

Université Toulouse II- Jean-Jaurès
Département Arts Plastiques

Lutte performative,
Activisme artistique, théorique et transféministe

Mémoire présenté dans le cadre de l'obtention du Master Création artistique,
parcours CARMA Création Artistique, Recherche et pratique du Monde de l'Art.

Sous la direction d'Emma Viguié
Par Camille Hébréard
Soutenu le 13 juin 2019

Lutte performative, activisme artistique, théorique et transféministe

Sommaire - p. 3

Remerciements - p. 4

Avant-propos praticothéoriques et préliminaire à une méthodologie processuelle - p. 5-8

- 1. Prélude et générique - Sociogenèse introductive** - p. 9-16
- 2. Les fabriques des corporéités - Protocoles hétérotopiques et corps utopique** - p. 17-39
- 3. Langage et technologie de genre - Série des lectures performatives** - p. 39-57
- 4. Entrecroisements, Convergence et activisme - États-Unis/France** - p. 58-70
- 5. Activisme, théorie *queer* et émergence des études trans** - p. 71-85
- 6. De la sexologie au *gender*** - p. 86-101
- 7. Art et vie - Corporalité et politicité** - p. 102-126
- 8. Féminismes et performance** - p. 127-142
- 9. Trans-formation des corporéités et trans-mission des savoirs** - p. 139-152

Corpus - p. 153-162

Table des matières - p. 163-164

21 enveloppes de traces (présentes dans les cinq éditions papiers originales)

Remerciements

Beaucoup de personnes ont soutenu ma posture à l'université comme à l'extérieur et je leur en suis reconnaissant. Une liste exhaustive est bien sur impossible et je m'excuse dès à présent auprès de ceux qui se sentiront oublié·e·s. Je reconnais ne pas m'être encore adonné à la pratique du remerciement et si ce premier essai paraîtra hétérodoxe, je gage que c'est sans doute la démonstration de ma franchise. J'adresse donc mes remerciements à tou·te·s ceux qui ont un jour soutenu et témoigné de l'intérêt pour mes contributions dans les sphères universitaires, activistes et/ou artistiques :

- Au département Arts Plastiques - Design de l'université Jean-Jaurès et sa licence en Arts Plastiques et son master Création Artistique, Recherche et pratique du Monde de l'Art (CARMA), ainsi qu'au laboratoire LLACREATIS ; à la poignée d'enseignantes-chercheuses pour qui je dois mon sentiment de bien-être à l'université ; Emmanuelle Mason et Sabÿn Soulard au premier rang de mes débuts performatifs, dont les conseils étaient riches et bienveillants, Julie Martin et Aurélie Herbet qui ont témoigné sympathie et respect pour mon travail, et bien sur à Emma Viguière à qui je dois connaissances et rigueur et sans qui sans doute mon aventure universitaire aurait été moins sympathique.

- Au réseau en études de genre Arpège, qui a été un déclic dans mon choix de carrière d'enseignant-chercheur ; à certaines enseignantes-chercheuses qui ont été des modèles quand bien même de loin, Hourya Bentouhami, Horia Kebabza, Thérèse Courau, Michèle Soriano, Sylvie Chaperon, Marlène Coulomb-Gully et Lætitia Biscarrat. Bien sur je remercie tout particulièrement Muriel Plana, que j'ai rencontré par ce biais et qui s'est montrée si encourageante et à l'écoute.

- A mes ami·e·s, déviantEs magnifiques, qui m'inspirent et me calment en me rappelant en permanence pourquoi je performe et pourquoi j'écris ; à Anna qui a pris tant de photos et qui a été l'une de celles qui a vu émerger ma pratique, à Julien ma collègue préférée qui a toujours été là, à Charly et Noé qui m'ont fait comprendre que je n'étais pas seul, à Hanan dont le point de vue et la bonne humeur m'apportent tant, à toute la coalition trans/inter informelle de la Rive gauche toulousaine, à tou·te·s ceux qui font vivre le réseau activiste de la nébuleuse transpédégouine toulousaine, à Charlène pour son aide précieuse dans l'édition-papier, à Nolwen qui m'a relu et corrigé quant bien même au dernier moment. Et enfin je remercie chaleureusement Kai, qui s'est impliqué à un point que je n'imaginai pas possible et qui est en grande partie responsable de la confiance que j'ai en ce que je fais.

- A ma famille, qui me soutient de loin dans ma transition et subvient à mes besoins économiques, mais qui hélas ne m'a jamais lu.

- A mes parents trans de cœur, ceux que j'ai choisis avec beaucoup de respect et d'admiration, qui se sont battus et qui continuent de le faire. Je remercie spécialement Karine Espineira et Maud-Yeuse Thomas pour l'ensemble de leurs contributions humaines, activistes et théoriques, qui m'ont beaucoup apporté.

Avant-propos pratico-théorique et préliminaire à une méthodologie processuelle

« Je suis un expérimentateur en ce sens que j'écris pour me changer moi-même et ne plus penser la même chose qu'auparavant. »¹

Pétri de scepticisme quant à la réappropriation et l'utilisation de toute forme de savoir, je réfute les propriétés universalistes de toute représentation du monde. Par ce qui suivra, j'admets donc orienter la lecture vers mon propre point de vue, par ailleurs situé dans un certain contexte, qui se verra dégrossi au fil de l'écrit. Ce pacte de lecture et cette clarification méthodologique quant à la non-neutralité est un enjeu majeur de ma démonstration, et cela rend possible la radicalité de mon propos. Cet avant-propos est une tentative de circonscrire non pas ma thématique de recherche, mais plutôt l'intention dans laquelle je la déploie. Et par intention j'entends ce qui sémantiquement et formellement tente de se rapprocher du sujet de la recherche, ainsi que la manière dont se rapprochement s'opère. Si j'insiste sur le caractère situé de mon projet, c'est bien que réside dans le phénomène d'appropriation corporelle et intime de la théorie, toute une partie de son pouvoir transformatif ou du moins de sa pertinence. Car enfin, je souhaite que ma conception philosophique des enjeux menés et/ou malmenés soit en harmonie avec la forme prise par ses concepts, que la forme et le fond se fondent ensemble dans la création quelle qu'elle soit. Je propose donc de percevoir ce rendu universitaire, factuellement ce mémoire, comme les traces plurielles des processus organiques de ma pratico-théorie. J'inscris ce mémoire dans une démarche auto-réflexive, dans une étude *du dedans* de la création et dans la tentative de l'exposition de ses tréfonds, de ses racines et de ses mécanismes. C'est avec un filtre épistémologique large est complexe que je propose la mise en trace des différentes influences et conditions d'apparition de mon travail. Il ne sera pas question de s'attarder sur des états-d'âme au sens d'un épanchement de l'intime, mais plutôt d'ouvrir d'un point de vue esthétique et politique, ce qui constitue une recherche en création militante, où l'objet et le sujet ne souffrent d'aucune dissociation conceptuelle. Car la mise en place d'un tel équilibre est vacillante, ardue et toujours inscrite dans le tiraillement, je fais

1 Foucault, Michel, «Conversation con Michel Foucault» («Entretien avec Michel Foucault»), avec D. Trombadori, Paris, 1978, in *Dits Écrits Tome IV (1980-1988)*, texte n°281, Paris, Gallimard, Bibliothèque des histoires, 1994, p. 23.

remarquer dès lors avec humilité le caractère incertain et nécessairement expérimental d'une telle recherche.

De ce fait, vous l'aurez compris, cet écrit ne fera pas l'économie de ce qui constitue son immédiateté, c'est-à-dire mon identité trans, mon environnement universitaire, sociale, économique, culturelle, médiatique, etc. Si à première vue le mémoire se concentre sur une sociogenèse de ma pensée et de mes œuvres, c'est-à-dire sur un positionnement tant contextuel que conceptuel, je prendrais le temps par la suite d'explicitier les formes plastiques et les processus de création avec lesquels elle est imbriquée. Évidemment je n'ai pas voulu concevoir une répartition de cet écrit en deux ou trois catégories, qui serait un obstacle pratique à leur interpénétration. J'ai donc décidé d'organiser de façon non-conventionnelle et de manière diffractée mes propos en dix différents chapitres. Bien que deux d'entre-eux fassent office d'introduction et de conclusion, je leur réfute le pouvoir de synthétiser ou limiter le processus pratico-théorique dont il est question. Afin de penser mon contenu, j'ai d'abord dû me mettre à l'épreuve d'une méthodologie trop étreinte. Bien qu'une organisation classique de mon propos rendait les pensées éclairantes, celle-ci était je pense lacunaire et même limitée aux yeux de son sujet lui-même. Comment écrire à propos de la performance, cette pratique indomptable qui échappe à toutes autres formes que celles de nos corporalités et de nos sens ? Bien que je sois convaincu de la possibilité d'une recherche en création, je dois ici confronter ma perception avec une conception simplifiée de la notion. Je ne considère pas seulement la recherche en création comme une méthodologie de travail visant l'interpénétration de la pratique et de la théorie entres-elles. Elle agit aussi comme un filtre perceptif au mécanisme mouvant fonctionnant en boucle et par soubresaut. A la manière d'une machine infernale saccadée, qui tréaille et déraille au moindre obstacle, la recherche en création n'a rien de si efficace ou évidente. Pourtant cela reste pour moi la seule manière envisageable d'étudier la création tout en respectant ma place de créateur, ainsi que le processus lui-même de fabrication des œuvres. Comprenons, de ce pas, que la recherche en création est un processus hautement organique, mais qui n'est pas un fantasme du "tout corporel". Je m'explique, je n'écris pas un mémoire nu devant un public. Si l'écriture est performative c'est à un degré différent et la recherche en création dans son mécanisme cyclique doit nécessairement réécrire ou recréer des données par l'exercice de la pensée. D'abord dans une volonté de radicalité, j'ai perçu cette étape obligatoire comme une contrainte, un échec, comme une désautonomisation de ce qui avait du sens, l'action pure, le geste libre, etc. Couper court à cette perception-là a été long et douloureux, pourtant j'en suis ressorti avec peut-être plus d'honnêteté et de justesse vis-à-vis de mon travail et son processus. En effet, comment acter un geste pur alors qu'il a été mentalement travaillé, réécrit, imaginé des centaines de fois avant d'être mis en œuvre ? Cet impétueux désir de fluidité et l'occultation de certains phénomènes qui en résultent, ou en sont

les causes, seront bien sur des points abordés dans cet écrit. Je tenais cependant à resignifier ou clarifier dès à présent l'importance de la prise de distance et de recul pour arriver au stade de l'écriture du dedans de soi. Ce faisant, j'espère rendre compte ou plutôt mettre à l'œuvre une philosophie performative de la recherche en tant qu'outil heuristique et militant, moyen de connaissance de soi et d'autrui et donc, de résistance. Il convient de mesurer que mon expérience est induite par une croyance expérientielle du pouvoir transformatif de l'art performatif. Transformatif n'est cependant pas magique et la croyance dont il est question n'est pas celle d'un art-religion, mais plutôt celui d'un art-outil en qui j'ai envie de croire, car j'en ai senti les effets positifs sur moi-même. En somme, s'il y a quelques mois je n'en étais pas encore certain, je peux maintenant assumer et soutenir la particularité de la performance à transformer le terreau dans lequel elle germe.

Notons aussi que ces traces écrites relèvent tout de même d'un travail de mise en scène narratif et d'agencement stratégique, comme toutes manifestations théorique et/ou philosophique. Cet écrit dans sa première forme d'apparaître au monde a débuté en 2016, son achèvement n'est pas même certain. Mais puisqu'il faut une trace finie et communiquant la recherche, la forme de l'objet-édition décidément protéiforme, se voudra ouverte à l'augmentation de son contenu, toujours en train de se faire. Je prends le temps de noter que cet exercice de style revête pour moi la signification d'un commencement et/ou d'un long et progressif plongeon dans ce qui sans doute m'animera encore longtemps. Si ce que vous tenez entre vos mains semble être délimité matériellement et achevé concrètement, c'est car notre éducation nous incline à oublier que chaque matériau raffiné de la pensée, est issu d'un procédé sale et gluant, toujours en négociation et en transformation. De même car écrit et photographie sont deux traces qui appartiennent au même champ de la recreation et du dépôt de traces, les enveloppes réservées à la monstration des résidus photographiques qui donnent à sentir l'ambiance dans lequel baigne mon travail performatif, seront à considérer comme une monstration choisie et donc lacunaire. En effet cet archivage consciencieux de photographies sélectionnées sur des centaines d'autres, sera comme l'exposition des points les plus saillants de ma pratique. La photographie résiduelle de l'acte performatif participe bel et bien à sa recreation dans l'histoire et la critique de l'art, mais aussi dans la mécanique cyclique de la recherche en création. Cependant elle n'est pas l'œuvre brute elle-même, bien qu'elle en soit imprégnée, elle participe donc du processus de création, sans en être l'épicentre. Dans le souci de fluidifier la lecture et l'éparpillement du regard, j'ai souhaité enfermer chaque performance dans son réceptacle papier qu'est l'enveloppe. Toutes numérotées de 1 à 15, ces photographies de dix par quinze centimètres ont été choisi par mes soins, en fonction de leur caractère, esthétique, narratif ou bien à ma seule convenance. C'est dans cette tentative de mettre en question la trace photographique, que j'ai décidé de ne pas

illustrer mon mémoire avec des résidus photographiques d'œuvre dont je ne suis pas l'auteur. Je postule qu'une description des œuvres valent autant qu'une photographie dans le cas de la performance. Aussi cette stratégie de non-monstration photographique, me permet d'éviter une certaine mythologisation des œuvres que j'aborde. L'absence consciente de support photographique incitera je l'espère à la curiosité et à l'imagination.

Afin de rendre compte des pratiques militantes d'auto-édition et d'archivage puis par là même de vous faire performer votre lecture, j'ai opté non pas pour un écrit unique, mais pour une boîte en carton rempli de différents éléments. Je ne souhaitais pas enfermer toutes les pages, toutes les traces et toutes les notions dans un seul contenu, cela ne me semblait pas opérant dans ma volonté d'interpénétration des notions et d'entrecroisement des références. Aussi, puisque certains chapitres fonctionnent par deux en diptyque, il m'a semblé pratique de créer des micro-éditions pouvant être physiquement confronté l'une à l'autre.

Chaque énonciation sera faite avec soin, précaution et surtout une verbalisation du flou, de l'inconfort et de l'incertitude. De même, afin d'être au plus près d'un ressenti physique du langage, dans un respect d'équité et de refonte conceptuelle, je prends le parti de m'octroyer le droit de transformer la langue au gré de mes besoins. Je tacherai évidemment par principe d'intelligibilité d'expliquer mes propos en temps voulu. La forme que devrait prendre cet écrit est donc l'un des indices organiques de la pensée, le fluide mouvementé d'un acte toujours en train de se faire. C'est par cette caractéristique marquée par la fluidité, que je ne peux me permettre la rigidité d'un plan fixe, stricte et normatif. J'ai donc décidé, comme je l'ai déjà stipulé, d'adopter un plan hybride, dont le sens n'est pas aussi linéaire qu'on pourrait le croire au premier abord. Enrichi d'un système de renvoi par note de bas de page, je tenterai de façonner des échos déjà entre les lignes, pour faire surgir l'interdépendance des notions entres-elles. Si les chapitres sont articulés les uns aux autres, je les conçois comme des entités semi-indépendantes. Je me propose dans cet écrit de discuter des différents termes, notions et concepts, imbriqués dans ce que j'appelle une pratiothéorie esthétique et activiste, qui s'incarne et a évolué au fur et à mesure de ma pratique de la performance. Je postule pour une perception plus large, plus floue et indéterminée des disciplines et des notions d'art, de philosophie et de politique. Le développement rhizomique par interpénétration incessante des trois grands axes précédents permettront, je l'espère, de situer mon point de vue pratiothéorique d'une philosophie activiste et esthétique non-cloisonnée. Par le biais de cette transdisciplinarité relative, sans l'ombre d'un doute indisciplinée, dont ma pratique artistique est issue, je vais tenter de démontrer les imbrications multiples, qui façonnent ma recherche en création, nécessairement incarnée, corporelle et pratiothéorique. Autrement dit, et cela sera détaillé, si ma pratique est une tentative de réappropriation et

d'auto-détermination, nous verrons de quelle façon cette stratégie de réflexion et de dialogue en acte fait écho à un positionnement épistémologique aux caractéristiques activistes, transformateurs et transféministes dans ses enjeux et ses intentions.

1.

Prélude et générique - Sociogenèse introductive

En guise d'introduction, il me semble tout à fait approprié pour une étude du dedans, de positionner mon regard, de me creuser à minima afin d'étaler à la lecture une certaine sociogenèse de mes intentions. Je ne peux pas aborder conceptuellement la praxicothéorie dont je suis l'adepte, à moins de traiter son fond culturel et historique, en exposant les divers phénomènes, qui ont plus ou moins orienté mes actions, ma perception et ma conceptualisation. Voilà pourquoi je débiterai ma démonstration par un bref aperçu d'un champ de références, à comprendre comme un paysage perçu et assimilé. Ce contenu référentiel est dans un premier temps ouvert par un parcours individuel, lié à un statut assigné puis auto-assigné d'individu marginal, à l'identité, au genre

et à la sexualité déviante ; puis dans un second temps conscientisé et porté à l'analyse par des rencontres artistiques, activistes et théoriques. Je postule que situer ma pratique de la performance parmi un corpus large de textes théoriques, de mouvements sociaux, culturels, politiques, artistiques, etc., est l'idéal pour avoir une perception d'ensemble des bagages accompagnant ma posture. Ces portes nombreuses qui ouvrent sur ma pratique de la performance, dans un fabuleux système de mise en abîme, se font écho, se réactualisent mutuellement. A défaut de faire une présentation linéaire et ennuyeuse de tous ces seuils par lesquels je suis indéniablement passé, j'activerai dans ce chapitre quelques clefs mémorielles et plus ou moins chronologiques parmi les plus marquantes, qui m'ont mené jusqu'ici et maintenant. Ce parcours est un réseau de coïncidences orientées. Ce groupe nominal antinomique a toute son importance dans le développement, car c'est bien d'une errance à l'autre que ce construit une pensée et une pratique. En somme, ma pratique s'inscrit dans un héritage polymorphe, dont je vais tenter de rendre compte. Le rôle de la représentation, de la mise en scène et en corps de concept, d'identité et/ou d'attitude, sera abordé sous divers aspects durant cette première partie de mon développement. Il serait complètement erroné et ingrat de ne pas soumettre à l'analyse théorique les soubassements de ma pratique, qui a été et est encore rythmée par des passions, qui n'ont rien ou presque de l'art dans sa définition institutionnelle et qui dénote d'un engagement subculturel fort. Notons que l'emploi de ce dernier terme, sera préféré à ceux de sous-culture ou de communauté. Le premier bien qu'il soit intéressant afin d'analyser les disparités qui hiérarchisent différentes typologies de cultures et d'identités inscrites en elles, dans une démarche de réappropriation positive du langage, il ne convient pas pour la simple raison que le préfixe -sous- est en France tout à fait péjoratif. Quand au terme communauté, je le réserve à un emploi strictement intime et non-théorique et/ou non-pédagogique. Le fait que l'état français entre-autre dans ses élans hypocrites d'Égalité et de pseudo-unité nationale, stigmatise le communautarisme et ainsi délégitime toutes les formes de rassemblements et d'organisations citoyennes critiques, n'est pas étranger à ma volonté de préserver pour l'instant le terme de tout débat.

A notre époque de grande consommation du divertissement, dans notre Société du spectacle comme la nomme déjà vindicativement Guy Debord en 1973², qui peut prétendre avoir débuté un intérêt pour un sujet d'étude en ayant lu un livre universitaire ? Je vais m'atteler à démontrer mon point de vue sur les inspirations multiples et imbriquées, que mes goûts ont choisis, ou qui ont façonné mes goûts. C'est donc parce qu'en chacune de ses exemplifications il y a un peu de ma démarche, qu'elles méritent bien d'être dans ce qui semble être un premier chapitre. En ce sens je me vois obligé de

2 Debord, Guy, *La Société Du Spectacle*, Gallimard, Folio, 1996.

préciser quelle posture j'adopte, quant à la recherche universitaire. Je tente de faire en sorte pour que tout dans mon raisonnement soit dans la continuité de mon corps, de mon genre, de ma sexualité, de mes expériences, de mon identité, etc. Ce que j'entends par recherche universitaire se confond et se fond complètement dans une recherche personnelle au sens le plus intime du terme. Ainsi comme tout phénomène de l'intime et de l'identité, cette recherche commence tout d'abord par un désir d'identification et par conséquent, par la digestion de certains symboles.

