-4.

3 • Jean Galard, 2003. « L'Art sans œuvre », *in* Jean Galard, *et. al*., *op. cit*., pp. 161-182 (citation, p. 169).

4 • « *The main reason for me to work with pink is to discuss its symbolism, so I think that if I ever feel that there is nothing left to be discussed I would start obsessing about something else* », Entretien 2, p. 1170.

Il fait en effet peu de doute que je ne me serais pas autant passionné pour cette couleur si elle n'était pas ce qu'elle est socialement et culturellement, s'il elle ne résonnait pas en moi comme le miroir d'expériences discriminantes auxquelles je dois me confronter. Non pas que j'aime me positionner en tant que victime, mais plutôt que la dynamique — du reste puissante — que nécessite le fait de lutter contre ces formes d'oppressions est constitutive de mon identité et de mon environnement. Si « la vie en rose » n'est pas aussi rose que les médias voudraient nous le faire croire, elle n'en reste pas moins *ma* vie en rose. Le rose désigne ainsi pour moi une position artistique, critique et politique qui permet de (re)penser les limites entre les normes (de genre, de sexualité, de classe, etc.) et les hors-normes, ainsi que leurs (peut-être utopiques) subversions. Les recherches scientifiques et artistiques que je mène ne sont donc pas uniquement des recherches sur une couleur, mais aussi la tentative de déconstruction de systèmes complexes, avec l'ambition d'envisager, et préparer, non pas « la vie en rose », fiction monolithique façonnée par un système oppressif, mais une multiplicité de « vie*s* en rose » dans lesquelles chacun·e peut se projeter. Comme le clame la chanteuse pop Miley Cyrus, à qui je donne le dernier mot[1] : « Le rose n'est pas seulement une couleur. C'est une attitude [ma traduction] »[2].

1 • J'aurais pu consacrer ma dernière citation à un·e grand·e philosophe·sse, mais le rose est définitivement une couleur impertinente, une couleur punke qui défie les hiérarchies.

2 • « *Pink isn't just a color. It's an attitude* », Miley Cyrus (@mileycyrus), 2018. « Pink isn't just a color. It's an attitude », *Twitter*, 1er mars. https://twitter.com/mileycyrus/status/969276656283078656.

Moi, du moins, mes pieds, Paris, 2012

Photo : © Noliko Shinozaki

LA VIE EN ROSE

PETITE HISTOIRE D'UNE COULEUR AUX PRISES AVEC LE GENRE

Des jouets roses « pour filles », aux innombrables représentations de femmes en rose, « le rose c'est pour filles » est un constat et une affirmation performative, c'est-à-dire autoréalisatrice. Il est à la fois un symbole de féminité, et il associe au féminin tout ce qu'il colore. Partant du désir de comprendre les origines et les modalités de l'association du rose à la féminité, la thèse s'attache à déployer une histoire de cette couleur depuis les premiers colorants roses, en passant par le XVIII[e] siècle, une histoire de ses symboliques liées — ou non — au genre, de ses usages et de ces mésusages, de ses rejets et de ses appropriations. À l'intersection des études de genre et des études sur la couleur, elle met en évidence les idéologies sous-jacentes aux emplois du rose, et leurs répercussions sur les femmes, mais aussi les hommes, en termes de construction identitaire et de rapports sociaux. Employé dans les arts visuels, comme dans le cinéma, les jeux vidéo, la mode ou le marketing, le rose participe au processus de catégorisation de genre à travers son esthétisation et la répétition de stéréotypes. Porté par des hommes, il connote l'efféminement, voire l'homosexualité, confirmant son lien au féminin par son incompatibilité symbolique au masculin. Les tentatives militantes de réappropriation du rose comme emblème par les luttes féministes, gayes ou queeres, ne parviennent pas à se défaire de son lien à la féminité, et le renforcent paradoxalement. Le rose se révèle ainsi être une technologie de genre, telle que la définit Teresa de Lauretis : sa représentation *est* sa construction.

#rose #genre #féminité #homosexualité #histoire des couleurs #marketing

LITTLE HISTORY OF A COLOUR STRUGGLING WITH GENDER

From pink toys to countless representations of women in pink, "pink is for girls" is both fact and performative assertion — that is to say a self-fulfilling one. It is both a feminine symbol and associates everything it colours with femininity. Stemming from the desire to understand the origins and modalities of the association of pink with femininity, this thesis endeavours to follow the history of the colour since the first pink dyes, with a focus on the eighteenth century during which pink grew in popularity; a history of its symbolism linked — or not — to gender, its uses and misuses, its rejections and appropriations. At the intersection of gender studies and colour studies, this thesis highlights the ideologies underlying the use of pink, and their repercussions on both women and men, in terms of identity construction and social relations. Present throughout the visual arts, as well as in cinema, video games, fashion and marketing, pink participates in the process of gender categorisation through its aestheticisation and repetition of stereotypes. When worn by men, it connotes effeminacy, even homosexuality, confirming its feminine link through its symbolic incompatibility with the masculine. Militant attempts to reappropriate pink as an emblem by feminist, gay or queer communities have not managed to erase pink's link to femininity, and paradoxically have reinforced it. Pink is thus revealed as a technology of gender, as defined by Teresa de Lauretis: its representation *is* its construction.

#pink #gender #femininity #homosexuality #history of colours #marketing