C'est avec un fort ancrage dans l'univers musical du *hard rock*, passion paternelle transmise via de si célèbres groupes qu'il est inutile de les citer, que s'opère déjà lentement une certaine orientation performative, qui se transformera doucement à partir d'une inclinaison personnelle vers des représentations plus *undergrounds*, que je qualifie sans en expliciter le sens pour le moment, de *queer*.³ Attiré par la sophistication et la théâtralité de David Bowie ou de *Kiss*, mes préférences adolescentes se sont tournées vers le *glam rock*. Maquillage et travestissement sont alors à l'œuvre dans des performances scéniques et filmiques, où le genre commence doucement à être déconstruit, parodié et engagé avec un point de vue critique et libérateur. Notons, que cette pratique dans notre société occidentalo-américanisée est forcément d'abord émergent d'un point de vue masculin, transgressant les normes de la masculinité, pour performer de l'entre-deux ou du féminin. Ces deux exemples précédents représentent maintenant des versions *softs* et édulcorées de ce que peuvent être des œuvres engagées du point de vue du genre. Alors que les musiciens de *Kiss*, formé en 1973, à coups de talons plateformes, rouge à lèvres et maquillage faciaux se voient incarner une forme nouvelle de masculinité ; Bowie quant-à lui, en 1972 apparaît sous les traits androgynes de Ziggy Stardust. Questionnant ainsi son identité sous un angle hautement performatif⁴, il n'aura de cesse d'incarner différents personnages, attitudes et apparence. Bowie et *Kiss* ont évolué à l'intérieur même du *star system* et ils multiplient les réussites commerciales, les tournées internationales et toute la reconnaissance économique, symbolique et sociale qui va de pair. Ils constituent donc en soi des visibilités monumentales, sans doute encore de nos jours, ou du moins comme je peux personnellement l'attester il y a une quinzaine d'années, pour une entrée en matière dans le sujet de l'identité genrée et sexuelle par le biais de la culture populaire et/ou musicale. Cependant, l'utilisation commerciale du travestissement dans le cas de la machine à succès qu'a été *Kiss*, semble manquer de sincérité ou du moins se cantonner à l'hétérotopie du concert ou de la promotion du groupe. De même un grand nombre d'artistes de la période adoptent maquillage, colliers, vêtements et posture du genre féminin. La plupart abandonne ce style

3 J'explique largement ce terme dans le chapitre 5 « Activisme, théorie *queer* et émergence des études trans ».

4 L'emploi des termes dérivés de performance, sera pour l'instant laissé dans le flou, mais sera précisé dans le chapitre 6 : « Féminismes et performance ».

quelques années plus tard, prouvant ainsi l'éphémérité de l'effet de mode. Cette tendance au travestissement ou à la réappropriation de codes dits féminins par les *frontmen* du *rock* des années soixante-dix, tels que Bowie, Lou Reed, Mick Jagger, Iggy Pop, Prince, Alice Cooper et tant d'autres, s'inscrit dans un détournement des codes à des fins subversives. Cette redéfinition des masculinités n'est pourtant pas véritablement politisée et est d'après mon analyse une mouvance médiatique, visant à déjouer le cadre et s'amuser de celui-ci. Pourtant cette mouvance artistique s'engage dans une refonte générale des attitudes et des perceptions de la génération concernée. Récontextualisons que les années soixante-dix en Europe et aux États-Unis sont marquées par la libération des mœurs sexuelles, engendrée par des revendications cette fois activistes et associatives d'une jeunesse en manque de représentation, entre autres prolétaire, racisée, universitaire, féministe et homosexuelle. J'aurai l'occasion de revenir sur l'aspect activiste et subculturel de ces revendications.⁵ Ce qui m'intéresse pour le moment est l'utilisation à des fins médiatiques d'un renversement des genres, voir même d'une revendication souvent intéressée de l'homosexualité. Peu après que Bowie sous les traits de Ziggy Stardust annonce dans un éclat provocateur sa bisexualité, l'artiste confirme son intérêt pour la culture homosexuelle, en campant entre autre un rôle de soldat captif dans le film dramatique homoérotique anglo-japonais *Furyo*. Tout en s'éloignant radicalement de cette culture par la suite, il reviendra sur son affirmation identitaire, faisant donc après coup, part de son illégitimité dans sa représentation d'icône *queer*. Que l'individu derrière le masque de *star* assume avoir joué de codes d'appartenance, dont il n'était pas le dépositaire, n'ôte pas totalement l'importance qu'il a joué dans les possibilités de redéfinition des identités genrées et sexuelles d'une époque. Car enfin, il n'en reste pas moins qu'un grand nombre d'individu·e·s se sont senti·e·s à la fois compri·se·s et visibles par une telle performance de genre. Précisons ceci dit que lorsque j'abordais plus haut le manque de sincérité de ces artistes, je ne faisais pas simplement écho à l'utilisation provocatrice du travestissement, mais bien aussi à l'emploi commercial d'une telle représentation, ponctionnée à même les identités marginalisée des subcultures. Je reviendrai sur les liens entre production, économie et création avec l'introduction à d'autres mouvements musicaux. Cependant j'admets que de telles pratiques réappropriationnelles⁶ dans des médias *mainstreams*, tels que les groupes de *rock* internationalement reconnus, ne peuvent pas être simplement balayées par leurs participations au système, puisqu'elles ont relevé durant longtemps de la seule visibilité positive et grand-public au questionnement de l'identité sexuelle ou de genre. Il s'agit

5 Voir les chapitre 4 « Entrecroisements, Convergence et activisme - États-Unis/France » et 5 : « Activisme, théorie *queer* et émergence des études trans ».

6 Je me propose de formuler par réappropriationnel tous contenus se référant à un autre de façon tacite. Implicitement ce contenu est soit une réappropriation à des fins mercantiles, soit une réappropriation à des fins d'autonomisation et d'auto-représentation. L'un n'excluant bien sur pas l'autre.

donc bien sûr d'avoir un certain recul sur leurs modalités d'apparition et de création, afin de se pencher sur leurs réceptions et leurs pouvoirs transformateurs du réel et libérateur des subjectivités marginalisées.

Je poursuis cette entrée en matière toute personnelle dans le rapport entre genre et sexualité dans la musique des années soixante-dix. C'est par la découverte du versant féminin de cette scène musicale *glam rock*, occupée par le groupe pionnier *The Runaways*, que se développe mon intérêt pour la performativité réappropriationnelle. J'entends par cette dernière notion, la capacité du groupe à s'illustrer scéniquement avec intensité et dans un champ réappropriationnel hautement corporel, le tout dans une maîtrise des codes médiatiques impressionnant compte tenu de l'âge des artistes. Si on ne peut pas caractériser le groupe par le même usage du travestissement que ces acolytes masculins, les membres de *The Runaways* s'illustrent dans une réappropriation des stéréotypes de la féminité, hybridée aux codes du *hard rock* et du *glam rock*. Leurs attitudes *trashs* et provocatrices, ou hypersexualisées, comme en témoigne la fameuse tenue de scène, corset rose, porte-jarretelles et talons hauts de la chanteuse Cherie Currie, les ont propulsées en un groupe mythique, qui a largement influencé les vagues ultérieures de musiciennes tous genres musicales confondus. Ce groupe éclair, actif seulement de 1975 à 1979, a enregistré cinq albums dont un *live*, particulièrement remarqué au Japon, où le *single Cherry Bomb* en 1976 a provoqué dans ce pays un rare engouement pour un groupe états-unien. La chanson en question, sans doute l'une des plus célèbres du groupe, est un condensé provocateur d'une posture rebelle assumée, prônant autonomie sociale et liberté sexuelle, les paroles du refrain sont explicite : « *Hello world I'm your wild girl/ I'm your cherry bomb* ». ⁷ Cette revendication de la dissidence comportementale complètement "*sex, drug and rock'n'roll*", traverse toute la discographie du groupe, les titres des chansons sont déjà sans équivoque : « *Queens of noise* », « *I love playin' with fire* », « *born to be bad* ». ⁸ Dans ces compositions, batterie aux rythmes frénétiques et guitares électriques déchaînées, accompagnent la voix puissante et grave de la chanteuse, s'inscrivant ainsi dans la réappropriation des codes musicaux du *hard rock* jusqu'alors intégralement investi par des figures masculines. Dans « *You drive my wild* » par exemple, les chœurs oscillent entre hurlements rocaillieux et simulation d'orgasme, marquant cette double appartenance aux codes des genres. D'un rayonnement international, *The Runaways* se positionne donc en tant que premier groupe *rock* à succès, intégralement féminin. L'émergence des femmes dans l'univers du *rock*, jusqu'alors fabriqué et caractérisé par des stéréotypes masculins et virilistes, questionne alors l'utilisation d'attitudes genrées dans la constitution des performances scéniques et des stratégies

7 Traduction littérale : « Salut le monde, je suis ta fille sauvage/ Je suis ta *cherry bomb* ». Notons que l'expression *cherry bomb* n'a pas d'équivalent en français, on pourrait poser qu'il définit un·e individu·e mettant en valeur son attitude consciemment sexualisée.

8 Traduction littérale : « Reines du bruit », « J'aime jouer avec le feu », « Né·e pour être mauvais·e ».

marketing. Alors que *The Runaways* s'approprié, comme précisé plus haut, une féminité apparente et hypersexualisée, Patti Smith, autre icône de l'époque, façonne à l'inverse son image par l'androgynie, très peu sexualisée. Comme en témoigne la pochette en noir et blanc de l'album *The Horses* de 1975, photographiée par son ami et artiste Robert Mapplethorpe, Patti Smith sans maquillage arbore sobrement pantalon, chemise, bretelle et veste. De même suite à la séparation du groupe *The Runaways*, Joan Jett l'une des deux membres fondatrices, débute sa carrière solitaire et dès lors sa silhouette androgyne et sa voix rauque sont les symboles d'une nouvelle possibilité d'expression des femmes dans l'univers musical. Marquée par un intérêt pour le mouvement *punk*, qui sera d'ailleurs la cause des divergences et de la scission des *Runaways*, Joan Jett est l'une des artistes charnières entre le début des femmes dans l'univers du *rock* et la création d'un mouvement intégralement constitué par et pour les femmes. Il convient d'assumer l'aspect caricatural de ce développement, loin de moi l'idée d'occulter l'importance d'autres contributions, de Janis Joplin à Siouxsie Sioux par exemple. Car enfin, cette dynamique d'intégration ou plutôt d'appropriation de la musique codifiée par le genre masculin, s'est non seulement faite progressivement, mais qui plus est par un certain nombre d'actrices du milieu musical international. Je développe l'exemple de Joan Jett, car en plus de cet ancrage dans les années soixante-dix, qui fait d'elle une doyenne et son implication dans les thématique de l'identité de genre et de la sexualité comme en témoigne les chansons, « *Androgynous* » « *A.C.D.C* »⁹ ou « *The French Song* »¹⁰, elle s'est montré particulièrement à l'écoute de sa "descendance" musicale. L'enchaînement d'une tendance musicale à une autre, de même que l'interpénétration des mouvements artistiques et des mouvements sociaux, doit donc être perçu avec fluidité. Afin de lutter contre son exclusion au sein des quelques entreprises majeures de développement musicale dès les années quatre-vingt Joan Jett fonde son propre label indépendant *The Blackheart Records*. L'action témoigne ainsi d'une envie de prendre en main la production et de manière toute relative de développer la création sans assujettissement, comme en témoigne le clip de « *Bad Reputation* » de 1981, mettant en scène cette époque de rejet et d'indépendance vis-à-vis des institutions contrôlant le marché. Déjà en adoration devant l'énergie spectaculaire dégagée par Joan Jett, j'ai donc très vite porté mon attention vers ses héritières, du mouvement *punk rock* féministe, plus radicales encore, les *Riots Grrrls*. Joan Jett à l'aide de son label produit par ailleurs quelques chansons du groupe *Bikini Kill* en 1993 et dans lesquelles figure la deuxième version enregistrée de la chanson « *Rebel Grrrl* », où elle donnera de sa voix pour les cœurs, ainsi que quelques riffs de guitare électriques. Comme l'écrit Manon Labry à propos de cette chanson de *Bikini Kill*, « hymne non officiels de la nation internationale volontairement non

9 Expression sans égal en français pour signifier la bisexualité d'un·e individu·e.

10 Chanson dont le refrain scandé en français parle de lui-même : « J'aime faire l'amour surtout à trois ».

proclamée des *grrrls* »¹¹, « (...) c'est l'autre versant de la culture *riot grrrl* : le courant ne se construit pas seulement en négatif face à la société patriarcale et capitaliste. Il se fonde et se développe sur et dans la célébration du sexe supposément faible, en prenant le contre-pied de toutes les tendances qui poussent les femmes et les filles dans la mésestime de soi (...) ».¹² Il serait donc réducteur de poser simplement que les *Riot Grrrls* apparaissent en réaction au machisme de la scène musicale *underground* et *punk* dans un déferlement de rage et de haine, car enfin comme il a été développé, les conditions d'apparition d'un tel phénomène ont largement été déblayées par les pionnières des années soixante-dix en concomitance avec les mouvements de lutte pour l'émancipation, la libération, les droits des femmes et des groupes raciaux, de genre et sexuelles minorisés. Ce courant polymorphe s'incarnant ou se pratiquant en musique relève d'une multitude d'enjeux politiques, critiques et philosophiques, appelant à l'autoproduction, à l'arrêt de la surconsommation, à déconstruire radicalement nos a priori quant aux discours, à leurs productions et à leurs monstrations. Le mouvement, non-hiérarchique, plutôt informel et carrément anti-médiatique, n'est évidemment pas aisé à circonscrire et nous n'aborderons ici faute de temps qu'un petit nombre de groupes, non-représentatif de l'effervescence du mouvement, mais que l'Histoire a particulièrement gardé en mémoire. L'immense créativité de cette subculture féministe, en réseau dans une aire pré-internet, s'illustre par des milliers de fanzines parmi les plus connus aujourd'hui, *Jigsaw* de Tobi Vail membre de *Bikini Kill*, *Grrrl Germs* et *Riot Grrrl* des *Bratmobile*, *Bikini Kill*, zine éponyme du groupe alors distribué en concert, *Gunk*, zine éponyme du groupe de Ramdasha bickeem. Entre musiques, textes et illustration, photographie, collage, etc, la prolifération du mouvement se traduit par un anticapitalisme forcené et des odes au rassemblement subculturel, dans une esthétique hétéroclite de la manifestation, de l'émeute et de la colère créative, en somme, de la résistance. L'une des multiples définitions théoriques du mouvement par lui-même retranscrivant ces enjeux et ces buts est la suivante, inscrite dans le deuxième volet du fanzine *Bikini Kill* : « *Riot Grrrl* c'est..... : PARCE QUE faire/lire/voir/écouter des choses cool qui nous incluent ou qui nous remuent peut nous aider à gagner la force et l'esprit de communauté dont nous avons besoin pour comprendre comment des conneries comme le racisme, le validisme, l'âgisme, le spécisme, le classisme, le sexisme, l'antisémitisme et l'hétérosexisme affectent nos propres vies ».¹³ La non-conformité au standard de production et de création, l'esprit du *Do It Yourself* sont présents dans toutes les étapes du travail de ces artistes. D'abord des autoproductions, vendues ou données après les concerts dans des garages,

11 Labry, Manon, *Riot Grrrls Chronique d'une révolution punk féministe*, Paris, La découverte, Zones, 2016, p. 81.

12 *Ibid.*, p. 83.

13 Kathleen Hanna, « *Riot Grrrl is...* », *Bikini Kill*, n°2, 1991, reproduit in Darms, Lisa, *The Riot Grrrl collection*, New York, *The Feminist Press*, 2013, p. 143.

des maisons, des squats ou des bars, la production d'enregistrements se professionnalise tout en restant en marge des grandes industries. Je ne m'étalerais pas plus sur les détails passionnants de cette subculture éclairée qui connaît son apogée de 1989 à 1994, car enfin mon travail n'est en aucun cas la retranscription dans le champ de l'art contemporain du courant artisticopolitique en question. Cependant la mise à mal du système de production classique, puis la mise à l'épreuve de la corporelité des artistes durant leurs concerts, ainsi que les enjeux réflexifs autour de l'activisme et de l'entraide subculturelle, font écho à bien des strates de mon travail. L'expérience hautement performative de cette scène *underground*, réside d'une part dans l'énorme charge symbolique de son apparition, c'est-à-dire l'espace d'expression d'une meute sans chef-fe de féministes *punks*. D'autre part, la mise à l'épreuve réelle des artistes dans cette hétérotopie de la scène, est l'un des points de friction entre mon expérience de la performance et la mise en scène performative des concerts *riot grrrl*. Quand bien même ces similitudes ne seraient que symboliques et/ou ancrées dans ma tête plus que dans celle des regard·eur·euse·s, je ne peux que développer cette spécificité du milieu *Riot Grrrl*, dans son esthétique performative de la scène et du quotidien, tant elle m'a marqué dès l'adolescence. Souvent seins nus, parfois arborant des écritures sur le corps, se roulant par terre, assenant des coups de pieds aux "fans" un peu trop "zélés", les concerts s'inscrivent dans un dévouement des affects tant de l'auditoire que des artistes. Mais il faut recontextualiser l'ambiance des années *Riot Grrrl*, loin d'être adulées par l'ensemble de la communauté *punk* et/ou *underground*, celles qui se réclament de la mouvance et en acceptent la posture, se voient si ce n'est insultées, parfois frappées en plein concert. Durant une tournée britannique de *Schkapeummmm*, *Huggy Bear* et *Bikini Kill* en 1993, la violence des *pogos*¹⁴ dans les concerts est telle que les musiciennes s'arrêtent de jouer sous la huée mécontente d'une partie du public à priori intégralement masculine, afin de répéter leur litanie éthique « *Girls in the front* ». ¹⁵ L'anecdote de Jo Johnson chanteuse de *Huggy Bear* frappée par un homme du public, fait alors écho à la boîte aux lettres du label indépendant *Kill Rock Stars*, qui produit alors quelques groupes *Riot Grrrl*, et qui déborde de menaces de mort, surtout à l'encontre de Kathleen Hanna faussement désignée par la presse *mainstream* comme leadeuse du groupe *Bikini Kill* et plus largement du mouvement *Riot Grrrl*. L'été 1993, qui précède le début d'une campagne de presse calomnieuse par ces mêmes médias, marque le déclin d'un certain "idéalisme" révolutionnaire et avec lui l'étiquette de *riot grrrl*. En parallèle de cette réappropriation médiatique et du discrédit jeté sur le phénomène injustement

14 Le pogo est un style de danse apparu dès le début du *punk*, où le public dans un chaos presque total, bouge de façon désordonnée en se bousculant avec plus ou moins de violence. Du *punk*, au métal jusqu'à l'électro, le pogo est un mouvement de foule du devant de la scène qui c'est largement démocratisé depuis.

15 Traduction : Les filles devants.

qualifié de mouvement, la violence extrême du viol et de l'assassinat de Mia Zapata chanteuse du groupe *The Gits*, durant la même année, termine d'assombrir les esprits. Cependant ce féminicide à lui seul ne fait que clarifier la nécessité d'insuffler de l'espoir aux générations présentes, puis à venir et ainsi les tournées des *Grrrls* continuent jusqu'en 1997. Peut-on parler d'avant-garde quand ce mot est connoté de façon bien trop élitiste, dogmatique et viriliste, pour décrire cette mouvance contaminatrice et sans consensus, dont la plupart des act·eur·rice·s étaient amat·eur·rice·s, voir complètement novices, comme ce fut le cas pour le duo *Bratmobile* lors de son premier concert à Olympia ? Ces éclats de voix et ces mises à l'épreuve tant des corps que du système a été tant pour l'art et le féminisme/militantisme un souffle bien libérateur et créateur, qui comme je peux l'attester n'a pas fini d'inspirer les « coeurespritcorps ».¹⁶

Pour preuve, cette contamination féministe, anarchiste et anticapitaliste ou en tout cas critique vis-à-vis des normes morales écrasant et construisant les corps, les genres, les races et les sexualités, continua de se développer dans d'autres strates ultérieurs de l'univers de la musique. Du développement de la *new-wave*, du *post-punk* et de la *cold-wave*, ou encore de la *pop* et du *disco*, de la vague de musique électronique des années soixante-dix et quatre-vingt-dix, dans le prolongement du *glam rock* et du *punk* ; jusqu'à des genres complètement hybrides tel que l'*electroclash* dans les années quatre-vingt-dix et deux mille, les subcultures musicales ont été et sont des chaudrons d'expérimentations artistiques et politiques, hautement performatives du point de vue du corps mais aussi du genre. Des groupes ou des artistes comme *The Cure* et *Boy George* en Angleterre ou *Indochine* en France, qui ont traversés les genres de la *new-wave* à la *pop-rock*, représentent un engouement pour une esthétique androgyne et précurseuse du mouvement gothique. L'*electroclash* qui succède à tous ces courants est une sorte de fusion d'une attitude "punk" avec un genre *electro*, *dance*, *new wave*, métal et j'en passe. Ce mouvement musical requiert toute mon attention, car il fait preuve d'un attrait pour la performativité et la mise en scène des artistes. Certain·e·s artistes estampillé·e·s *electroclash* ou non, s'inscrivent dans la lignée direct du mouvement *Riot Grrrl*, citons par exemple *Peaches*, *Gossip* (premier label *Kill Rock Star*), *Le Tigre* (avec Kathleen Hanna ex-membre de *Bikini Kill*), *MEN* (avec JD Samson ex-membre de *Le Tigre*), et en France *Sexy Sushi* notamment. Les artistes fondat·eur·rice·s de ces groupes sont pour la plupart issu·e·s de minorité de genre et de sexualité, revendiquant ainsi une posture marginale et assumant des corps "imparfaits" selon le canon corporel contemporain. La moustache de JD Samson, ou l'opulente corporalité de Beth Ditto la chanteuse de *Gossip* en sont des exemples marquants. Caractérisés par des chansons énergiques, aux propos souvent sociaux, politiques et à tendance provocatrice, ironique, sarcastique ou comique, ces groupes, même s'ils n'adhèrent pas aux techniques de production et de diffusion *Do It Yourself*, sont proches de la tendance *queercore*. D'abord nommée *homocore*, puis définitivement baptisée *queercore*, afin de distinguer le phénomène d'autre tendance artistique normalisant les corps des gays et lesbiennes, de la côte californienne par

16 Kathleen Hanna, *Ibid.*,

exemple. En effet la mouvance *queercore* développe des stratégies anti-capitalistes et de ce fait *Do It Yourself*, en plus de se positionner clairement contre l'assimilationnisme LGBT.¹⁷ Moins un mouvement à part entière qu'une éthique de création et de diffusion, le *queercore* trouve ses adeptes dans les communautés locales transpédégouines. J'ai particulièrement été sensible, dans mon travail performatif, à l'usage politique du texte à la fois écrit et oral de la subculture en question, dont je n'adopte pas simplement une posture d'observateur, mais bien de participant. En parallèle de ce mouvement *queercore*, dont l'équivalent en France est le plus souvent identifié par le terme de culture musicale anarcho-punk transpédégouine, se développe une tendance assez médiatisée. Il faudrait se lancer dans une analyse en détail du phénomène. Je fais référence ici à toute la sphère musicale, *drag* qui gravite autour du *RuPaul's Drag Race*. Cette dernière est une émission télévisuelle maintenant culte aux États-Unis et qui s'exporte de plus en plus en Europe avec notamment les *RuPaul's Drag Race Tour*, qui se produit à Madrid, Paris, Berlin, Mexico, Sidney, Montréal, etc. Des artistes tel/les qu'Adore Delano, Sharon Needles, Alaska Thunderfuck et bien d'autres *Queens* m'ont particulièrement porté et inspiré afin de théoriser une posture minoritaire en art. En effet, bien que ces artistes ne soient pas à proprement parler dans une démarche activiste, elles font preuve d'une fluidité revendiquée dans leur performance de genre. Le militantisme ne peut pas être seulement réduit à un travail de représentation, pourtant Bilal Hassani par exemple, n'a pas réellement besoin d'avoir un discours politique au sens premier du terme pour avoir une posture que je juge militante. Sa seule reconnaissance au moins médiatique dans le système néo-libéral, en tant que personne racisée, assignée homme à la naissance, portant des perruques et revendiquant son homosexualité, peut-être considérée comme du militantisme par le biais de la représentation. C'est-à-dire qu'en dépit de la peur de l'intégration, on peut se demander si la plus grande des machines de transformation n'est pas justement la mise à l'épreuve dans le contexte social et de masse. C'est une question qui restera ouverte. Les pratiques artistiques plus souterraines ou médiatisées, qui donne du pouvoir aux minorités se sentant représentées, sont cruciales. Je pense ici à SOPHIE, Anohni ou Tami T qui révolutionnent et transforment chacune à leur manière la musique, par le biais d'une esthétique que je n'ai pas de mal à reconnaître et qualifiée de trans. Quay Dash et Shea Diamond dans le champ du *Rap* et du *Hip Hop*, offrent aussi une visibilité vibrante et puissante. Comme je peux le stipuler sans ses représentations dans l'industrie de la musique, qui commencent dans l'ombre de l'*underground*, des *clubs*, des bals ou des soirées non-mixtes, l'existence serait plus difficilement imaginable. Mon développement serait à augmenter à l'aune du paysage cinématographique trans et/ou *queer* actuel. Si des démarches que l'on appellera *queer* existent dans le cinéma *mainstream*, en revanche pour une appréciation non-hétérocisnormative des identités trans, c'est sur les *websérie* indépendantes telles qu'*Eden's Garden* ou encore la superbe *Her Story*, qu'il faut se pencher. Comme j'espère que ce mémoire en rendra compte, je m'intéresse particulièrement à la dimension subversive de certains contenus de la culture, quelle soit de masse comme avec le *rock* ou la télévision, ou

17 Je reviens sur ce phénomène dans le chapitre 5 : « Activisme, théorie *queer* et émergence des études trans ».

qu'elle soit subculturelle avec les pratiques souterraines artistique, musicale, performative, etc. Mon intérêt pour les *cultural studies* n'étant pas encore véritablement visibilisé dans ma pratique, je n'en prendrais hélas pas complètement le chemin. Pourtant c'est bien dans un ancrage populaire que la théorie *queer* prend ses appuis dans un processus influencé par les *cultural studies*, je ne pouvais que m'y référer. Enfin, cet écrit sera de même l'occasion de postuler sur l'importance de la notion de performance, et ce à bien des niveaux, dans le développement des identités ou des représentations *queer*. La recontextualisation contemporaine de ces notions sera réactivée dans les chapitres qui abordent les stratégies militantes et artistiques des individu·e·s et/ou des subcultures transpédégouines. Idéalement j'aurai aimé rendre compte de la réappropriation subversive, politique et transformatrice que l'art permet, au sens large et sur des supports qui vont de la musique à la pornographie. Cependant je dois me contenter de ce prélude et le reste attendra son heure. Cette introduction à ma pratique, par le biais de la musique essentiellement anglo-saxonne et états-unienne des années soixante-dix à deux-mille, se veut révélatrice d'une interpénétration forte entre culture populaire, art, théorie et identité individuelle. Ce prélude vaut pour une part de mon positionnement.

2.

Les fabriques des corporités - Protocoles hétérotopiques & Corps Utopiques

« Je souhaite à chacun d'inventer un nouveau mode d'emploi pour son corps, de s'extraire de la norme, de ne pas se reconnaître dans le miroir. »¹⁸

Après un premier chapitre qui évoque les divers ancrages artistiques, musicaux ou cinématographiques, qui constituent mon parcours individuel, j'aborderai ici plus en profondeur ma pratique et ses soubassements théoriques. Ce chapitre sera alors l'occasion de proposer une lecture de mon point de vue vis-à-vis de la performance à l'aune de certains concepts philosophiques de Michel Foucault. Sera amenée par la description de mes œuvres de 2014 à 2016 une imbrication de l'art et de la théorie dans son sens large et non uniquement artistico-centré. Cet écrit propose donc une vue d'ensemble de mes premiers travaux performatifs dans une perspective

18 Preciado, Paul B., cité dans Dumas, Cécile, « Nos corps trans sont un acte de dissidence du système sexe-genre », *Interview* de Paul B. Preciado, *Libération*, 19 mars 2019, Disponible sur : https://www.liberation.fr/debats/2019/03/19/paul-b-precियो-nos-corps-trans-sont-un-acte-de-dissidence-du-systeme-sexe-genre_1716157?bclid=IwAR0Cvhkao116AG_qc6FYKPP3Xuexg4leHNMWjs2fKa7v7nP7Jn8J-kQfDoY, Consulté le 15 avril 2019.

praticothéorique.¹⁹ Dans un premier temps sera donc mise en place une description des performances auxquelles j'ai participé avec le groupe des Mandragores. Par le biais du regroupement de nos œuvres en séries performatives, je démontrerai l'importance de ce travail collectif dans mon propre cheminement. Dans un deuxième temps seront déblayées les bases théoriques dont ma pratique est issue et s'inspire philosophiquement. J'espère ainsi faire dialoguer les formes plastiques et les théories qui en sont les racines. En faisant un retour à mon corpus cette fois-ci personnel et sous le prisme des écrits de Foucault et ses concepts entre autres de biopolitique et d'hétérotopie, je tenterai de démontrer en quoi mes performances relèvent d'une hétérotopie chronique de contestation et de transformation. L'axe majeur du corps guidera ainsi cette déambulation entre art performance et théorie foucauldienne. Ce sera l'occasion de questionner l'utilisation des protocoles et de la nudité dans l'acte performatif. Ce dernier sera donné à imaginer en tant que dispositif alternatif de réappropriation et de resignification de nos identités, de nos subjectivités et de nos corporalités. Je ferai donc sentir ma propre compréhension de l'art performatif comme une fabrique alternative de ma propre corporalité, espace-temps de résistance et d'utopie. Si la performance relève bien pour moi du processus expérientiel hétérotopique de libération et de recréation de soi, nous verrons alors dans quelle mesure ce point de vue est inspiré par des théories sur le pouvoir et sa capacité à créer les corps eux-mêmes. Cette première approche de mon travail tente donc de rendre compte de la nature hétérotopique des résistances corporelles et politiques que l'art performatif permet de mettre en œuvre.

Corpus collectif et personnel

Depuis mes premières tentatives performatives et jusqu'à aujourd'hui à minima²⁰, j'expérimente des dispositifs contraignants les mouvements de mon corps et déclenchant ainsi une lutte plus ou moins violente. Ces systèmes de mise à l'épreuve comme nous le verrons dans la seconde partie de ce chapitre, ont connus leur apogée de 2015 à 2016, par l'usage de la ligature, de la compression ou de l'enfermement. Cependant il convient de noter d'ores-et-déjà que mon engouement pour la performance et la mise à l'épreuve physico-psychologique à travers des systèmes contraignants a débuté en 2014, avec l'une des premières présentations du travail d'un groupe de performance constitué lors d'un cours de pratique plastique contemporaine. Composé de cinq camarades et ami·e·s, le groupe a travaillé sur le long terme et nous avons ainsi eu l'occasion d'expérimenter plus d'une trentaine de performances collectives. Mon corpus personnel est donc à mettre en corrélation avec un

19 J'entends par praticothéorique, la qualité double d'une démarche, qui s'inscrit en actes corporels au sein d'un processus de réflexion intellectuelle.

20 Pour un aperçu des performances, consultez les enveloppes dans lesquelles sont glissées les traces.

corpus de performances réalisées avec le groupe d'expérimentations performatives les Mandragores. Si le groupe, plutôt informel, ne fut pas nommé pendant un an, il le fut dès novembre 2015, quelques semaines avant notre participation à la première édition des soirées créatives et expérimentales du Mac Orlan de Brest « Machin-Machine ». Réunissant dans un premier temps Marion Rascagnères, Kristina Stehnova, Céline Moreau, Johanna Johnson et moi-même, Anna Cox et Nora Amat sont venues compléter le groupe aux départs de Céline et Johanna. La collaboration ayant été prise au sérieux et à cœur par tout le monde, l'expérience fut très enrichissante. Cela d'autant plus que, malgré des mésententes plastiques occasionnelles, les objectifs profonds de l'acte performatif, dans sa monstration radicale et sa mise à l'épreuve, étaient partagés. Mes œuvres sont en étroites correspondance avec celles de ce travail collectif, puisque je suis le seul à avoir véritablement creusé la performance dans ma recherche personnelle. J'ai aussi été au début le moins pudique dans la monstration de ma nudité, ce qui a souvent centré la performance sur une action collective portée sur mon corps. Malgré notre volonté d'horizontalité et d'équilibre entre tou·te·s, il convient de noter que je suis le seul à avoir participé à toutes les performances du groupe. J'ai sans doute été porteur d'idées radicalisant notre travail et l'amenant sur la voie de mon propre travail. Notons que j'ai parfois fait appel aux Mandragores dans mes œuvres personnelles, pour réactiver des performances collectives. Cela induit qu'à ce moment-là de réanimation du protocole, j'avais la liberté tout de même, sous la contrainte de l'acceptation du groupe, de modifier les paramètres environnementaux ou comportementaux de la performance. Ainsi, cette collaboration a débuté avec la performance *Entravé/e-s 13 novembre 2014*, qui constitue avec deux autres performances une série dont le protocole a été répété deux fois en 2014 et une fois en 2016. Cette série représente donc nos premières tentatives d'auto-reenactement, c'est-à-dire de recréation ou de reprise du protocole de la première performance, qui consistait en une libération collective.²¹ Cette performance présentait la déambulation au sol de tou·te·s les performeu·r·se·s et l'arrachement par les dents des liens qui contraignaient nos membres supérieurs et inférieurs. La première du 13 novembre 2014, où du scotch noir enduit de peinture noire liaient nos chevilles et nos poignets, présentait aussi nos têtes masquées par des sacs poubelles, cependant nous n'avions pas encore osé enlever nos vêtements. En revanche, celle du 5 décembre 2014 constitue un *reenactement* total du premier protocole à l'exception de la nudité partielle, puisque nous nous trouvions tou·te·s en sous-vêtements, slip et brassière. Aussi, le hasard a voulu que nous achevions nos expérimentations partagées par ce même protocole deux ans plus tard, avec *Entravé/e-s 23 novembre 2016*. Le protocole était encore une fois recréé dans sa totalité, avec une seule variante que je n'avais pas à

21 Si les enjeux du *reenactement*, c'est-à-dire la pratique de réitération ou de la reprise d'un protocole performatif, vont être déblayés dans ce chapitre, ils seront en revanche plus largement théorisés dans le chapitre 9 « Communication et trans-mission - Trace, reste et marchandisation ».

l'époque notée tant elle provient d'une habitude personnelle : à l'inverse de mes co-performeuses, je ne portais pas de brassière sur mon buste pourtant pourvu de poitrine. Si cette série cadre dans le temps le début et la fin de nos travaux collectifs, c'est une autre série de performances qui marqua un tournant dans mon propre travail, celle du déshabillage total intitulée *Dénudé/e-s*, qui initiera la troisième et dernière série tout aussi importante dans ses apports, celle du dépouillement nommée *Dépouillé/e-s*. Toutes deux expérimentées de 2015 à 2016 à travers respectivement trois et quatre performances, sont intimement liées dans leur forme. *Dénudé/e-s 15 octobre 2015*, première de la série, en plus d'être la première performance des Mandragores dans un lieu public, est aussi la première où deux des performeu·r·se·s sont entièrement nu·e·s. En effet, la performance se déroula dans l'immense hall du bâtiment Olympe de Gouges de l'Université Toulouse-II Jean-Jaurès, sous le regard d'une cinquantaine de passant·e·s, d'étudiant·e·s, d'enseignant·e·s, chercheu·r·se·s et autres personnel de la Faculté. Ayant duré une trentaine de minutes, la performance présentait aussi dans son schéma interactionnel la première expérimentation de la relation et des rôles victime/groupe agresseur. La dite-performance débutait par le placement en cercle au milieu du hall des quatre performeu·r·se·s vêtues de tenues noires et l'observation entre eux yeux dans les yeux. Quelques minutes de latence s'écoulaient avant que trois d'entre-elles me saisissent, me déshabille puis enfile un sac poubelle sur ma tête. Cette étape déclenchait alors la suivante, consistant en une déambulation du corps nu pendant que les performeuses du groupe agresseur marquaient la peau de coups de marqueur noir. Une fois l'action jugée terminée par le groupe, j'étais rhabillé, et, le sac ôté, je rejoignais le cercle pour une nouvelle observation yeux dans les yeux entre tou·te·s les performeu·r·se·s. Ce premier protocole était ensuite répété avec l'une des membres des Mandragores jusqu'alors dissimulée dans le public. La deuxième performance de cette série de déshabillage collectif, *Dénudé/e-s 31 mai 2016*, a eu lieu dans la forêt de Peyriac-De-Mer. Durant trois heures, les trois performeu·r·se·s se sont attribué·e·s des rôles tournants, modèle photographe, nu·e ou observat·eur·rice. J'ai choisi de faire apparaître cette performance, relevant de l'expérience performative photographiée sans public direct, dans le corpus référentiel des performances des Mandragores, car elle a été une grande étape dans la prise de confiance et de liberté corporelle des personnes présentes. Je précise que d'autres expériences performatives ont été mises en œuvre par le groupe, notamment dans des salles ou des caves vides, afin d'explorer nudité, rapport de groupe et matière nylon. Cependant, les traces photographiques sont restées invisibles, à l'exception de quelques unes devenues des supports de travail pour les œuvres picturales d'Anna Cox. La troisième performance de cette série, *Dénudé/e-s 22 novembre 2016*, d'une durée de quinze minutes, mettait en place un protocole de déshabillage violent d'une performeu·r·se par le groupe, puis son examen visuel et sensible.

Les yeux étaient bandés et le corps couché à l'horizontal sur une table. C'est dans cette situation que les trois autres performeu·r·se·s observaient, touchaient, photographiaient, le corps nu et vulnérable éclairé à hauteur du sexe par une ampoule suspendue. La victime passive était ensuite rhabillée pour réintégrer le groupe. Cette étape a été répétée deux fois au nombre des deux victimes auscultées. La fin de la performance était marquée par l'observation yeux dans les yeux des tou·te·s les performeu·r·se·s avec les individu·e·s présent·e·s dans le public. La troisième et dernière série tout aussi importante dans ses apports est celle du dépouillement nommée *Dépouillé/e·s*, dont le protocole fut performé quatre fois par le groupe de 2015 à 2016. La première de cette série, *Dépouillé/e 4 décembre 2015*, performée au Mac Orlan de Brest lors de la première soirée artistique expérimentale « Machin Machine », a eu lieu deux mois après *Dénuqué/e·s 15 octobre 2015*, la première performance hors classe avec deux performeu·r·se·s entièrement nu·e·s. Les deux performances ont été expérimentées dans des conditions plus ou moins similaires à des degrés différents. Les douze heures de bus pour aller à l'autre bout de la France ont sans doute constitué des conditions bien particulières d'épuisement et d'excitation, qui ont permises un déchaînement plus intense de la violence du groupe. La performance d'une dizaine de minutes consistait en un arrachement collectif de la tenue collant-nylon que je portais sur le corps. Il était prévu que le protocole soit répété deux fois avec une autre victime du dépouillement, cependant aucune co-performatrice ne s'est sentie assez à l'aise dans les conditions de l'événement pour performer le rôle de victime. L'utilisation du terme victime paraîtra peut-être fort et il est à nuancer, car il ne s'agit pas ici d'un rôle passif et formellement victimisant. Le terme a été employé par nous-même dès le début de nos collaborations, afin de s'accorder sur la mise en scène de ce rôle spécifique de lutte contre le groupe et de combat contre le dépouillement, qui incarne à la fois le bouc émissaire et sa résistance active à cette assignation et à la violence qu'elle induit. *Dépouillé/e 4 décembre 2015* débutait par l'entrée des spectat·eur·rice·s dans une salle noire, seulement éclairée d'une ampoule suspendue, où les quatre performeu·r·se·s en cercle se regardaient avec sérieux. Lorsque le groupe de quatre me saisissait pour entamer l'enlèvement de mes vêtements, la teneur de la situation évoluait jusqu'à prendre la forme de l'affrontement. Une fois nu, sous mes vêtements, la combinaison de collant-nylon en deux pièces, inférieures et supérieures, était ainsi révélée. S'en suivait le dépouillement de la combinaison, engendrant cette fois une lutte plus graphique, avec des étirements de longues lignes de nylon ou encore l'arrachement par brides de morceaux. La performance s'achevait après mon rhabillage et ma réinscription dans le groupe, par un moment de latence et de jeu de regards à tou·te·s les spectat·eur·rice·s. Ce même protocole a été réactivé lors de la seconde performance de cette série, *Dépouillé/e·s 6 avril 2016* ayant eu lieu à l'Université dans le cadre d'un cours. Composé d'une performeuse en moins,

mais dont trois ayant accepté le rôle de victime dépouillée, la performance dura quinze minutes et présenta l'enchaînement de trois dépouillements rapides et violents alternés de lents moments calmes et presque tendres de rhabillage. La quatrième performeuse avait, durant l'action, le rôle de sélectionner la personne sur laquelle le groupe allait mettre son dévolu. La même ampoule que celle de la première performance de la série était aussi suspendue au milieu de la pièce. Cependant, elle était positionnée plus basse et servait de repère scénographique dans la mise en scène de l'étape du rhabillage. Suite au dépouillement la victime ayant terminé de lutter, celle-ci était traînée sous l'ampoule pour que ses vêtements lui soient remis délicatement avec une attention méticuleuse. Tout comme dans *Dénudé/e-s 15 octobre 2015*, cette performance mettait en scène l'ambivalence des rôles agresseur·r-se-s/victimes et leurs natures interchangeable. Cependant en plus des instants de latence, de déambulation ou d'observation du public et des performeur·r-se-s entre-elleux, une insistance a été donnée à l'action de rhabillage afin de tempérer les pics d'intensité que la lutte brutale met indéniablement en jeu. L'ambivalence entre la violence du déshabillage et la tendresse du rhabillage a été d'autant plus exploitée dans les deux dernières performances de la série, *Dépouillé/e-s 19 mai 2016* et *Dépouillé/e-s 20 mai 2016*. Ces deux performances de quinze minutes sont des *reenactements* du précédent protocole. Elles ont eu lieu à l'Université Jean-Jaurès à l'occasion du vernissage et du finissage d'une exposition de fin de licence, que nous avons organisé avec nos camarades et l'aide de l'une de nos enseignantes, Sabÿn Soulard. Pour ces performances, si le nombre de victimes était aussi de trois, l'acte performatif engageait cinq performeur·r-se-s. Deux performeuses devaient donc communiquer du regard durant l'étape de déambulation pré-déshabillage afin de sélectionner la victime dont elles étaient seules à connaître l'identité. Les victimes dans l'ignorance de leur capture, étaient tou·te·s au aguets, ce qui engendra une étape de déambulation très marquée par la tension palpable entre les performeur·r-se-s. Cette spécificité du protocole, ajoutée au fait que les deux performances ont eu lieu à un jour d'intervalle, a créé une surenchère de la violence dans l'action. Pour cette série, il est arrivé plusieurs fois que nos vêtements, suite au déshabillage, soient déchirés pour de bon (je pense notamment à l'un de mes pantalons et l'un de mes slips, qui ont été inutilisables suite à l'acte performatif). Ainsi le dépouillement est la série la plus dense que nous avons travaillé et développé ensemble.

Si le groupe des Mandragores a performé quatre fois le protocole originel de *Dépouillé/e-s*, j'ai de mon côté performé deux reprises de *Dépouillé/e*²², toujours aidé de mes camarades Mandragores. En effet, toujours dans une épreuve d'opposition situationnelle de pouvoir, j'ai performé deux fois ce

22 Le dépouillement est ici au singulier puisque les deux performances nommées comme tel, me présentaient comme unique victime.

déshabillage sous ampoule, avec une variation dans le protocole. En effet si j'étais le seul à être victime dans *Dépouillé/e 11 avril 2016* et *Dépouillé/e 18 octobre 2016*, le protocole interne, c'est-à-dire le nombre d'enchaînement d'étapes durant l'acte performatif (déshabillage, placement sous l'ampoule, rhabillage, déambulation) était en revanche répété d'innombrables fois. La première performance dura vingt minutes et mettait en scène une dizaine de répétition des étapes du protocole. La seconde dura quarante minutes, eut lieu dans un cours différent, avec trois co-performeurs différentes et présenta une trentaine de mises à nu. Il était convenu avec mes co-performeurs que la dite-performance s'arrêterait seulement suite à un mouvement ou une verbalisation du public, pas nécessairement une volonté d'arrêt de la performance, mais seulement une réaction physique ou verbale (venir éteindre l'ampoule suspendue ou encore dire « Je n'en peux plus »). À noter que ces deux performances sont dans mon corpus personnel sans doute les plus violentes et les moins bien réceptionnées par le public. Comme on peut le constater par le biais de l'étude chronologique de ces deux corpus performatifs, il y a une réelle interpénétration sémantique, symbolique, plastique et formelle entre eux. L'utilisation d'un espace épuré, d'une lumière suspendue, du scotch noir, du nylon noir, d'une forme d'affrontement corporel et d'une certaine mise à nu ou à l'épreuve, fondent les similitudes entre ces deux corpus. Comme je l'ai précisé plus haut, il y a donc bien entendu un flou dans qui a conceptualisé ou a fait avancer tel ou tel protocole. Le *reenactement* de certaines performances, même par le biais de ma pratique personnelle, a bien été une étape déterminante dans les travaux du groupe. Ainsi, progressivement, au sein de mes propres travaux et avec la participation du groupe des Mandragores, je me suis aussi dirigé vers une mise à l'épreuve dans une opposition situationnelle de pouvoir. Autrement dit, si j'avais pour habitude de lutter seul dans un dispositif matériel visant à me contraindre, ce dernier a été lentement remplacé par le groupe agresseur, recontextualisant les enjeux d'une lutte sociale, dominant-e-s contre dominé-e-s, ou majorité contre minorité. Mon travail est ainsi imprégné par des réflexions sur les rapports de pouvoir et de violence et sur les moyens de s'en libérer ou du moins de lutter contre eux.

Fabrique et gestion biopolitique des corps

J'ai donc été particulièrement inspiré par les théorisations de Michel Foucault sur le pouvoir et le corps dans la constitution des subjectivités individuelles à travers leur gestion biopolitique. Ses travaux qui s'appuient sur l'étude des marges, et qui ré-ancrent le contrôle social dans et par le corps sont encore pour moi aujourd'hui des sources d'inspiration pratico-théoriques. Foucault concevait tous types de relations et de phénomènes par une grille de rapports de force stratégiques, nous transformant ou nous conduisant à aménager notre conduite. Ce pouvoir dans notre société organisée est lié au dispositif étatique,

« (...) il incite, il induit, il détourne, il facilite ou rend plus difficile, il élargit ou il limite, il rend plus ou moins probable ; à la limite, il contraint ou empêche absolument »²³. Mais Foucault insiste sur les débordements de ces mécanismes en dehors des dispositifs de gouvernance classiques tels que la pénalité ou la médecine, car ce pouvoir fonctionne « (...) non pas au droit mais à la technique, non pas à la loi mais à la normalisation, non pas au châtement mais au contrôle et ils s'exercent à des niveaux et dans des formes qui débordent l'État et ses appareils »²⁴. Le pouvoir en question n'étant pas immanent, mais diffus et incorporé dans la subjectivisation même des individu·e·s, ses origines et ses buts sont multiples, complexes et imbriqués. Si de tous temps les groupements humains se sont affairés à organiser, punir, construire, en somme créer du signifiant et du signifié dans un système de valeurs données, un changement s'est opéré depuis l'émergence de technologies et l'avènement de changements organisationnels sociaux majeurs. Il y a pour Foucault un passage de la puissance souveraine, incarnée par la royauté et son pouvoir divin, symbolique et concret de vie et de mort sur ses sujets, vers une administration des corps et une gestion de la vie. C'est avec l'émergence des dispositifs de dressage des corps bien incarnés par l'armée ou l'école, en corrélation avec de nouvelles disciplines de mise en tableaux des données humaines, telle que la natalité, la longévité ou la migration, que s'opère non plus un pouvoir par la menace de mort, mais celui d'une économie des corps et de la santé. Ce pouvoir sur la vie est la notion de biopouvoir, qui s'incarne dans et par le corps. Foucault résume, « Le contrôle de la société sur les individus ne s'effectue pas seulement par la conscience ou par l'idéologie mais aussi dans le corps et avec le corps »²⁵. Comme introduit plus haut, ces procédés de pouvoir tendent à diriger les être-humain·e·s, par de nombreux dispositifs de gouvernementalité, qui dépendent de ce que Foucault nomme les techniques de soi. Ces dernières sont les conséquences de la présence de la liberté chez les sujets et sont liées à la gouvernementalité, puisque celle-ci regroupe l'ensemble des interactions interpersonnelles, c'est-à-dire le rapport à soi et à l'autre. La gouvernementalité est donc la structuration du champ d'action et des possibles de soi et des autres. Structurer est ici synonyme de normalisation, avec tout ce que cela a de contraignant et de stigmatisant pour les identités en marge des valeurs morales et corporelles, médicales, raciales, sexuelles, de genre, etc. Dans son épistémologie sexuelle de l'occident, Foucault détermine donc qu'à partir du XVIII^e siècle, le régime souverain se transforme en régime disciplinaire par le biais d'une gestion biopolitique entre

23 Foucault, Michel, « Le sujet et le pouvoir », dans *Dits et Écrits (1954-1988)*, Tome IV, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 1994, p. 237.

24 Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité, Tome I - La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des histoires, 1976, p. 118.

25 Foucault, Michel, « *El nacimiento de la medicina social* » (« la naissance de la médecine sociale »), Deuxième conférence prononcée dans le cadre du cours de médecine sociale, Université d'État de Rio de Janeiro, 1974, dans *Dits et écrits (1976-1979)*, Tome III, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 1994, p. 210.

autres du « problème économique et politique, de la « population » : la population-riche, la population-main-d'œuvre ou capacité de travail ». ²⁶ « Les gouvernements s'aperçoivent qu'ils n'ont plus affaire à des sujets, ni même à un « peuple », mais à une « population », avec ses phénomènes spécifiques, et ses variables propres : natalité, morbidité, durée de vie, fécondité, état de santé, fréquence des maladies, formes d'alimentation et d'habitat. » ²⁷ C'est ainsi que dans le même temps pour la culture occidentale, le corps et la sexualité deviennent des sujets d'intérêts. « En fait il s'agit plutôt de la production même de la sexualité ». ²⁸ Tout un ensemble de discours façonne alors la vérité du sexe, en somme, met en lumière et oblige le secret de ce tabou à briller. Foucault, via une archéologie des écrits et pratiques religieuses détermine que trois entités ont participé au développement de la sexualité à travers la pratique obligatoire de l'aveu. « Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, trois grands codes explicites - en dehors des régularités coutumières et des contraintes d'opinion - régissaient les pratiques sexuelles : droit canonique, pastorale chrétienne et loi civile. Ils fixaient, chacun à leur manière, le partage du licite et de l'illicite. Or ils étaient tous centrés sur les relations matrimoniales : le devoir conjugal (...) » ²⁹. Tout comme Foucault l'indique dès le début du premier tome de son *Histoire de la sexualité*, il convient de couper court à une représentation simplifiée de la question. Il ne s'agit pas de démontrer par une chronologie lacunaire qu'à un moment donné et précis, les sexualités ont été réprimées, criminalisées et pathologisées, puis qu'enfin elles ont été libérées dans le magma culturel de mai 68. Ce serait caricatural. « Plaisir et pouvoir ne s'annulent pas ; il ne se retournent pas l'un contre l'autre ; ils se poursuivent, se chevauchent et se relancent. Ils s'enchaînent selon des mécanismes complexes et positifs d'excitation et d'incitation. Il faut donc sans doute abandonner l'hypothèse que les sociétés industrielles modernes ont inauguré sur le sexe un âge de répression accrue. » ³⁰ Au contraire, il précise « Le XIX^e siècle et le notre ont été plutôt l'âge de la multiplication : une dispersion des sexualités, un renforcement de leurs formes disparates, une implantation multiples des « perversions ». Notre époque a été initiatrice d'hétérogénéités sexuelles ». ³¹ Foucault, avec son archéologie toute relative des discours sur la sexualité, (littérature, médecine, anthropologie, psychanalyse, droit, politique, etc.) détermine que la discipline et le dressage individuel à grand renfort institutionnel traverse le corps dans son intimité et dans ses profondeurs complexes. La pathologisation de l'onanisme enfantin ou encore l'hystérisation du corps des femmes sont des exemples marquants de la gestion biopolitique des corps, qui traversent la corporalité par le biais de la sexualité et du tabou corporel, dans un autoritarisme patriarcal non-dissimulé ;

26 Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité, Tome I - La volonté de savoir, ibid.*, p. 35.

27 *Ibid.*, p. 36.

28 *Ibid.*, p. 139.

29 *Ibid.*, p. 51.

30 *Ibid.*, p. 67.

31 *Ibid.*, p. 51.

les corps faibles étant les corps à contrôler et dominer. Rappelons encore une fois que, « D'une façon générale, à la jonction du « corps » et de la « population », le sexe devient une cible centrale pour un pouvoir qui s'organise autour de la gestion de la vie plutôt que de la menace de la mort. »³² Il faut noter que Foucault n'emploie pas le terme genre aujourd'hui utilisé, comprenons que la notion de sexe qu'il déploie ici englobe donc à la fois celle du genre et de la sexualité, toutes deux intimement liées. Ces concepts ainsi que leurs imbrications historiques seront largement explicités dans le chapitre 5 « De la sexologie au *gender* », mais j'en donne ici un aperçu. À partir de la publication d'ouvrages scientifiques placés sous le prisme de la médicalisation et de la psychopathologisation des expériences sexuelles vécues, tel que le célèbre *Psychopathia Sexualis* de Richard Von Krafft-Ebing paru en 1886, s'opère une (re)définition du corps et des désirs. S'organise alors la mise en boîte théorique du vivant, à travers notamment la création de normes médicales et spécifiques à la sexualité. Ce phénomène d'inscription dans le champ des savoirs d'un nouveau vocabulaire pour traiter du corps et de ses désirs précipite leurs incorporations dans la sphère morale et individuelle. La création des normes corporelles, sexuelles et de genre a été rendue possible par la discipline des corps et des sexualités, par la psychiatrisation des "perversions" et l'incorporation de ce dressage à l'échelle sociale, juridique, médicale, morale, et puis intime dans l'expérience subjective des corporéités.³³ Enfin, les formes diffuses et multiples des dispositifs de contrôle, ainsi que ma volonté de ne pas essentialiser les mécanismes à l'œuvre dans la construction des identités sociales et personnelles, me rappelle à la pluralité de ces fabriques des corporéités.

La théorie foucauldienne doit être augmentée à l'aune de nos expériences inscrites dans une infinité d'évolutions sociales et techniques. Ainsi, la critique de Paul Preciado à propos de l'insuffisance de la trilogie de *l'Histoire de la Sexualité* de Foucault à rendre compte de l'actualité des processus à l'œuvre dans nos sociétés, m'apparaît tout à fait pertinente. J'ai un réel enthousiasme pour le troisième régime de subjectivation dont Preciado conceptualise les tenants et les aboutissants dans *Testo Junkie - Sexe drogue et biopolitique*.³⁴ Cette auto-fiction théorique transféministe, marque un point de départ dans mon propre parcours de transition sociale et hormonale "masculinisante".

32 *Ibid.*, p. 193.

33 Le terme corporéité permet de dépasser la simple opposition binaire entre corps et esprit et met l'accent sur la nature expérientielle de notre corporalité. Corporéité sera d'avantage explicité dans le chapitre « Art, vie, corps et politique »

34 Notons que si Paul Preciado ne s'identifiait pas encore comme une personne trans à l'époque de la publication, je prends le parti situé de renommer dans mes références bibliographiques son nom d'auteur, en rajoutant son prénom actuel, mais en laissant la première lettre de son prénom de naissance, comme selon son souhait. Il précise lui-même, « Beatriz laisse une trace de cette dissidence. Sinon, j'étais mort, ma dissidence trans effacée. Cette mutation est l'une des plus belles choses que j'ai vécues. Être trans, c'est accepter qu'on arrive à être soi-même grâce au changement, à la mutation, au métissage. C'est faire la révolution à l'intérieur de soi. » dans Daumas, Cécile, « Nos corps trans sont un acte de dissidence du système sexe-genre », *Interview* de Paul B. Preciado, *Ibid.*,

L'ouvrage représente une actualisation de la pensée foucauldienne enfin assumée dans son positionnement identitaire et politique. Si l'homosexualité de Foucault et son attrait pour certaines pratiques s'inscrivent selon moi tout de même entre les lignes de son écriture sensible, exaltée et presque érotique, j'ai toujours regretté de sa part un manque de verbalisation et de visibilité de son identité d'auteur homosexuel. Pourquoi suis-je le seul à apprendre à tout le monde que Foucault était lui-aussi un déviant, sans doute un homosexuel à lunettes demi-sexuel ? Loin d'être une spéculation anecdotique, ce tabou de la sexualité de l'auteur, révèle plutôt ici la propension universaliste française à la dissociation entre l'artiste et son œuvre, son identité et ses créations. C'est un enjeu tout à fait problématique, surtout lorsqu'il s'agit d'effacer le caractère politique de l'identité de l'artiste et donc de ses œuvres.³⁵ La théorisation de Preciado assumant avec une radicalité provocante à souhait ses positionnements, se fait l'héritière de celle de Foucault, tout en y additionnant ce qui constitue notre présent, ses mécanismes concrets de création, d'assujettissement ou d'exploitation économique-symbolique, telles que les productions d'objet ou de contenu pornographique ou encore de substances biochimiques visant à modifier nos perceptions ou la composition de nos fluides, etc. Ainsi pour Foucault, l'épistémologie sexuelle de l'occident est divisée en deux formes organisationnelles différentes mais, bien sûr, liées. Avant le XVIII^e siècle la forme souveraine, puis après celle-ci le régime disciplinaire dans lequel la biopolitique s'expande, afin de produire et contrôler les genres, les sexualités et les corps. C'est notamment à cette période qu'est produit ce que Preciado nomme le « bio-sexe » « en tant que politiquement naturel, immuable et transcendantal »³⁶, nous y reviendrons dans le chapitre « De la Sexologie au *gender* ». Pour Preciado l'holocauste et l'utilisation des bombes atomiques marquent le début traumatique d'une nouvelle ère de création des subjectivités, celle de la pharmacopornographie :

« Si dans la société disciplinaire les technologies de subjectivation contrôlaient le corps depuis l'extérieur, comme un appareil ortho-architectonique, dans la société pharmacopornographique les technologies font désormais parties du corps, se diluent dans le corps, se convertissent en corps. La relation corps-pouvoir devient tautologique : la technopolitique prend la forme du corps, prends corps, s'incorpore. Un des signes de la transformation du régime de somatopouvoir, au milieu du XX^e siècle, sera l'électrification, la numérisation et la molécularisation des dispositifs de contrôle et de production de la différence sexuelle et des identités. Les mécanismes orthopédico-sexuels et architectoniques disciplinaires sont progressivement absorbés par des techniques micro-informatique, pharmaceutiques et audiovisuelle légères et à transmission rapide. Si dans la société disciplinaire, l'architecture et l'orthopédie nous

35 J'y reviendrais dans les chapitres 7 « Art et vie, corporalité et politique » et 8 « Féminismes et performance ».

36 Preciado, B. et Paul, *Testo Junkie - Sexe, drogue et biopolitique*, Grasset et Fasquelle, 2008, p. 72.

servent de modèle pour comprendre la relation corps-pouvoir, dans la société pharmacopornographique, le modèle d'action sur le corps est la microprosthétique : le pouvoir passe à travers une molécule qui finit par s'intégrer à notre système immunitaire. La silicone prends la forme des seins, un neurotransmetteur modifie notre façon de percevoir et d'agir, une hormone exerce son action systémique sur la faim, le sommeil, l'excitation sexuelle, l'agressivité ou la décodification sociale de notre féminité ou de notre masculinité. Nous assisterons graduellement à la miniaturisation, à l'internalisation et à l'introversion (mouvement de torsion vers l'intérieur, vers l'espace considéré comme intime, privé) réflexive des dispositifs de surveillance et de contrôle propres au régime sexopolitique disciplinaire. La spécificités de ces nouvelles technologies pharmacopornographiques molles est de prendre la forme du corps, jusqu'à devenir inséparables et indistinctes de ce corps, pour muter en subjectivité. Le corps n'habite plus les lieux disciplinaires : il est habité par eux, sa structure biomoléculaire et organique est leur ultime ressort. Horreur et exaltation de la puissance politique du corps. »³⁷

On voit donc comment ici la pensée de Preciado augmente celle de Foucault, par le biais de l'étude matérialiste de la fonction et des effets des nouveaux dispositifs de contrôle de nos subjectivités et de nos corporalités, dans une approche qui allie étude en *design* et *cultural studies*. En effet Foucault détermine déjà que les rapports de pouvoir, le somatopouvoir, passent à l'intérieur des corps, puis que l'hypothèse répressive n'est pas suffisante, ni pertinente et qu'il y a plutôt une tentative de multiplication et d'excitation des dispositifs de gouvernance. Preciado transpose cette analyse pour rentrer en profondeur des mécanismes non pas d'assujettissement, mais de subjectivation, c'est-à-dire de création des identités psychocorporelles. Ce que Preciado nomme sexopolitique est donc bien la manière biopolitique et performative dont le capitalisme, plutôt que d'interdire, produit et contrôle les individu·e·s par la multiplication et l'intensification des stimulations. « Nous sommes certes toujours face à une forme de contrôle social, mais il s'agit ici d'un contrôle pop, un contrôle en mousse, multicolore, aux oreilles de Mickey et décolleté de Brigitte Bardot, par opposition au contrôle froid et disciplinaire du panoptique dépeint par Foucault. »³⁸ L'idée selon laquelle les désirs et leurs monstrations sont intensifiés par le biais des moyens techniques contemporains a, au début, intimement participé à mon processus de création. Ma volonté de radicalité dans la monstratation s'est ainsi retranscrite à travers l'effacement voir la négation de la trace performative, ou encore l'attitude la moins complaisante possible vis-à-vis de la nudité et de l'érotisme qu'on colle souvent sur elle.

37 *Ibid.*, p. 74-75.

38 Preciado, B. Paul, « Biopolitique à l'ère du capitalisme pharmacopornographique », *Chimères*, 2010/3, N° 74, p. 241-257, Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-chimeres-2010-3-page-241.htm>, Consulté le 16 avril 2019, p. 255.

Performance hétérotopique

L'expérimentation dans mon propre vécu de cette capacité de la norme à se projeter et se faire ressentir par et dans la corporalité est un point porteur au sein de mon identité et de ma praxiologie. Ce qui me constitue en tant qu'individu a largement participé à mon engouement pour certains points de vue théoriques comme ceux de Foucault ou Preciado, dont je me sens particulièrement proche. De même, les mécanismes qui décrivent et prescrivent genre et sexualité tout à la fois, m'ont sans doute poussé vers le modèle radical d'expression, de communication et de mise à nu que peut être la performance. On échappe pas aux multiples fabriques des corporalités, nos subjectivations et nos corporalités sont forcément façonnées et assignées dans cette culture pop décrite par Paul Preciado. En revanche, nous avons la possibilité de mettre en place des dispositifs alternatifs de réappropriation ou de resignification de nos identités, de nos subjectivités et de nos corporalités. C'est en ce sens que je comprends la performance, à la fois en tant que performeur et en tant que regardeur. La performance s'inscrit dans un processus expérientiel hétérotopique de recréation de soi. Encore une fois cette notion théorisée par Foucault a inspiré à la fois l'auto-théorisation, ainsi que les formes même de mes créations. Notons que cette notion est largement utilisée dans le champ de l'art performatif. Hétérotopie du grec *topos* « lieu » et *hetero* « autre », désigne selon Foucault un lieu tout à fait autre, dans lequel l'espace et le temps se resignifient et se dissolvent. La démonstration qui suit prend appuie sur deux radio-conférences données par Michel Foucault sur France Culture, « Les Hétérotopies » et « Le corps utopique », diffusées le 7 et le 11 décembre 1966 dans l'émission radiophonique de Robert Valette.³⁹ Les hétérotopies pourraient être définies comme des contre-espaces, des utopies localisées ou situées dans lesquelles il y a tout un ensemble de règles, de codes et de conventions spécifique à ce lieu à la fois concret et symbolique. Selon Foucault les hétérotopies sont trans-historiques et traversent toutes les organisations sociales, tous les groupements humains quels qu'ils soient. On se déplace au quotidien d'un espace hétérotopique à un autre, du lit au métro, de l'université à la bibliothèque, du musée au parc, etc. À l'inverse des utopies ou des dystopies qui sont des lieux sans lieux, des espaces mentaux de l'imaginaire et du fantasme, les hétérotopies possèdent un espace concret, physique, matériel. À l'intérieur de ces espaces concrets peuvent s'entrecroiser plusieurs espaces hétérotopiques. Foucault met en avant dans le cas de la juxtaposition d'espaces en un même lieu, des dispositifs de monstrations artistiques tels que le cinéma et le théâtre, dans lesquels se trouvent présentés

39 Ces deux radio-conférences ont été archivées par l'Institut National de l'Audiovisuel et éditées en 2004 dans un CD de la collection *Mémoire vive*, sous le titre *Michel Foucault, Utopies et hétérotopies*. Un ouvrage aux éditions Lignes a aussi été publié en 2009 retranscrivant ces radio-conférences, cependant je m'appuie sur le document audio de l'INA : Foucault, Michel, *Michel Foucault, Utopies et hétérotopies*, CD, INA, Mémoire Vives, France, 2004.

et/ou représentés différents espaces comme celui de(s) l'écran(s), du décors de la scène, des sièges spectat·eur·rice·s, des coulisses, etc. Une hétérotopie est toujours complexe et fait coexister en elle un entremêlement de plusieurs espaces. Au sein de ces lieux se redéfini le concept de temps, ainsi chaque hétérotopie est jumelle de son hétérochronie qu'elle engendre. Perdu·e dans le grenier et la cave à la recherche d'une trace du passé ou d'un objet oublié, le temps est en rupture, complètement autre, il semble disparaître et se perdre dans l'espace lui-même extérieur ou en pause avec le monde. Les hétérotopies se situent donc profondément à l'intérieur de nous-même, tout en étant rattachées dans le monde par des espaces dans lesquels nous déambulons physiquement. Foucault détermine qu'il existe plusieurs types d'hétérotopie. Les pièces de théâtre, les foires ou les expositions sont des hétérotopies chroniques, qui se réactualisent régulièrement. D'autres hétérotopies ont la particularité d'être des points de transformation de l'individu·e, des hétérotopies de passage dédiées au labeur de régénération. Foucault cite par exemple le dispositif correctionnel, mais selon moi les dispositifs scolaires dans leur fonction de passage d'un état à un autre ont le même objectif transformateur et normalisateur. Pour Foucault, des hétérotopies de crise dans lesquelles les individu·e·s subissant une modification de leur état pouvaient s'externaliser de la société l'espace de leur transformation, ont été remplacées par des hétérotopies de déviation (c'est-à-dire de mise à l'écart totale de la société) pour des raisons de non-conformité aux attentes de la société productive. Dans ces dispositifs hétérotopiques de déviation, on retrouve les cliniques psychiatriques, les prisons ou encore les maisons de retraite. Cependant, avant ces différenciations là, il semble cohérent de préciser qu'il existe des hétérotopies dont les natures sont très différentes, pas nécessairement plus puissantes et plus systématiques, mais du moins plus mises en avant et plus conscientisées à l'échelle sociale. Certaines hétérotopies sont très personnelles, subjectives, ressenties et expérimentées dans un cadre intime, notamment l'espace du chez soi, du lit. L'espace, en somme, d'un lâcher prise reconfortant, qu'on ne partage à priori que dans l'affection et la sécurité. Beaucoup de personnes possèdent ce repère hétérotopique, sans pour autant qu'on puisse unifier la perception de ce concept hétérotopique, puisqu'il est dépendant d'une infinité de lieux. En revanche, d'autres hétérotopies sont façonnées socialement, culturellement et sont en place depuis des générations, elles sont souvent institutionnelles ou relèvent de pratiques culturelles généralisées. Le supermarché, qui répond à la loi de l'argent et de la consommation, n'a pas du tout le même effet sur les individu·e·s qu'une hétérotopie que je nommerai intime et qui fonctionne par le biais de la mémoire affective personnelle, l'engouement pour telles ou telles formes, signes, habitudes, gestes, etc. Il y a donc des hétérotopies publiques, que l'on traverse en compagnie d'inconnu·e·s, dans des lieux qu'on ne maîtrise pas et d'autres, des hétérotopies intimes que l'ont chérit sans doute plus et

dont nous sommes les investigat·eur·rice·s principal·e·s. L'atelier d'un·e artiste, un bureau de travail, ou encore l'espace de l'écran virtuel qui possède tout de même sa matérialité propre, relèvent en effet d'espaces dont nous sommes souvent les seul·e·s en tant qu'usagèr·e·s privilégié·e·s, à pouvoir déterminer les limites, les fonctions, les closes, etc. Une science qui aurait pour objet et qui étudierait les hétérotopies, c'est-à-dire l'hétérotopologie, se devrait d'être donc selon moi une étude anthropologique rattachée à une étude phénoménologique de l'expérience de ces espaces. C'est bien dans cette volonté de compréhension totale du phénomène que j'ai rapidement entrepris de percevoir les performances comme des hétérotopies très particulières pour les raisons que je vais citer. Notons qu'il reste deux caractéristiques intéressantes qui permettent de définir l'hétérotopie. Cette dernière en tant qu'espace complètement autre se positionne toujours par rapport aux autres espaces de la société. En ce sens, le seuil est l'espace de l'entre-deux qui relie espace et contre-espace, lieu et hétérotopie. Le seuil est donc un espace-moment de transition obligatoire afin d'habiter l'espace-temps de l'hétérotopie. Comme le faire remarquer Foucault, on ne rentre pas dans une hétérotopie aussi simplement que dans un moulin. En effet, le seuil est toujours accompagné de rituels de préparation, de transformation, de purification, qui sont notre adaptation à l'espace hétérotopique. Nos gestes se font plus calmes dans une bibliothèque, nous chuchotons au cinéma, nous enlevons nos chaussures au porche de la maison, tant de gestes préparatoires afin de rentrer en cohésion avec l'unité hétérotopique du lieu-temps. Enfin, si ces seuils ont tous leurs importances, c'est que les hétérotopies sont complètement autres, tout en étant en résonance ou en écho avec des lieux concrets. En effet, comme le seuil le rend compte, l'hétérotopie est tour à tour ouverte ou fermée selon son état, selon qu'on l'active ou non, qu'on y pénètre ou non. Momentanément coupées du monde mais en lien avec celui-ci, les hétérotopies possèdent bien sur des fonctions précises et complexes. Espace de reproduction, d'illusion, de perfection ou à l'inverse, elles revêtent en tout cas presque toujours l'habit de la contestation par rapport aux espaces concrets du monde. Elles créent une illusion de plus, qui vient resignifier et contester les illusions prégnantes de notre réalité. Foucault met en tension ainsi les illusions naïves qui créent des utopies grossière avec des hétérotopies de contestation plus habiles, qui permettent de « dissiper la réalité avec la seule force des illusions ». ⁴⁰ Enfin, et cela relève de mon analyse personnelle, je tiens à déterminer qu'il y a au sein des hétérotopies, en plus des codes et des conventions rituels, des rôles que chacun·e endosse instinctivement ou non selon son statut social, son identité, sa profession, etc. Les hétérotopies de l'amphithéâtre et de la scène, entre art et pédagogie, tendent toutes deux vers les mêmes mécanismes, le même seuil d'entrée et d'immersion, la même fonction, ainsi que la même distribution symbolique des rôles : une assemblée

40 *Ibid.*

attentive est assise en face d'une ou plusieurs personnes act·eur·rice·s actives de la situation, de la monstration de savoir ou de la création. Il y a pour moi une réelle interpénétration des champs performatifs et pédagogiques, de par la fonction communicationnelle de la performance, mais aussi de par les caractéristiques de la pratique de l'enseignement. Un cours est performatif, puisqu'il engage le corps à travers l'acte de la parole. Un cours est créé, répété, mis en corps, outil de transmission et de partage. Un cours avec ses rôles et ses rituels est un espace-temps totalement autre, mais a bien lieu dans une architecture matérielle que l'on expérimente corporellement. Autour de la pratique de l'enseignement est ritualisée une hétérotopie chronique, transformative et performative. De même l'hétérotopie du repas, espace-temps à géographie variable, mais pourtant si rituel et quotidienne, ne débute-elle pas parfois par un léger « bon appétit » à défaut des grâces d'antan, ou bien encore par la prise en main des couverts ou des aliments ? Ainsi les hétérotopies sont performatives, elles engagent le corps en plus de fonctionner par répétition d'acte et de langage. Chaque hétérotopie par le biais de sa matérialité est pénétrable, en effet nous déambulons bel et bien dans ces espaces hétérotopiques avec nos corps. Aussi notons que la plupart des hétérotopies du moins institutionnelles, engendrent un vrai dressage des corps. Nos mouvements sont contraints à l'intérieur d'une administration, comme au sein des différents espaces de l'université, ou encore des bibliothèques et des musées. Ces lieux réceptacles de savoirs, espace de tous les mots et de tous les temps, espaces de la modernité par excellence, sont aussi ceux qui sont les moins permissifs corporellement. Les lieux de l'intellect sont donc volontairement détachés de nos corporalités, dans cette fameuse tradition dualiste qui dissocie acte du corps et de l'esprit. Ainsi une sorte de transe sociale auto-induite et extatique s'impose à nous par le pouvoir de l'hétérotopie elle-même. Celle-ci fonctionne pas digestion des codes et apprentissage inconscient des règles du rituel d'intégration de l'hétérotopie, en somme du protocole tout entier, de la pré-hétérotopie au moment post-hétérotopique, c'est-à-dire du seuil d'entrée au seuil de sortie de l'espace. Il existe donc bien des protocoles hétérotopiques, qui agissent comme cadre perceptif afin de créer le contexte de l'espace-temps hétérotopique.

Protocoles et séries performatives

L'ensemble des concepts précédents, transposés à la pratique de la performance ont déterminé en grande part ma perception de ce que peut être l'art performatif, dans sa mise en pratique. Le terme de protocole est notamment un terme important dans mon cheminement plastique puis sémantique. Avant d'user du terme protocole, d'autres m'ont traversés l'esprit, comme partition, scénario, déroulement, trame narrative ou encore narration. Le terme choisi pour qualifier et décortiquer les enchaînements de la performance est celui qui c'est révélé le plus riche sémantiquement et le plus à

propos dans le contexte de ma praticothéorie. En effet, bien que le protocole d'expérimentation précisément saute à la pensée, notons que la définition de protocole ne s'arrête pas là. Dans un contexte informatique, un protocole de communication notamment comprend l'ensemble des règles et contraintes permettant l'échange de données. Un protocole social, tel qu'un protocole diplomatique, a pour ambition de régir les rôles et les hiérarchies, lors d'une rencontre politique par exemple. Spécifiquement, un protocole de cérémonie organise le placement et l'agencement concret des corps dans l'espace lors d'un événement. Aussi dans le cadre d'une démarche thérapeutique, on use aussi du terme protocole de soin. La fonction d'un protocole permet donc de fixer des conduites, des attitudes, des gestes et des intentions par la répétition. Cependant la pratique de la performance restant ouverte à l'imprévu, au débordement et au dépassement du-dit protocole, il convient d'en assumer le paradoxe. En effet, si le protocole existe c'est dans le but de le mettre en difficulté, l'user et le malmener. C'est pour cette raison, et dans cette perception de ce que peut être la performance, que j'ai instinctivement travaillé par le biais de la série. J'appelle série, comme je l'ai exemplifié en début de chapitre, le cycle performatif qui vise à épuiser un protocole, un objectif d'action ou du moins un dispositif de monstration par la répétition de celui-ci. Avant le début des *reenactements* des protocoles des Mandragores dans mon propre travail (par le biais de la série *Dépouillé/e*) dans toutes les performances précédentes de la série des *Dispositifs contraignants*, je considérais le temps de la performance comme défini par la monstration unique d'un seul acte clef et symbolique dans lequel j'engageais une libération de mon corps en plusieurs étapes. S'étalant de 2015 à 2016, ce corpus des *Dispositifs contraignants* compte cinq performances d'une durée variable de sept à quinze minutes maximum. Toutes sont nommées d'après le participe passé masculin/féminin⁴¹ singulier du verbe qui définit la dite action symbolique, ainsi que la date de la performance jour/mois/année. La première de cette série, *Déchiré/e 8 octobre 2015* consistait en une déambulation dans l'espace avec un rasoir coupe-choux, l'objectif était ainsi d'ôter la combinaison de matière nylon noir qui recouvrait mon corps. Notons que c'est la première performance de mon corpus personnel, dans laquelle j'utilise la matière collante nylon en tant que combinaison seconde-peau. Plus proche de la danse que de l'action brute de coupure/déchirure compulsive qui sera mise en œuvre à partir de 2016, la dite performance augure la série des *Dispositif contraignants*. Cette série est visuellement marquée par des signalétiques cloisonnantes au scotch noir sur le sol, ainsi que la matière nylon. Cette dernière, à l'exception de la performance qui va suivre, est omniprésente dans la série. La seconde, *Transpercé/e 12 novembre 2015*, comme son nom l'indique, mettait en scène un geste ritualisé de transpercion, avec des aiguilles

41 A propos de l'écriture inclusive et non-binaire employée dans les titres des performances, lire le chapitre 3 « Langage et technologie de genre - Série des lectures performatives »

d'acupuncture plantées dans mon corps et reliées par des fils jusqu'aux spectateur·rice·s qui avaient été invité·e·s à s'en saisir dès le début de l'action performative. La déambulation dans l'espace débutait après mon inscription dans un carré au sol de scotch noir, le déshabillage presque intégral (slip/culotte) et le placement des aiguilles sur ma peau. Ainsi, la tension émise sur les fils durant l'errance dans l'espace déclenchait soit le fait que les aiguilles s'ôtaient de ma peau, soit que les fils étaient lâchés par les spectateur·rice·s. Le dispositif contraignant était ici incarné par les aiguilles-fils, qui matérialisaient la connexion plus ou moins douloureuse et l'interdépendance entre mes mouvements corporeux et ceux des personnes expérimentant la performance. La troisième, *Capturé/e 10 décembre 2015*, débutait par l'arrivée du public dans une pièce dont le centre était occupé par une caisse en bois, dont s'échappaient des fils/cordes de matière nylon sous tension accrochées à un câble proche du plafond. La salle restait dans ce moment de flottement contemplatif jusqu'à l'ouverture par une tierce personne des deux loquets qui fermaient la caisse. Je hissais alors hors de la structure de bois mon corps recouvert d'une combinaison de nylon, entravé par les liens de nylons tendus. Je tentais d'avancer vers le public, mais entravé par les bas nylons noirs qui me cintraient le corps, mon objectif et mes mouvements étaient frustrés et empêchés. Le protocole donnait ainsi lieu à une lutte pour s'extraire du système oppressant, rythmé entre tension et relâchement, acharnement et abandon. Une fois venu à bout de l'entrave, je me plaçais dans le carré de scotch noir en face de l'installation, puis m'ôtai la combinaison de collant nylon-noir. La quatrième, *Déchiré/e 25 janvier 2016*, ressemble dans son dispositif de monstration à *Capturé/e 10 décembre 2015*. Utilisant toujours les câbles proches du plafond afin de mettre en œuvre une semi-suspension avec tension des cordes nylon cerclant mon corps, j'ai épuré la monstration en supprimant le dispositif enfermant de la caisse en bois. Mon corps était donc toujours entravé au niveau des aines et des membres par des collants nylons noirs tendus et accrochés à des câbles au plafond. Cependant, il était aussi conscrit dans une combinaison en collant nylon noir, double peau à la fois protectrice et oppressante. Cette combinaison avait été au préalable expérimentée par le groupe des Mandragores à l'occasion de performances ou d'expérimentations performatives non-répertoriées dans ce mémoire. Dans *Déchiré/e 25 janvier 2016*, à quelques mètres de l'installation, posée au sol dans un carré de scotch noir se trouvait une paire de ciseaux rouge, rappelant de façon symbolique l'utilisation précédente d'un objet coupant dans la performance *Déchiré/e 8 octobre 2015*. Une fois le public rentré dans la pièce, je tentais d'avancer toujours droit devant, en direction de la paire de ciseaux située entre le groupe et moi-même. L'attitude se voulait déterminée et le regard vif, canalisé par le contour du carré graphique posé au sol. La performance s'achevait après une lutte acharnée contre l'emprise du dispositif contraignant, lorsque libéré de mes liens je me plaçais à l'intérieur du carré de

scotch, dos au public. De la même manière dans la cinquième, *Déchiré/e 22 février 2016*, où je m'ôtai plusieurs couches de combinaison en nylon accumulées sur mon corps, un carré de scotch noir était posé au sol dans un recoin de la pièce et la performance débutait ainsi lorsque mon corps se plaçait en son sein. J'avais déjà expérimenté la déchirure de la combinaison-nylon, dans la performance intitulée elle-aussi *Déchiré/e 8 octobre 2015*, dans laquelle le dépouillement de la seconde peau-nylon se faisait à l'aide du rasoir coupe-chou. J'avais en tête cette fois-ci de décupler les épaisseurs afin d'obtenir une stratification de la peau. Après déshabillage et éparpillement des vêtements entre l'assistance et le carré, se révélait sur mon corps, l'entassement de couches de seconde peau-nylon couleur chair. Débutait alors la déambulation dans l'espace et avec elle l'arrachement compulsif des épaisseurs de combinaison-nylon. Lorsque la lutte entre la matière et le corps se terminait et que je me retrouvais en slip, je retournais dans le carré de scotch me rhabiller, achevant ainsi la performance. Au sein de cette série des *Dispositifs contraignants*, l'hétérotopie performative, son espace-temps et son protocole, était donc défini par une matérialisation graphique de scotch noir au sol, mais aussi par le déroulement d'une action précise en vue d'un objectif libérateur, presque toujours accompagné d'une déambulation et/ou d'une lutte. Les étapes de seuils d'entrée dans la performance et donc dans l'hétérotopie qu'elle fabrique étaient déjà dans mon travail de mise en scène par l'épuration de l'espace, mais pas encore par la création d'une ambiance lumineuse d'une ampoule suspendue comme cela l'a été par la suite dans la série suivante, *Dépouillé/e*. Cette dernière série est évidente puisque les performances portent le même titre à l'acceptation de leur date d'exécution. En revanche, pour la série des *Dispositifs Contraignants*, mises à part les performances nommées toutes les trois *Déchiré/e*, ce n'est que plus tard que j'ai pu déterminer que cet ensemble performatif de cinq oeuvres avait une cohérence au-delà de leur chronologie ou de leur influence. Ne serait-ce que par l'utilisation tour à tour du scotch, de la matière nylon, de la combinaison nylon, ou encore d'un objet tranchant, ces performances auguraient les protocoles et les mises en scènes qui ont été opérées dans les séries suivantes. C'est plus ou moins au début de l'année 2016, à partir du moment où j'ai décidé d'employer le terme de protocole, qu'une répétition de l'acte même durant le temps de la performance a été mise en œuvre. De cette manière, mes travaux qui ne dépassaient pas les dix minutes ont commencé à durer plus longtemps, comme dans la série des dépouillements, avec notamment deux performances de vingt et quarante minutes où l'action de libération était répétée jusqu'à l'épuisement des performeur·r·se·s et/ou du public. Les expérimentations performatives sont ainsi conçues comme des espace-temps de répétition d'actes avec modulations. Ces variations du protocole interviennent aussi par modification, augmentation ou épuration du dispositif. Entre deux performances aux protocoles à priori identiques ou du moins très similaires, la différence de lieu, de public et de

performeu·r·se·s est déterminante dans la teneur de l'expérience performative. Les protocoles performatifs, comme les protocoles de soin ou les protocoles scientifiques, restent perméables aux variables qui en changent leurs effets. Les cycles performatifs prolongés durant des mois ou des années visent ainsi l'usure du protocole dans l'espace et le temps. En ce sens les performances sont des hétérotopies chroniques et leur recréation régulière en sont un exemple.

Pratiques corporelles transformatrices

Toutes ces hétérotopies performatives semblent contraindre les corps et les mettre à l'épreuve, pourtant le corps en est le centre et l'impulsion. Comme Foucault propose de l'interpréter dans « Le corps utopique », c'est par et dans mon corps que nous expérimentons les cadres des hétérotopies. Il est intéressant de noter que, pour lui, l'origine de toutes hétérotopies se situe dans et par le corps, mais qu'il y a eu un retournement contre lui au sein des hétérotopies modernes. Pour exemple, je citais plus haut la manière dont nos gestes et nos actions sont brimées par des protocoles de déconnexion avec nos corps dans certain lieu spécifique de savoir. Pourtant, chaque hétérotopie par le biais de sa matérialité est pénétrable, en effet, nous déambulons bel et bien dans ces espaces hétérotopiques avec nos corps. Nos corps correspondent à notre premier rapport avec l'hétérotopie et plus encore, c'est à travers et pour nos corps que nous modelons et que nous imaginons des utopies. Mon corps est ce lieu toujours accroché à moi, je vois et je sens par lui et jamais je ne pourrais m'en dissocier, mon expérience au monde est corporelle. Si, à priori, le corps est contraire à l'utopie en tant que représentation d'un projet de vie idéal, puisqu'il est cet espace concret dans lequel je fais corps, il est pourtant infini et en redéfinition constante, il compose lui-même mon expérience au corps social et personnel. Comme le dit Foucault, mon corps est vie et chose, il n'est pas que ce fardeau encombrant, il est aussi l'infini à travers lequel j'entraperçois et j'imagine. Le corps se dilate en permanence, il est visible, surveillé, dissident ou normé, il est aussi intime et secret. Le corps n'est pas qu'une présence, il représente aussi, il est une utopie communicante, par les signes qui s'y déposent à la surface ou dans ses mouvements et manières d'être. Le tatouage, le maquillage, le masque, le vêtement sont autant d'énigmes, qui extériorisent des lieux jusqu'alors invisibles. Ces lieux symboliques placent le corps ailleurs, dans un sans lieu qu'il dépasse et qu'il crée. Mon corps est un fragment d'espace sans géographie fixe, qui communique avec le corps d'autrui. Le corps est cette utopie dilatée, extérieure et intérieure à la fois, public et intime. « Le corps est le point zéro du monde, là où les chemins et les espaces viennent se croiser, le corps n'est nulle part. Il est au cœur du monde ce petit noyau utopique à partir duquel je rêve, je parle, j'avance, j'imagine, je perçois les choses en leur place et je les nie aussi par le pouvoir indéfini des utopies que j'imagine. Mon corps est

comme la Cité du Soleil, il n'a pas de lieu, mais c'est de lui que sortent et que rayonnent tous les lieux possibles, réels ou utopiques. »⁴² Mon expérience au monde est corporelle, mon corps est utopique car c'est en lui que s'inscrivent et se marquent tous les possibles. La première des hétérotopies et donc l'espace de mon corps et de ma perception sensorielle.

De même, si la performance est difficilement définissable comme nous le verrons dans un chapitre dédié⁴³ elle détient tout de même une constante et c'est bien sûr celle de la présence du corps, sa présentation et non sa représentation. Ainsi, la performance, comme je l'entends en tant qu'hétérotopie, serait un lieu de dépassement et d'affrontement où la notion même d'utopie se redessine. En effet, si le cadre contraignant de la performance, c'est-à-dire une lutte du corps contre un dispositif ou encore un groupe, paraît détourner une dystopie dans laquelle la corporalité est prisonnière, elle laisse la trace vibrante d'une révolte et d'une libération. Les performeu·r·se·s ne sont pas que des corps inertes et passifs à la merci du dispositif contraignant ou du groupe, ce sont des corps créant, actifs, en tension et en résistance. La performance est une hétérotopie intime, que l'artiste choisi de mettre en œuvre et en scène. Le protocole est décidé par l'artiste et c'est en ça que la performance est une fabrique alternative de sa corporalité, une utopie corporelle localisée. Elle permet de se mettre à l'épreuve dans un cadre communicationnel défini par le protocole dont les artistes détiennent le contrôle tout relatif. En tant que fabrique alternative de la corporalité de l'artiste comme du public, la performance est une hétérotopie transformative dont la visée est bien la transformation de la perception et/ou du corps. Il existe des mécanismes similaires de (re)ancrages utopiques dans et par le corps par le biais de certaines pratiques performatives et/ou d'artialisation du corps. Tatouage, piercing ou toutes mises à l'épreuve psychophysiques visibles ou montrées, sont autant de techniques à soi et pour soi, en direction d'autrui, communiquant avec autrui, qui tendent à inventer des nouvelles possibilités d'existence. La pratique de l'art corporel aussi appelé *body art*, qu'on pourrait définir comme une spécification de l'art performatif à travers la mise à l'épreuve concrète de la limite de la monstration et du corps, relève bien de cet objectif complexe de libération et de recréation de soi. L'œuvre *Body Sign Action* de Valie EXPORT réalisée le 2 juillet 1970 à Francfort, qui présente le tatouage public d'un porte-jarretelle sur la cuisse de l'artiste autrichienne, illustre cette volonté de réappropriation et d'auto-détermination féministe à travers l'incorporation du symbole/stigmate à même la peau. En se réappropriant de façon corporelle et indélébile un des objets sexualisant et marqueur d'un conditionnement patriarcal du rôle social des femmes, Valie EXPORT détourne sa signification pour la transformer à son avantage. Par son

42 Foucault, Michel, *Michel Foucault, Utopies et hétérotopies*, *Ibid.*

43 Les chapitres 7 « Art et vie, corporalité et politicité » et 8 « Féminismes et performance », abordent plus précisément l'encrage historique, artistique et politique de l'art performance.

action, elle devient corps conscient et agissant contre son assignation à une féminité passive seulement définie par les désirs d'autrui. De la même manière, mais pour différentes raisons en 1993 lors d'une des douze étapes de son *Rituel de Transmutation du corps souffrant au corps transfiguré*, Michel Journiac dans le *Marquage, action du corps exclu* se marque irrémédiablement au fer-rouge un triangle à l'épaule gauche. L'action du marquage de ce signe fait échos à l'engagement politique et militant de l'artiste homosexuel face à l'affaire du sang contaminé.⁴⁴ L'action symbolique de porter la trace du stigmate laissé par le système de classement concentrationnaire nazi, fait office ici de réappropriation de l'histoire et illustre l'invisibilisation et/ou de l'exclusion de celle-ci, par un signe fort d'appartenance au groupe des déviant·e·s et des exclu·e·s. Je rappelle ici rapidement que dans les camps de concentration nazis, différents types de triangles étaient utilisés afin d'étiqueter les détenu·e·s, de même que de mettre en avant les causes de leurs enfermements. Le triangle rose était destiné aux hommes homosexuels ayant enfreint l'article 175 du code pénal allemand criminalisant l'homosexualité masculine. Cependant fait moins connu, le triangle noire représentait en plus des prostitué·e·s, des asociaux, des avorteu·r·se·s, des SDF, des alcooliques et des tziganes, les femmes homosexuelles. Je laisse ici planer le doute qu'en au sort réservé aux personnes trans, forcément pour la plupart confondu·e·s dans la définition faite à l'époque de l'homosexualité. Pour étayer le rapport entre la forme du triangle et la sexualité considérons qu'en 1987, l'association *Act Up New-York* se forme et deux ans plus tard *Act Up Paris* émerge, toutes deux avec la ferme volonté d'être entendues par les médias au sujet de l'épidémie du sida qui fait rage partout dans le monde. Savant·e·s manipulat·eur·rice·s d'images et d'événements, les militant·e·s d'*Act Up* luttent contre la propagation du sida et travaillent à rendre publiques des enquêtes et des compte-rendus scientifiques au sujet du VIH. L'association lancée en France par une équipe très proche du journalisme, s'est tout de suite adaptée aux lois du marché de l'information. Les actions du groupe pouvant être qualifiées de performatives, le célèbre logo triangle pointe en haut, ainsi que les slogans silence = mort, colère = action, action = vie, en somme l'identité graphique de l'association, sont autant de réappropriations efficaces, de l'art, du design, des techniques marketings ou du symbole de l'asservissement et de l'invisibilisation historique. « Ce symbole de mémoire de la répression des homosexuels, a été retourné (pointe vers le haut) - comme on retourne une insulte (pédé, gouine, ...) pour en faire un signe communautaire de combat et de fierté. » Ainsi, l'utilisation du corps de l'artiste comme support au geste

44 L'affaire du sang contaminé fait référence à un problème sanitaire national et international qui a eu lieu entre 1980 et 1990. En pleine épidémie du sida, des contamination au VIH on eu lieu par voix sanguine et ce par le biais de don du sang. En plus de l'inexistence de mesure de prévention, d'information ou de dépistage du sang, l'inaction des pouvoirs publics corrélée aux intérêts financiers et politiques des personnes, institutions et entreprises impliquées, ont fait durer la situation durant des années, augmentant ainsi le nombre de contamination. Cette affaire a eu le mérite de visibiliser le drame sanitaire des contaminations au VIH, jusqu'alors complètement invisibilisé.

d'écriture ou au dépôt de traces, engage visuellement une redéfinition du corps, d'autant plus lorsqu'il s'agit comme dans les deux exemples performatifs précédents d'une réappropriation d'un signe et/ou d'un stigmaté hautement politique. Ces dernières pratiques corporelles, comme j'en atteste a minima n'ayant pas expérimenté de pratique extrême en la matière, participent à une redéfinition de nos propres corporalités à même la sensation et la trace inscrites sur les performeu·r·se·s. À même le regard d'autrui posé sur le corps, celui-ci se raconte, narre son histoire, quand bien même sans mot le corps ouvre sur des expériences radicalement autres et en cela il redéfinit les contours des corporalités. Ce geste de dévoilement intime et corporel rappelle par la même occasion que la loi, les préjugés et les discriminations s'inscrivent dans le corps.

Politisation du dévoilement et de la nudité

L'un des objectifs dans le choix de monstration de ma nudité réside donc en grand partie dans la volonté d'inscrire mon corps, dans sa spécificité et son flou, à l'intérieur de la perception de la corporalité des regardeu·r·se·s. Le corps nu qui se dit, se décrit et se dévoile par le langage verbal ou corporel, questionne alors le corps perçu et rentre en friction avec celui-ci. Sous l'impulsion de la corporalité montrée, l'hétérotopie de la performance devient ainsi un espace-temps de transformations. Le corps dans son expression quotidienne et sans fard, se déssexualise, devient corps agissant, corps-sujet et plus seulement corps montré, corps-objet. Lors de mes premières performances ainsi que celles des Mandragores, nous avons en tête le travail de Vanessa Beecroft, qui nous a visuellement particulièrement interpellé·e·s. La nudité de groupe en mixité choisie sans hommes cisgenres, ainsi que l'épuration de l'espace de présentation de la performance sont des caractéristiques qui nous ont inspiré·e·s dans notre propre travail. Cependant, je présenterai le travail de cette artiste en guise de contre-exemple, car il n'est pas pour moi une critique opérante des systèmes de monstration patriarcaux qui mettent en scène et hypersexualisent en objectivant les corps des femmes ou des personnes assignées femmes. Considérer les travaux de Vanessa Beecroft d'un point de vue féministe est extrêmement difficile, voir impossible. Les modèles de Beecroft ne sont pas dépositaires de leurs propres images, n'ont ni contrôle ni autorité sur leurs subjectivités incarnées. Les modèles subissent les injonctions de la même manière que les tops-modèles de l'industrie de la mode, et, en cela, le travail de l'artiste ne peut pas être critique puisqu'il réifie le système de violence qu'il prétend remettre en question. Voici une proposition de traduction des instructions données aux performeu·r·se·s par Vanessa Beecroft, retranscrites dans la première page de l'article « *Behind Enemy Lines : Toxic Titties Infiltrate Vanessa Beecroft* », co-écrit par les membres du collectif *Toxic Titties*, Julia Steinmetz, Heather Cassils et Clover Leary : « Ne parlez pas, n'interagissez pas avec les autres, ne

murmurez pas, ne riez pas, ne bougez pas de façon théâtrale, ne bougez pas trop vite, ne bougez pas trop lentement, soyez simple, soyez détaché·e, soyez classique, soyez inaccessible, soyez grand·e, soyez fort·e, ne soyez pas sexy, ne soyez pas rigide, ne soyez pas désinvolte, assumez l'état d'esprit que vous préférez (calme, fort·e, neutre, indifférent·e, fièr·e, poli·e, supérieur·e), agissez comme si vous étiez habillé·e, agissez comme s'il n'y avait personne dans la pièce, vous êtes comme une image, n'établissez pas de contact avec l'extérieur . . . alternez les positions de repos et d'attention, si vous êtes fatigué·e, asseyez-vous . . . interprétez les règles naturellement, ne les enfoncez pas, vous êtes l'élément essentiel de la composition, vos actions reflètent le groupe, vers la fin vous pouvez vous coucher, juste avant la fin tenait vous droit·e. »⁴⁵ Rappelons que les mises en scène performatives de Vanessa Beecroft mettent toujours en scènes vingt à trente personnes en formation de groupe. L'artiste est particulièrement connue depuis 1994 pour ces séries de photographies issues de mises en scène performatives montrant le plus souvent des femmes nues ou légèrement vêtues de lingerie et talons hauts, dans un vaste espace épuré de type *white cube* (musée, galerie, etc). La particularité de ces mises en scène performatives qualifiées de tableaux-vivants est leur caractère figé. L'artiste fait appel à des références sculpturales et picturales pour mettre en place les performeu·r·se·s nu·e·s, immobiles durant trois à quatre heures et offert·e·s aux regards des spectat·eur·rice·s. Si en soit une telle monstration peut se révéler être une hétérotopie complexe intéressante, il convient comme toujours de s'intéresser à la mise en œuvre de ces tableaux-vivants qui mettent à l'épreuve ces corps. Je renvoie ici au travail performatif et théorique du collectif des *Toxic Titties*, qui s'est penché rigoureusement sur les conditions de production des œuvres de Vanessa Beecroft. En auditionnant puis en participant à l'œuvre *VB46*, les *Toxic Titties* ont ainsi publié un compte rendu d'expérience de l'intérieur des coulisses de l'installation et de la préparation de l'œuvre. Les aut·eur·rice·s de l'article rendent compte du mépris vis-à-vis de la matière première de l'œuvre, c'est-à-dire les performeu·r·se·s elleux-même, sous-payé·e·s, désinformé·e·s ou encore épilé·e·s sans leur consentements éclairés puisque forcé·e·s par les circonstances et la pression de la direction, par ailleurs masculine. Sur le site de l'artiste CASSILS qui a en parti fondé le collectif, l'expérience de recherche est qualifiée comme suit : « Dans leur performance parasite, *VB Intervention*, les *Toxic Titties* ont détourné le travail de Beecroft et ont subverti sa vision en engageant un dialogue critique avec les autres performeu·r·se·s et en les syndiquant par la suite, augmentant ainsi le coût de leur travail. »⁴⁶ L'article qui analyse les conditions de production, de distribution et de vente de l'œuvre

45 Steinmetz, Julia, Cassils, Heather, Leary, Clover « *Behind Enemy Lines: Toxic Titties Infiltrate Vanessa Beecroft* », *Signs, Journal of Women in Culture and Society*, Vol. 31, n°3, été 2006, New Feminist Theories of Visual Culture, p. 753-783.

46 Traduction personnelle : Site officiel de l'artiste CASSILS, Disponible sur : <http://cassils.net/portfolio/beecroft-intervention/>, Consulté le 18 avril 2019.

ainsi que l'expérience subjective des modèles durant celle-ci, conclu par cette phrase à propos du vécu des performeu·r·se·s : « Leur expérience est précisément ce qui est rendu invisible dans les photographies, les vidéos, les catalogues et les installations présentés par Beecroft. Pourtant, c'est l'expérience de ses modèles qui constitue l'aspect le plus essentiel, le plus intéressant, le plus significatif et le plus horrible de son travail. Nous demandons une nouvelle série de lectures du travail de Beecroft, avec une sérieuse considération du processus derrière le produit »⁴⁷ L'utilisation que fait Beecroft de la nudité, ainsi que de la peinture puisque ses modèles sont peint·e·s uniformément lors de ses mises en scène, est ici similaire à celle dont faisait l'expérience les modèles/performeuses pinceaux-vivants d'Yves Klein 30 à 40 ans plutôt. Lors de l'*Anthropométrie de la période bleu* du 9 mars 1960, l'artiste masculin dans son smoking très respectable, silhouette noire découpée sur le fond blanc de la Galerie Internationale d'Art Contemporain de Paris, lançait des instructions à trois femmes nues du début à la fin de l'action. Ces dernières, considérées comme des pinceaux-vivants, répondaient aux commandements de Klein, s'enduisaient de peinture *International Klein Blue*, puis pressaient leurs corps sur les toiles blanches au sol ou sur les murs. La mise à distance qui a lieu ici à travers l'utilisation du corps d'autrui est ce qui caractérise l'œuvre dans son éclat moderniste. L'œuvre est ici selon moi plus que commerciale et récupérable, elle est concupiscente voire libidineuse. Ce n'est évidemment pas la nudité en elle-même qui induit cela, c'est bien plutôt la monstration et le protocole qui met en scène un pouvoir dissymétrique complètement naturalisé entre les différent·e·s act·eur·rice·s de la performance, d'un côté l'artiste masculin génie créateur intouchable et identifié, et de l'autre plusieurs modèles féminines nues et sans nom. Il y a dans l'attitude d'Yves Klein une réification de la violence sexiste qui expose les femmes, leur dicte et leurs conduites, les assignent à un rôle passif. En revanche, à l'inverse du travail de Beecroft, Klein est quant à lui présent lors de la mise en scène de l'action. Si déjà les anthropométries de Klein objectifient les modèles pourtant actives dans le geste artistique de se peindre, alors que penser des mises en scène performatives de Beecroft, qui transforment les nus humains en statues à la couleur de peau unifiée ?

Avant d'expérimenter la nudité totale j'ai bien sûr du me mettre à l'épreuve progressivement dans ma capacité à me dévoiler corporellement. Si être en sous-vêtement ne m'a jamais dérangé, le slip protégeant suffisamment ma pudeur, l'ôter a été tout de même un défi. Pourtant, c'est bien la nudité totale qui m'a permis d'expérimenter cette sensation extraordinaire tout à la fois de libération et de contrôle de ma propre corporalité. Cependant, je ne crois pas que si j'avais été forcé, payé ou même conseillé dans cette démarche de mise à nu, cela aurait pu être aussi libérateur. C'est bien dans ma volonté personnelle de mise à l'épreuve offerte aux regards, que se trouve l'essentiel

47 Traduction personnelle : Steinmetz, Julia, Cassils, Heather, Leary, Clover, *Ibid.*, p. 780.

du bienfait transformateur de la performance. Dévoiler soi-même ce qui est tu, caché et intégré comme honteux relève pour moi de l'acte de résistance. Mon utilisation du medium-sujet corps à travers la performance a toujours été explicitement féministe, dans sa forme plastique tout comme dans ses théorisations. Progressivement, et au fil de ma propre acceptation de ma corporalité et de mon identité, l'enjeu que dégage ma nudité a évolué. Les modifications engendrées par la prise d'hormones ont passablement changées la lecture qui peut être apposée sur mon corps, transformant ainsi la matière première de mes créations. Malgré un trouble certain dans mon genre perçu, avant transition hormonale mon corps nu était assigné en revanche sans ambiguïté au genre féminin. Aujourd'hui si mon corps interroge d'autant plus la norme, c'est bien parce que le déshabillage engage un aveu. Les vêtements me protègent d'autant plus, car ils sont les gardiens d'une perception intacte de mon genre dans l'esprit du public.

Si l'on s'en tient à une analyse distanciée de l'effet produit par ma corporalité sur autrui, mon corps trans est celui d'un devenir "monstrueux". La carapace de tissu protège les vestiges de ma "monstruosité dissimulée". Entre l'inconcevable absence d'un membre phallique, l'absurde présence de graisse mammaire, la finesse de mes traits et le développement d'une musculature toujours plus importante, tous ces marqueurs du système sexe-genre indécis affolent l'assignation et mon corps se situe donc dans des limbes où on ne l'attend pas. Cette corporalité trans-formée n'est pas un corps troublé, au contraire, il sait tout à fait ce qu'il veut, il a lutté pour avoir ce qu'il a. En revanche, il est plutôt un corps troublant pour autrui, indéterminé et entre deux états, pour beaucoup incompréhensible. Le fait est que j'ai choisi de devenir monstre pour mon plus grand plaisir, car c'était la seule possibilité d'existence sociale et corporelle qui s'offrait à moi. « "Être vivant ou organisme de conformation anormal (par excès, défaut ou position anormale des parties)", dit du monstre le dictionnaire. La monstruosité, pour un corps donné, se nourrit du constat d'une différence doublée d'une déficience : différence, parce que l'organisme du "monstre" n'advient pas à l'état vivant conformément à ce que requerrait le plan naturel ; déficience, parce que le corps monstrueux est par définition corps inachevé, dérégulé, incomplet. Ainsi distingués de la communauté des vivants ordinaires, les "monstres" acquièrent de facto cette qualification non forcément invivable : devenir des objets de curiosité et de spectacle - ceux que l'on "montre", figures à même d'être exposées dont le destin, à l'occasion, se fait forain. »⁴⁸ Mon corps n'est pas seulement troublant, il est anormal au regard de la norme, il est suspect même et il est monstrueux carrément. Extraterrestre par rapport à la corporalité moyenne, admise et acceptable, il s'agit dans mes performances de redéfinir mes contours, rendre ma corporalité supportable à moi-même d'abord, la resignifier et enfin la

48 Ardenne, Paul, *L'image corps Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Éditions du Regard, Paris, 2001, p. 380.

montrer par le biais de mon propre désir d'auto-monstration et d'auto-détermination. Je n'ai pas à mettre en scène le trouble, je n'ai pas à me grimer ou à me masquer, il me suffit d'être nu pour que mon corps soit utopique, dans ce contexte ma seule nudité est politique.

3.

Langage et technologie de genre - Série des lectures performatives

« N'attendez plus de permission pour agir, parler et écrire comme vous l'entendez. [...] Inventez la forme neutre, assouplissez la grammaire, détournez l'orthographe, retournez la situation à votre avantage, implantez un nouveau style, de nouvelles tournures de phrases, contournez les difficultés. »⁴⁹

Ce chapitre, comme son nom l'indique, sera l'espace pour aborder le pouvoir des mots sous le prisme de ma pratique performative transféministe. Je débiterai mon propos par un rapprochement entre l'art et les dispositifs

49 Bersianik, Louky, *L'Euguélonne*, Typo, Montréal, 2012 (1976), p. 230.

médiatiques de communication – et celui du langage en tant que dispositif d’incorporation du genre. Je développerai ensuite mon rapport conflictuel et de résistance au langage et à l’écriture, plus précisément au genre au sein de ces mécanismes. Ce que je propose d’appeler mort symbolique sera donc le nœud sensible par le biais duquel s’est développé mon rapport à une recherche linguistique, plastique et dissidente du genre. J’exposerai donc différentes alternatives et moyens de lutter contre l’assignation imposée et l’invisibilisation de mon identité au sein du langage, par la suite disséminés à travers mes performances, leurs titrages et leurs auto-théorisations. J’analyserai donc l’utilisation de la parole ou de la lecture au sein de mes performances de 2016 à 2019. Si l’écriture et la parole ont toujours été pour moi des pratiques majeures de recréation de soi, nous verrons en quoi dans la pratique performative, le langage éclaire la sémantique de l’œuvre de façon non-ambigu, ce qui peut transformer parfois l’art en un art à thèse, mais peut aussi très bien le constituer en œuvre dialogique.

Dispositifs médiatiques et technologies de genre

Comme étayé dans le chapitre précédent, étant concerné par l’exploration de l’identité de genre et de la non-binarité de celle-ci⁵⁰, j’ai systématiquement abordé de façon critique les dispositifs médiatiques ainsi que leurs pouvoirs prescriptifs et transformatifs. C’est de ce fait la raison pour laquelle j’ai trouvé dans les écrits du post-structuralisme un fort écho aux enjeux de mon existence et par conséquent à ceux de ma pratique. Si on s’en tient à une définition classique du média, c’est un procédé permettant la distribution, la diffusion ou la communication d’œuvres, de documents, ou de messages sonores ou audiovisuels, en somme « tout support de diffusion massive de l’information (presse, radio, télévision, cinéma, publicité, etc.) »⁵¹. Rapprochons afin d’en étoffer le sens, le terme de média à celui de dispositif, déployé par les théoricien·ne·s post-structuralistes français·es des années soixante-dix, rassemblé·e·s par les chercheu·r·se·s états-unien·ne·s sous le terme généralisant de *French Theory*. Les dispositifs sont compris comme des agencements produits dans un certain but, pour un destinataire particulier, dans une certaine relation. Ils répondent à une urgence, un rapport de force, de pouvoir, rationnel et concerté, se sont donc des stratégies de pouvoir et de savoir. D’après Foucault un dispositif est « (...) premièrement, un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-

50 C’est-à-dire sa non rigidité dans le temps et son caractère même fluctuant dans l’instant.

51 *Le petit Robert 1, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, dirigé par A. Rey et J. Rey-Debove, Paris, 1986, p. 1173.

dit (...) »⁵². De façon plus radicale encore pour Agamben c'est « (...) tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants »⁵³. Comme engagé précédemment, pour Foucault les vérités naturalisées par la société sont en relation avec des pouvoirs qui les fabriquent et les consolident tout en diffusant des effets de pouvoir qui les ré-alimentent, dans une interdépendance en permanence rejouée. La grille d'analyse du savoir-pouvoir est donc très à propos dans l'étude des dispositifs médiatiques en corrélation avec la question du genre. Si Foucault détermine que les technologies de pouvoir imposent des normes qui structurent notre corporéité, tout en prétendant en être le reflet, Theresa de Lauretis, lui empruntant le terme avec les technologies de genre, précise leurs impacts prescriptifs sur les corps.⁵⁴ Par l'écrit, le son et l'image, par l'information, le divertissement et la fiction, les médias sont aussi prescriptifs qu'ils prétendent être descriptifs. Ils façonnent ainsi les significations communes à l'ensemble d'une collectivité, auxquelles les individu·e·s ne peuvent échapper. Cela est d'autant plus effectif dans notre époque de surconsommation des médias et de leurs supports de prédilection, les dispositifs technologiques. C'est à travers le manque de représentations ou les répétitions d'un certain type de représentation, qui créent des stéréotypes façonnant eux-mêmes des figures archétypales, que se fabriquent à la fois un imaginaire collectif, ainsi que des subjectivités clivées. Le tout se ré-alimente dans un système d'interpénétration inlassable. « Cette construction contribue donc à la production de positions du sujet et à la fabrication -plus rarement à la déconstruction- des identités sociales et genrées pour les spectateurs dans le processus même du voir ».⁵⁵ Quelques lignes plus loin elle cite une phrase de Gramsci, ayant étudié en Italie et par le biais de l'opéra, le rôle fondateur de l'art dans la création de fantôme public, qui synthétise cette notion, pouvant être élargie à tous types de média et de représentation : les dispositifs qui façonnent les structures de connaissance et de sentiment sont des « sortes de matrice dans lesquelles la pensée prend forme quand on l'y coule ».⁵⁶ Teresa De Lauretis poursuit : « J'entends donc par fantôme public les récits culturels dominants et les *scenarii* de l'imaginaire populaire, qui s'expriment dans les mythes, les sagas médiévales (...) ».⁵⁷ Ainsi à l'instar de Teresa de Lauretis, qui attribue au cinéma la qualité de créateur de fantôme populaire agissant sur les fantasmes privés/individuels, je qualifierai toute représentation de

52 Foucault, Michel, *Dits et écrits, Tome II (1970-1975)*, Gallimard, Bibliothèque des histoires, Paris, 1994, p. 299.

53 Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif*, Paris, Payot et Rivage, coll. Petite bibliothèque, 2007, p. 31.

54 De Lauretis, Teresa, *Théorie queer et cultures populaires de Foucault à Cronenberg*, La dispute, Le genre du monde, Paris, 2007.

55 De Lauretis, Teresa, *Ibid.*, p. 131.

56 *Ibid.*, Page 132.

57 *Ibid.*

technologie de genre. Aussi puisque c'est le langage qui nous intéresse ici, il s'agira de le considérer comme l'une des premières représentations sociales et en tout cas une technologie de genre quotidienne, litanique et puissante. Les travaux récents de l'Observatoire des Transidentités (ODT), qui analyse représentation, production et réception des transidentités en France, m'intéressent tout particulièrement, car ils illustrent avec rigueur que les représentations et les dispositifs au sens large sont constitutifs du genre et de nos perceptions de celui-ci. Si déjà j'avais été intéressé par l'ouvrage *Théorie Queer de Foucault à Cronenberg* de Teresa De Lauretis, qui interroge les arts cinématographiques sous le prisme du genre et de ses impensés, j'ai été encore plus marqué par la thèse remaniée et publiée chez L'Harmattan de Karine Espineira, *Médiacultures : la transidentité en télévision : une recherche menée sur un corpus à l'INA (1946-2010)*. Elle étudie dans cette recherche les constructions médiatiques des identités trans à travers les représentations télévisuelles et cinématographiques.⁵⁸ Les enjeux des représentations fictionnelles, artistiques ou encore populaires des identités minoritaires, déjà déliés dans le premier chapitre qui expose mes propres références personnelles, seront aussi l'objet de ma conclusion dans le chapitre 9 « Transformation des corporéités et trans-mission des savoirs », par le biais de l'exposition de la nécessité de l'auto-représentation. Si la représentation dans son sens large permet de rendre visible quelque chose ou quelqu'un, nous observerons qu'il n'y a pas que du positif dans le fait de donner à voir. Il faut plutôt toujours se poser la question suivante : « Rendre sensible et visible quoi, pourquoi et comment ? » Les liens d'interpénétration entre représentation et langage, société et individu·e vont être développés par le biais de la performativité du langage, de ces abus et ses failles.

Identités marginalisées et performativité du langage

Les représentations, en déterminant ce qu'il est acceptable de montrer ou de quelle manière il faut le montrer, engendrent la norme, qui cadre les conduites. En effet, en représentant une norme, les dispositifs de représentation dont la théorie comme le langage font partis permettent de saisir ce qui constitue l'acceptabilité d'un état, d'une condition, d'un désir, d'une appartenance, dans le système de la maladie, de la pénalité, de la délinquance ou de la sexualité et plus largement de l'identité, genrée par exemple. Comme l'écrit Theresa De Lauretis, il convient de « comprendre, d'une part, comment la représentation du genre est construite par une technologie donnée et, d'autre part, comment elle est absorbée subjectivement par chaque individu à qui s'adresse cette technologie ».⁵⁹ C'est donc à travers les divers dispositifs, qui véhiculent propos et idées, la parole d'autrui, les médias, les arts, tous les supports imaginables,

58 La première génération tardive de théoricien·ne·s français·e·s transféministes dans la veine des *transgender studies* états-uniennes déjà actives depuis vingt-ans outre-Atlantique, sera l'objet d'un développement dans un prochain chapitre 6 « Activisme, théorie *queer* et émergence des études trans ».

59 De Lauretis, *Teresa, Ibid.*, p. 65.

que l'individu·e se construit, et par là même crée son rapport à soi et aux autres. Dans le cas des identités marginalisées, le manque de représentation ou la stigmatisation de celles-ci fabrique un déterminisme et essentialise les identités de façon extrême. Les individu·e·s concerné·e·s subissent alors une assignation, précédée par l'essentialisation de celle-ci. Ce processus cadre et délimite les attitudes et les conduites, il rend ainsi compte de l'essentialisation, de la pathologisation et de la criminalisation des individu·e·s en marge du système de privilège et de contrôle. Il devient alors le symptôme de la stigmatisation de la dissidence identitaire vis-à-vis du cadre normatif et dominant (hétérosexuel, masculin, blanc, cisgenre). C'est bien de cette dissidence construite socialement dont il s'agit lorsque j'emploie le terme marginalisé·e.

Dans le contexte social de l'apprentissage de ce qu'est l'identité genrée et l'orientation sexuelle, les processus du dire et du voir sont déterminants. Aussi triste que l'on découvre l'existence de l'homosexualité par le biais d'un « sale PD » crié dans la rue ou d'un « sale gouine » tagué sur un mur, on apprend l'existence de la transidentité, par la blague graveleuse, la rumeur du village, le fait divers télévisé ou encore l'insulte et l'agression verbales. La construction des identités marginalisées se fait donc dans un premier temps par le biais de l'insulte, du mot grossier qui transforme l'identité en honte de soi. Pour comprendre l'importance de l'auto-détermination et de la prise de parole dans mon travail, il faut comprendre le contexte culturel d'assujettissement et d'assignation de certaines identités marginalisées dont je fais parti. « Au commencement, il y a l'injure »⁶⁰ écrit Didier Eribon, rappelant le phénomène « d'interpellation » d'Althusser, qui correspond au processus « grâce auquel une représentation sociale est acceptée et absorbée par un individu comme étant sa propre représentation, et devient donc réelle pour cet individu toute imaginaire qu'elle soit. »⁶¹ Considérées pendant tant d'années par les dispositifs juridiques et pénaux comme des crimes condamnables, et par les dispositifs scientifiques comme des psychopathologies, des perversions ou encore des déviations,⁶² l'homosexualité et la transidentité ont été modulées en négatif.⁶³ Dans cette criminalisation et cette pathologisation des désirs et des corps s'interpénètrent alors subjectivité, opinion publique et théories morales et scientifiques. L'invention du concept de pathologie sexuelle et son

60 Eribon, Didier, *Réflexions sur la question gay*, Paris, Flammarion, Champs Essais, 2012, p. 1 ; Pour une réappropriation de la honte et du stigmatisme dans l'œuvre de Jean Genet : Eribon, Didier, *Une morale du minoritaire - Variation sur un thème de Jean Genet*, Flammarion, Champs Essais, 2015.

61 De Lauretis, Teresa, *Ibid.*, p. 62.

62 Voir à ce propos : Katz, Johnatan, Ned, *L'invention de l'hétérosexualité*, EPEL, Les grands classiques de l'érotologie moderne, Paris, 2001 ; Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité, Tome I - La volonté de savoir*, Gallimard, Bibliothèque des histoires, Paris, 1976 ; Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité, Tome II - L'usage des plaisirs*, Gallimard, Bibliothèque des histoires, Paris, 1984.

63 Pour une histoire incarnée, voir les témoignages des homosexu·el·elle·s et bisexu·el·elle·s du documentaire : Lifshitz, Sébastien, *Les Invisibles*, Zadig Film, 2012, 115 min. Je reviens sur la question de l'identité dans les chapitres 5 « Activisme, théorie *queer* et émergence des études trans » 6 « De la sexologie au *gender* ».

application à toutes les sphères de la vie politique, juridique, médiatique, participe d'un dispositif diffus d'oppression, qui se réifie dans la sphère privée, des relations à soi et aux autres, dans le langage populaire de l'insulte (cf : « enculé », « travelo ») et bien-sûr dans les représentations artistiques, soit inexistantes, monstrueuses, hypersexualisées et j'en passe. Je laisse entrapercevoir ici à quel point la performativité des représentations mais aussi du langage affecte nos existences. La ré-appropriation du terme *queer*, *fag* ou *tranny* aux États-Unis, ou celui de pédé, gouine ou travelo en France, c'est donc faite sur la base de cette stratégie de retournement de l'insulte en auto-identification collective. « Employer un mot, l'écrire ou le parler a sur la réalité matérielle un impact, un effet, comparables à celui d'un outil sur un matériau. Un mot agit par sa matérialité : le mot écrit touche le lecteur, la parole frappe l'auditeur, et cela même si pour avoir un effet durable le mot doit avoir un sens puisque le signifié prend forme dans le signifiant ; on ne peut pas les dissocier dans leurs effets, signifié et signifiant ne sont plus qu'un dans cette forme matérielle qui agit. Si minime que soit cette action, par la réaction qu'elle provoque, elle opère une transformation (mais cela peut être également une énorme transformation). Chacun de nous est la « somme » des transformations effectuées par les mots. Nous sommes à ce point des êtres sociaux que même notre physique est transformé (ou plutôt formé) par le discours – par la somme des mots qui s'accumulent en nous. »⁶⁴ A partir de la théorie des actes de langage de John Austin publiée en 1966 dans son ouvrage *Quand dire c'est faire*, la philosophie et la linguistique se rencontrent et s'intéressent à la marque qu'imprime dans le réel, toute parole.⁶⁵ Ces dernières, décortiquées, analysées, mises en boîte sont alors comprises parfois comme des actions et leur pouvoir modificateur en est ainsi assumé. Pour John Searle qui augmente la théorie d'Austin sur les actes de langage, il y a bien création du réel par le biais de la performativité de la langue. Les mots construisent les réalités sociales par la répétition, et les institutions même reposent alors sur ce travail quotidien de mise en existence par le biais du langage.⁶⁶ En parallèle les féministes avec les théories du point de vue situé et leur analyse des médias ont largement démontré de quelle manière insidieuse le genre est inoculé.⁶⁷ J'ai été particulièrement attentif à la réappropriation féministe de ces enjeux conceptuels et linguistiques. Le rapport notamment entre genre et langage, qui me touche profondément depuis toujours est un point essentiel à mettre en question au sein de ma pratique. Si le langage ne décrit pas, mais produit le genre, alors sa signification peut bel et bien être renversée. « Je dis que même

64 Wittig, Monique, *La pensée straight*, Amsterdam, Paris, 2013, p. 120-121.

65 Austin, John, *Quand dire c'est faire*, Essais, Points, 1991.

66 Searle, John *La Construction de la réalité sociale*, Gallimard, 1995.

67 Pour plus de détails et d'informations je renvoie au chapitre suivant « Entrecroisements, Convergence et activisme - États-Unis/France », ainsi qu'à cet article de Marlene Coulomb-Gully spécialiste du genre et des médias : Coulomb-Gully, Marlène, « Inoculer le Genre », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 4 | 2014, Disponible sur : <http://journals.openedition.org/rfsic/837>, consulté le 13 mai 2019.

les catégories abstraites et philosophiques agissent sur le réel en tant que social. Le langage projette des faisceaux de réalité sur le corps social. Il l'emboutit et le façonne violemment. Les corps des acteurs sociaux, par exemple, sont formés par le langage abstrait aussi bien que par le langage non abstrait. Car il y a une plasticité du langage sur le réel. »⁶⁸ Dans cet écrit, comme dans mon travail performatif, j'ai tenté de reprendre à mon compte l'expression de Monique Wittig : « le langage est un cheval de Troie ! »⁶⁹ A partir du moment où j'ai lu la théorie de Butler sur la performativité du genre et ainsi sa conception du genre en tant que fiction linguistique performative, j'ai alors admis que le langage avait sur mon identité un pouvoir que je ne contrôlais pas tout à fait. Pourtant à propos de l'assignation à une sexualité et à un genre, à l'instar de chez Wittig où c'est l'hétérosexualité obligatoire qui résume les mécanismes patriarcaux de la création des identités, Butler écrit, « L'hétérosexisme et le phallogocentrisme sont des régimes de pouvoir qui cherchent à étendre leur domination par la répétition et la naturalisation de leurs logiques, de leurs métaphysiques, de leurs ontologies. Cela ne veut pas dire qu'il faudrait mettre un terme à la répétition en tant que telle. Comme si c'était possible. Si la répétition est vouée à se répéter comme mécanisme de reproduction culturelle des identités, la question décisive est de savoir quel genre de répétition subversive pourrait remettre en question la pratique régulatrice de l'identité »⁷⁰ Il y a donc une faille à même la composition performative de l'assignation de genre. Puisque celle-ci fonctionne par répétition, il suffit alors d'inoculer un anti-venin au sein de toutes nos pratiques langagières. C'est sans doute dans cette volonté de reprendre le contrôle que se joue l'utilisation de la parole et de la lecture au sein de mes performances. Plus qu'un simple contrôle sur mon identité, la démarche engendre une réflexion sur les stratégies possibles d'évitement, de re-signification ou d'éclatement des dispositifs contraignant l'identité. De ce fait des théorisations comme celle de Wittig ou Butler ont eu un pouvoir performatif très marqué sur moi-même, mon genre et bien sur ma pratique de la performance. Ces théories m'ont aussi permis de redéfinir mon rapport à l'art et sa politicalité.⁷¹ Car enfin on peut bien considérer les formes artistiques comme des langages ou du moins des relations dialogiques entre l'expression d'un·e individu·e et les personnes qui en font l'expérience. « Les objets d'art sont expressifs, et c'est en cela qu'ils sont un langage. Mieux, ils sont des langages. En fait, chaque art parle un idiome qui véhicule ce qu'un autre

68 Wittig, Monique, *Ibid.*, p. 117.

69 Wittig, Monique, « 8. Le cheval de Troie » dans *Ibid.*, p. 107-113. Bien que j'adhère à son propos dans le chapitre dont il est question, je pose des limites à sa dernière phrase, car j'estime que l'emploi du terme universalisation est mal choisi et est même sujet à critiques : « C'est finalement par l'entreprise d'universalisation qu'une œuvre littéraire peut se transformer en une machine de guerre ». Je reviendrais sur la raison pour laquelle je tempère cette affirmation dans le chapitre 8 « Féminisme et performance ».

70 Butler, Judith, *Trouble dans le genre - Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006, Sciences humaines et sociales, p. 108.

71 J'y reviens dans le chapitre 7 dédié « Art et vie, corporalité et politicalité ».

langage ne peut dire sans aucune altération [...] Le langage n'existe que lorsque quelqu'un est là pour l'entendre aussi bien que pour le parler. L'auditeur est un partenaire indispensable. L'œuvre d'art n'est complète que si elle agit dans l'expérience de quelqu'un d'autre que celui qui l'a créée. C'est pourquoi le langage contient une relation que les logiciens appellent triadique. Il y a le locuteur, ce qu'il dit et celui à qui il s'adresse. L'objet extérieur, le produit de l'art, est le lien qui met en relation l'artiste et son public. Même lorsque l'artiste travaille dans la solitude, ces trois termes sont présents. L'œuvre est alors en chantier et l'artiste doit se donner le rôle du public qui le recevra. Il ne peut parler qu'en tant que son œuvre fait appel à lui comme quelqu'un à qui l'on parle à partir de ce qu'il perçoit.⁷² Dans cette citation ce n'est pas tant que Dewey nous rappelle qu'écrire et parler sur ou en dedans l'art, c'est déjà perdre une partie du sens qu'essaye de porter l'œuvre, mais plutôt pour stipuler le rapport d'interdépendance et de relation entre les œuvres et leurs publics, les artistes et le monde.

Langage obstacle et stratégies de résistance

Ayant pris conscience de l'aspect tentaculaire et éclatée de la notion de média et de représentation et leurs rôles dans la construction des subjectivités et identités de genre ou encore dans celle des orientations sexuelles, je n'ai eu d'autre choix que de remettre en question mon rapport à elles. L'expression individuelle dont l'art est la production n'est pas exempte des mécanismes modélisant la corporéité. J'entends par le concept de corporéité, le fait selon lequel la corporalité est une construction perceptive et sensorielle très subjectivement vécue qui s'encre dans le corps, sur lui et à propos de lui. Le terme corporéité permet donc d'ouvrir un champ de possibilités plus large que celui de corporalité, de même que de minimiser la binarisation entre l'esprit et le corps. Une pratique artistique est tout de même plus un outil d'émancipation, que d'assujettissement, d'autant plus lorsqu'il n'y a comme la plupart du temps dans le cadre de la performance, aucune représentation, si ce n'est de la présentation brute et vitaliste du corps. C'est donc d'abord dans ce champ d'expérimentations libres et corporelles que j'ai mis en œuvre des notions et problématiques alors proches de l'indicible pour moi. Il a été particulièrement délicat, dans un souci de pertinence et d'honnêteté envers moi-même, de figer cette fluidité par des mots qui ne raisonnent pas avec mon expérience. J'ai ainsi été bloqué et mis en difficulté par les limites et les violences du langage, celui-ci étant l'un des premiers médias humains et sans doute le plus incorporé et disséminé de tous. A cette phrase de Monique Wittig je ne changerai que le terme d'écrivain par celui d'artiste : « Un autre aspect de mon travail concerne le langage. Car pour un écrivain, le langage se présente comme un matériau très concret auquel on peut s'accrocher. Mais

72 Dewey, John, *L'art comme expérience*, *Ibid.*, p. 188-189.

dans sa forme sociale, achevée, le langage est aussi le premier contrat social, permanent, définitif. Car le premier accord entre les êtres humains, ce qui fait d'eux des êtres humains et des êtres sociaux, c'est le langage. »⁷³ En parallèle de ces questionnements identitaires qui ont mené mon exploration de la performance, j'ai été sensible assez rapidement à la représentation de l'engagement féministe dans la recherche et l'écriture. J'aborderai ainsi des stratégies de résistance au sexisme de l'écriture française, faisant l'emporter le masculin sur le féminin dans les accords de groupe ou encore masculinisant systématiquement la neutralité. Aussi je me pencherai sur la visibilité et l'expressivité de la non-binarité de genre, qui me touche personnellement et dont j'ai voulu signifier l'importance en conservant cette ambiguïté de genre dans le titre de mes performances.

« Le genre : il est l'indice linguistique de l'opposition politique entre les sexes. Genre est ici employé au singulier car en effet il n'y a pas deux genres, il n'y en a qu'un : le féminin, le « masculin » n'étant pas un genre ? Car le masculin n'est pas le masculin mais le général. Ce qui fait qu'il y a le général et le féminin, la marque du féminin. »⁷⁴ Afin de palier au sexisme incorporé dans le langage, de nombreuses techniques de féminisation de la langue ont été développées par les théoriciennes féministes. En prenant pour base l'emploi du mot individu dont nous prendront pour acquis la possible féminisation, voici quelques exemples de signifiants employés pour qualifier une personne dont on ne connaît pas ou dont on ne veut pas supposer le genre : individuE, individu_e, individu-e, individu.e, individu/e, individu.e. Si la première proposition est plutôt utilisée par les milieux militants dits radicaux, la dernière proposition semble doucement faire un consensus dans le milieu universitaire. C'est en effet le point médian ou point d'altérité, qui m'a été soufflé par Nicole Pradalier,⁷⁵ que j'ai choisi de mettre en œuvre afin de démasculiniser mon écriture. Ce point a la particularité d'être un signe syntaxique inutilisé dans notre langue, ce qui lui confère une lisibilité certaine, alors que les autres propositions peuvent prêter à confusion, comme l'usage du point classique et des tirets. De même la majuscule souligne avec trop de visibilité la féminisation des termes et la barre verticale/slash fracture le mot de façon trop appuyée. Bien que toutes les propositions coupent les termes genrés en opposition binaire, il me semble que c'est le point médian qui permet la plus grande fluidité entre les genres. Aussi j'applique la loi de proximité qui consiste à faire emporter le dernier genre proposé pour l'accord dont il est question.

Une fois acquise cette technique ne me suffisait pas, car enfin si elle règle le problème de la non-mixité des accords, elle n'aide pas à une qualification satisfaisante de la non-binarité de genre. Puisqu'aucun code syntaxique et linguistique existe pour qualifier les indivu/e-s non-binaires, *genderfluid*,

73 Wittig, *Ibid.*, p. 70.

74 Wittig, *Ibid.*, p. 100.

75 Pradalier, Nicole, *Femmes, hommes et parité communicationnelle : germination d'un nouveau genre*, thèse, Science de l'information et de la communication, Université Toulouse-II Jean-Jaurès, 2015.

intersexes et/ou trans qui ne se reconnaissent pas dans les genres exclusifs masculin ou féminin, il convient de faire preuve d'inventivité et d'indiscipline quant à l'emploi des accords dans la langue. Certain/e-s personnes qui n'adhèrent pas au système binaire d'assignation de genre ajustent leur accord de genre au masculin ou au féminin, selon leurs humeurs et leurs ressentis. Cette expression du genre peut aller jusqu'à former des phrases volontairement déstabilisantes pour l'auditoire, telles que : « J'étais forte, pourtant j'étais soucieux ! », ou « Il est un bonne enseignante ! ». D'autres personnes dont je fais partie, suppriment au maximum de leur langage les adjectifs et pronoms genrés pour leur préférer les épiciens, arrêtant ainsi d'être belles ou beaux et devenant magnifiques ou sublimes. Et si aucun synonyme ne convient, un système paraphrastique permet toujours d'obtenir la neutralité voulue, comme par exemple « Je suis dans l'embarras » ou lieu de « Je suis embarrassé/e ». Bien que cette gymnastique aussi poétique qu'amusante soit un jeu agréable à l'oral comme à l'écrit, je préfère de loin à l'écrit mettre en valeur une adaptation du langage par l'innovation syntaxique. Comme vous avez pu le constater jusqu'à présent, j'ai choisi dans les cas où je ne trouvais pas d'alternative, de former des mots doublement genrés, non pas par le point médian qui ferait perdre de vue la différenciation entre les deux innovations linguistiques, mais avec le signe typographique de la barre oblique. J'ai opté pour ce signe syntaxique, car il coupe les termes avec beaucoup de visibilité tout en renvoyant au couple "et/ou" intéressant sémantiquement par son ouverture à l'un ou l'autre, ou les deux. J'ai par ailleurs pu constater à posteriori que l'emploi de la barre oblique par les personnes trans et/ou non-binaires était déjà opérante dans les années quatre-vingt-dix par la première vague des *transgender studies* américaine. Leslie Feinberg dans son roman *Stone Butch Blues* fait dire à son personnage non-binaire en pré-transition « Je suis un/e il/elle »⁷⁶ et Kate Bornstein dans *Gender outlaw : On men, women, and the rest of us*, écrit « Je sais que je ne suis pas un homme - de cela au moins, je suis sûr/e, et je suis arrivé/e à la conclusion que je ne suis peut-être pas une femme non plus, du moins pas selon les critères de beaucoup de gens sur ce genre de chose ».⁷⁷ Quant au pronom personnel sujet, si je n'ai pas personnellement le soucis de me qualifier à l'écrit n'écrivant pas à la troisième personne, je vais être emmené à devoir introduire dans mon écrit des individu/e-s dont je connais la non-binarité revendiquée ou dont je ne connais pas le genre. Dans le cas d'une personne communiquant clairement sur son auto-détermination, reste l'enjeu de la traduction qui peut être problématique. En français les pronoms anglais « they/them » utilisés pour éviter les genres masculins et féminins n'ont pas d'équivalent. Je prends le parti dans ce cas d'ajouter les pronoms personnels féminin et masculin sous le terme

76 Traduction personnelle de l'anglais au français : Feinberg, Leslie, *Stone Butch Blues*, Firebrand Books, New-York, 1993, p. 147.

77 Traduction personnelle de l'anglais au français : Bornstein, Kate, *Gender outlaw : On men, women, and the rest of us*, Routledge, 1994, p. 8.

« ille ». Je fais aussi ce choix de fusion totale des deux lemmes pour les pronoms démonstratifs pluriels, formant ainsi « ceux ». Cette décision est une tactique d'intelligibilité, les lemmes étant courts, je préfère ne pas charger plus que de raison la lecture, d'autant qu'un·e lecteur·rice non-averti·e s'en fatiguera déjà les yeux. Qui plus est la fusion des deux lemmes genrés au masculin et au féminin, permet l'intégration des identités non-binaires, voilà pourquoi je préfère cette formulation au classique « celle et ceux ».

Si cette recherche expérimentale de pronom ou d'accord de genre se fait dans le but de communiquer sur soi, elle est aussi avant tout un besoin présent et même une pulsion de survie. S'auto-définir par une forme choisie c'est se libérer d'une certaine emprise que le ciscentrisme⁷⁸ impose au corps et aux identités trans et/ou intersexes.⁷⁹ Plus qu'un contrôle ou une construction des identités, c'est un pouvoir de mort symbolique, par invisibilisation et négation qui s'exerce sur les identités non-binaires, en dehors du système binaire des genres. Ne pouvant s'écrire, se dire ou s'auto-définir, les identités de genre marginales et déviantes de la norme binaire, flottent dans un néant flou, dans l'attente inespérée d'être comprises et entendues dans l'espace public. Victimes de mort symbolique les individu·e·s concerné·e·s sont dépossédé·e·s de leur droit à la représentation et à l'auto-représentation, sentant par ce biais l'existence de leur corporéité, leur identité corporelle niée au quotidien. Pour conclure, si j'expose en détail mes choix linguistiques dans l'écriture de ce mémoire, il convient de garder à l'esprit que le langage et le genre sont des territoires d'expérimentation infinis, des véritables laboratoires d'expérimentation de l'identité et de la subjectivité.

Reprendre la parole à travers les lectures performatives

En tant que personne trans masculine ayant été assignée fille à la naissance, j'ai mis vingt-deux ans environs pour envisager sérieusement l'utilisation des pronoms et adjectifs masculins pour me qualifier. J'ai donc débuté mon travail de recherche artistique, théorique et plastique en m'identifiant comme gouine et déjà pas comme femme, ni comme lesbienne. Dans cette auto-identification en tant que gouine *butch*, c'est-à-dire individu·e assigné·e femme à la naissance, aux allures et aux choix vestimentaires dits masculins, qui assument une sexualité déviante par rapport à la norme, le trouble dans le genre était déjà mon quotidien. Mon travail performatif en revanche ne renvoyait pas nécessairement à ce trouble, tout dépendait de la perception d'autrui quant à mon identité. Au vu de la confusion entre sexualité et genre, homosexualité et transidentité, il me paraît important de préciser que l'homosexualité féminine et politique a été pendant longtemps un moyen de

78 Le terme cisgenre et ces dérivés ont été construits en opposition au terme transgenre, à l'inverse les individu·e·s cisgenres "correspondent" à leur genre assignés de naissance, masculin ou féminin.

79 Afin d'éviter toute confusion, je précise que toutes les personnes intersexes, ne sont pas non-binaire, ni même trans. Pour plus d'information sur ces différenciations lire le chapitre 6 « De la sexologie au *gender* ».

vivre socialement un minimum en accord avec moi-même, tout en ignorant et niant ma transidentité, tant à moi-même qu'aux autres. De ce fait homosexualité et transidentité sont liées dans des parcours comme le mien, mais n'ont clairement pas de rapports exclusifs, il convient donc d'en finir avec cet amalgame systématique. Cette expérience marginale dans mon vécu de genre, ma fluctuation et transition de genre, s'est traduite et se traduit encore pour parti par l'expérimentation quotidienne d'une réappropriation d'un champ lexical masculin qui m'était alors interdit de par mon assignation au genre féminin. Avant même t'entamer une transition hormonale et administrative, j'ai adopté l'utilisation du genre masculin à l'écrit comme à l'oral. Ce choix impérieux c'est bien-sûr répercuté dans mon entourage personnel et professionnel et bien-sûr dans mes écrits universitaires. Si j'ai d'abord mis en jeu dans mes théorisations l'écriture non-binaire explicitée plus haut, j'ai par la suite masculinisé totalement mes écrits afin de les faire coïncider plus nettement avec l'expression de mon genre social. J'ai cependant pris la décision de visibiliser ma démarche de transition de genre au sein de mes œuvres performatives et de leurs traces écrites. Justement dans le but de visibiliser mon identité ainsi que mon parcours de genre, j'ai engagé depuis deux ans une reformulation intégrale et radicale de tous les titres de mes performances, ainsi que celles des Mandragores dont je suis le seul à avoir tenté une archive rigoureuse. Toutes les performances des Mandragores, ainsi que mes premières œuvres performatives, sont titrées par l'emploi d'un verbe au participe passé employé en adjectif qualificatif. En plus d'ajouter les dates aux noms des performances afin de les identifier dans leur chronologie, les marqueurs de genre féminin ont été tempérés. Entre la terminaison « neutre » c'est-à-dire masculine et le "e" de la terminaison féminine, la barre oblique vient maintenant densifier l'indication du genre. La série des entraves au scotch noir avant intitulée *Entravées* a été ainsi renommée *Entravé/e-s* et ainsi de suite. A l'exception de la première performance de la série *Dépouillé/e-s* performée au Mac Orlan de Brest, toutes les œuvres des Mandragores sont titrées au pluriel, afin d'indiquer que l'action collective à laquelle le verbe s'attache concerne plusieurs personnes. Je signale qu'en tant qu'archiviste de ma propre pratique, je me suis réservé le droit de renommer rétrospectivement à ma guise mes performances. Cette liberté dans la reconstitution des œuvres, vient bien marquer le rapport indéniablement fictionnel des traces ou des indices des œuvres. Assumer le besoin de transformer les titres de mes performances, me permet j'espère d'éviter la mythologisation de l'action et de l'œuvre. Comprendons que si les performances sont achevées, le travail de retour, de conceptualisation ou d'analyse étant encore et toujours en marche, il n'est donc pas question de fixer dans le marbre la matière performative encore chaude.

Dans la volonté de visibiliser mes recherches en études de genre et les interpénétrations fortes entre théorie *queer*, théorie de la performance,

militantisme et art, de 2016 à 2018 j'ai expérimenté une pratique à la croisée de la performance et de la micro-conférence, à travers huit performances-lectures. C'est à cette période que je commence à m'intéresser à la conférence gesticulée, à l'enseignement par le biais de la performance, en somme aux interpénétrations entre performativité et pédagogie. En effet on peut concevoir selon moi, ces performances telles que des mises en situations d'apprentissage collectif ou de recherche partagée, c'est-à-dire des espaces de visibilité et de discussion transdisciplinaire. C'est d'abord dans le cadre des cours de séminaire, où chaque œuvre présentée passe sous l'analyse des individu-e-s qui y convoquent références, ressentis, remarques et autres conseils, que s'est développé mon intérêt pour l'échange concret entre le public et mon travail. C'est donc à partir de cette série performative que j'ai intégré le temps de discussion avant considéré comme post-performance, au sein même du protocole de celle-ci. L'étape de seuil de sortie de l'hétérotopie performative se faisait donc après la prise de la parole par le public à propos de ce qui venait de se dérouler. *Dénudé/e 13 décembre 2016* est la première performance lecture que j'ai réalisé. Elle était composée comme dans mes travaux précédents d'une mise en scène épurée dans laquelle la salle de type *white cube* était vide et illuminée faiblement en son centre par une grande ampoule suspendue. Avec l'aide d'Anna Cox, Marion Rascagnères et Gabrielle Aybram, le protocole de la série performative précédente, *Dépouillé/e*, a été hybridé avec l'action de lecture d'un texte personnel. J'étais ainsi déshabillé de force par un groupe de deux personnes, tout en essayant de lire un texte autobiographie, plus poétique que théorique. L'action, photographiée par la troisième membre du groupe, a duré dix minutes et s'achevait par le rhabillage et la discussion avec le public. *Dénudé/e 7 février 2017* performée seulement accompagné par Anna Cox performeuse-photographe est en revanche la première lecture épurée dont la seule action principale est la lecture d'un texte d'après un support écrit. Il faut noter que dans une démarche de visibilisation des outils militants dans mes œuvres, cette performance marque la première distribution de tract, à la fois support de lecture et trace matérielle de la performance. Le protocole d'entrée dans l'hétérotopie performative était marqué par cette première étape de distribution, puis par mon auto-désabillage. Il n'est pas anodin que le texte en question ait été un extrait de *Trouble dans le genre* de Judith Butler, justement qui traite de la performativité du genre et qui engage ainsi sa dénaturalisation en tant que dispositif d'assignation binaire. Comme je l'ai déjà stipulé, la lecture de cet ouvrage marque le début de ma propre recherche théorique en étude de genre et mes premiers pas dans ce qui est maintenant communément appelé théorie *queer*. Voici en suivant l'extrait qui a été lu entièrement nu et face à un public d'une dizaine de personnes s'étant spontanément assises par terre :

« Admettons que le phénomène particulier du « sexe naturel », de la « vrai femme » ou de n'importe quelle autre fiction sociale prédominante

et contraignante soit un effet sédimenté des normes de genre et que ce processus de sédimentation a produit avec le temps un ensemble de style corporels, qui, une fois réifiés, prennent la forme naturelle de corps sexués sur un mode binaire. Si ces styles sont produits par des actes et s'ils produisent des sujets genrés avec cohérence se faisant passer pour leurs propres créateurs, quelle sorte de performance serait en mesure de révéler que cette « cause » apparente est un « effet » ? Dans quel sens pouvons-nous parler du genre comme d'un acte ? Comme c'est le cas pour d'autres comédies sociales de type rituel, l'action du genre requiert une performance *répétée*. Cette répétition reproduit et remet simultanément en jeu un ensemble de significations qui sont déjà socialement établies ; et telle est la forme banale et ritualisée de leur légitimisation. Les corps qui mettent en œuvre ces significations en se stylisant sur des modes genrés sont certes ceux d'individus particuliers, mais cette « action » est publique. Ces actions comportent des dimensions temporelles et collectives, et leur caractère public n'est pas sans conséquence. Au fond, la performance est réalisée avec le but stratégique de maintenir le genre à l'intérieur de son cadre binaire – un but qui ne peut être attribué à aucun sujet en particulier, mais qu'il vaudrait mieux comprendre comme ce qui fonde et consolide le statut de sujet. Il ne faudrait pas concevoir le genre comme une identité stable ou un lieu de la capacité d'agir à l'origine des différents actes ; le genre consiste davantage en une identité tissée avec le temps par des fils ténus, posée dans un espace extérieur par une *répétition stylisée d'actes*. L'effet du genre est produit par la stylisation du corps et doit donc être compris comme la façon banale dont toutes sortes de gestes, de mouvement et de styles corporels donnent l'illusion d'un soi genré durable. Cette façon de formuler les choses extrait la conception du genre d'un modèle substantiel de l'identité au profit d'une conception qui le voit comme une temporalité sociale constituée. De manière significative, si le genre est institué par des actes marqués par une discontinuité interne, alors *l'apparence de la substance* consiste exactement en ceci : une identité construite, un acte performatif que le grand public, y compris les acteurs et actrices elles/eux-mêmes, viennent à croire et à reprendre sur le mode de la croyance. Le genre est aussi une norme que l'on ne parvient jamais entièrement à intérioriser ; « l'intérieur » est une signification de surface et les normes de genre sont au bout du compte fantasmatiques, impossibles à incarner. Si le fondement de l'identité de genre est la répétition stylisée d'actes et non une identité qui fonctionne apparemment sans interruption, alors la métaphore spatiale du « fondement » sera évincée et révélera être une configuration stylisée, même un mode genré sur lequel le temps prend corps. On verra alors que la permanence d'un soi genré est structurée

par des actes répétés visant à s'approcher de l'idéal du fondement substantiel pour l'identité, mais que, à l'occasion de *discontinuités*, révèlent l'absence, temporelle et contingente, d'un tel fondement. Il convient précisément de chercher les possibilités de transformer le genre dans le rapport arbitraire entre de tels actes, dans l'échec possible de la répétition, toute déformation ou toute répétition parodique montrant combien l'effet fantasmatique de l'identité durable est une construction politiquement vulnérable. Or si les attributs de genre ne sont pas « expressifs » mais performatifs, ils constituent en effet l'identité qu'il sont censés exprimer ou révéler. La différence entre « expression » et performativité est cruciale. Si les attributs et les actes du genre, les différentes manières dont un corps montre ou produit sa signification culturelle sont performatifs, alors il n'y a pas d'identité préexistante à l'aune de laquelle jauger un acte ou un attribut ; tout acte du genre ne serait ni vrai ni faux, réel ou déformé, et le présupposé selon lequel il y aurait une vraie identité de genre se révélerait être une fiction régulatrice. Si la réalité du genre est créée par des performances sociales ininterrompues, cela veut dire que l'idée même d'un sexe essentiel, de masculinité ou de féminité - vrai ou éternelle-, relève de la même stratégie de dissimulation du caractère performatif du genre et des possibilités performatives de faire proliférer les configurations du genre en dehors des cadres restrictifs de la domination masculine et de l'hétérosexualité obligatoire. Les genres ne peuvent être ni vrai ni faux, ni réalité ni simple apparences, ni des originaux ni des imitations. Dans la mesure où l'on porte de manière crédible des attributs de genre on peut les rendre vraiment et absolument *incroyables*. »⁸⁰

Le choix du texte mis en confrontation avec la nudité frontale était pour moi une forme d'illustration subtile du propos, mon corps adhérant aux mots de l'autrice. Notons que le caractère très obscur du texte pour une personne non-initiée a eu tendance à rendre la scène cocasse. Le ton de l'écrit porté à l'oral n'est pas le seul facteur en cause, car la réappropriation, dans un contexte décalé de nudité, du langage théorique par ailleurs très dense et esthète, détermine en lui-même une réception comique. Il n'y avait tout de même pas chez moi l'objectif d'orienter l'action vers la parodie de conférence, bien que la réception du public a pu pointer vers cette observation. Dans *Dénudé/e 31 mars 2017*, qui a cette fois duré quinze minutes, j'ai opté pour la lecture successive d'un texte personnel volontairement introspectif décrivant les rapports que j'entretiens avec mon identité de genre, avec par la suite un texte militant transféministe.⁸¹ La volonté d'imbriquer texte intime et militant était ici

80 Butler, Judith, « 3. Actes corporels subversifs - De l'intériorité au genre performatif », dans *Trouble dans le genre - Le féminisme et la subversion de l'identité*, *Ibid.*, pages 264-266.

81 L'intégralité du texte traduit dont j'ai fait la lecture : Sola, Miriam, « Le transféminisme et ses transgressions. Introduction au "Manifeste pour une insurrection transféministe" », traduit de l'espagnol par Eva Rodriguez et Karine Espineira, *Comment S'en Sortir ?*, n° 2, automne 2015, p. 4-7.

clairement manifeste. Si l'écriture et la parole ont toujours été pour moi des pratiques majeures de recréation de soi, dans la pratique performative, le langage éclaire la sémantique de l'œuvre de façon non-ambigu. Si j'ai été tenté par cet angle ou ce positionnement, je l'ai par la suite tempéré dans sa forme. En effet le texte clamé, qu'il soit personnel, intime, poétique, théorique et/ou militant, transforme parfois l'art en un art à thèse, qui peut se révéler autoritaire dans sa forme et ôter à l'œuvre l'espace du vide ou de latence qui lui permet d'être digeste. Plus que pas assez assimilable au regard d'autrui, cette pratique de l'art à thèse trop autoritaire dans sa forme a tendance à mettre à distance plus qu'à rapprocher le public des enjeux dont il est question. De plus il m'a été reproché l'illustration trop exacte d'un propos et avec celle-ci le choix d'un contrôle pressant des moindres variables de la performance. La performance dans sa forme était proche d'une élocution militante. A l'instar de *Dénudé/e 7 février 2017*, la distribution de tracts sur lesquels apparaissaient titre et protocole de la performance témoignait du seuil d'entrée de l'hétérotopie performative. Ce n'est qu'à partir de la quatrième performance du corpus de cette série des performances lectures, *Dénoué/e 22 juin 2017*, que j'ai instauré la non-binarité de genre écrite dans le titre de mon œuvre, faisant par ce biais une sorte de *coming out* artistico-universitaire. Je m'étais jusqu'alors contenté de renommer les performances rétrospectivement. Cette performance présentait un retour à l'accompagnement sonore, particularité que j'avais pourtant abandonné dès 2015, pour développer l'épure, le silence et le bruit même du geste, du corps, de la respiration, du public. L'ambiance de *Dénudé/e 22 juin 2017*, était ainsi largement dépendante du ton de la disposition auditive. Cet accompagnement se présentait comme la compilation chronologique d'extrait d'enregistrements pris sur le vif de l'intimité de la recherche, en somme de mes élucubrations théoriques nocturnes durant le temps de l'écriture du mémoire. Ces extraits de ma voix témoignaient ainsi des incapacités, des impasses, des incompréhensions, des peurs et des réussites que la recherche anime et stimule. S'il n'y avait pas de lecture durant l'action à proprement parler, la scène engageait tout de même le langage et la prise de parole. *Auto-exhibition 31 mars 2018*, cinquième performance du corpus des lectures, n'est pas non plus une lecture public. Celle-ci est la première œuvre que j'ai été invité à présenter seul dans un cadre hors-cours, j'ai donc utilisé pour l'occasion un nom de scène tout à fait absurde, resté depuis tel quel, malgré son ridicule : *Pou Sein*. Car il a malgré tout le mérite de créer un décalage comique contrastant avec ma pratique qui n'est pas si hilarante que ça. J'ai donc été amené à performer le 31 mars 2018 dans l'auditorium de l'Espace des Diversités et des Laïcités de Toulouse, à l'occasion de l'événement « *féminisme et performance* » organisé par quatre camarades de la licence professionnelle gestion des projets culturels et artistiques du département Art&Com de l'université Jean-Jaurès. La performance de trente minutes a été suivie par un dialogue-conférence avec

Muriel Plana et une autre intervenante représentant l'association *Osez le féminisme*.⁸² Le seuil d'entrée de la performance a été ma verbalisation de son contenu potentiellement troublant, c'est-à-dire la nudité totale. J'ai ensuite engagé mon déshabillage sur l'espace central de la scène de l'auditorium, avant de le quitter une fois nu pour commencer une déambulation dans les gradins et les rangs de fauteuil du public. Le début de mon déplacement avec en main un feutre épais noir, lançait les étapes de l'énonciation et de l'écriture corporelle. En effet comme écrit précédemment, cette performance n'était pas une lecture, en revanche elle faisait appel à l'oralité puis à l'écriture corporelle. J'ai été particulièrement inspiré d'une œuvre de 2010 d'Esther Ferrer, qui avait les mêmes contraintes d'espace et de temps et dont j'ai voulu faire une citation formelle. L'événement intitulé, *Encore une performance ?!* se présentait comme une performance/conférence/ projection d'Esther Ferrer dans la salle de projection du Centre Pompidou à Paris.⁸³ L'artiste proposait dans son intervention une réappropriation hautement comique de la forme de la lecture public de type cours ou conférence. Durant une heure et demi Esther Ferrer développait un discours sans parole, mimant pourtant l'acte de parler devant un document écrit auquel elle se referait visuellement. Régulièrement et supposément à chaque fois que son texte le lui indiquait, sa voix retentissait pour former un couple de mot définissant les contours de l'art performatif : « *techno performance* », « *video performance* ». En fonction des mots choisis, l'artiste illustre son propos de manière littérale. Après « *Naked performance* », elle se mettait nue face au public, sur l'estrade principale, toujours en mimant l'acte de parole. Après avoir dit « *destruction performance* », elle jetait par terre toutes les affaires alors étalées sur le bureau. Si cette fois-ci la parodie de conférence était belle et bien dans mes références, mon action n'est pas allé jusqu'à instaurer une dynamique comique. A l'instar d'Esther Ferrer mes prises de parole étaient déterminées par la formulation de groupe de mots évoquant un pan de l'histoire de l'art performance, tel qu'il l'a été conceptualisé, pratiqué, conservé, vécu, etc. Voici un exemple de formulation fixée au préalable au sein de mon protocole : « (Un mot) et performance ». Par le biais de ce protocole, il y avait donc à la manière d'une litanie une forte répétition du mot performance, mais seul le (mot) était écrit sur mon corps à l'encre noire. Je cite ici un extrait d'un article de Muriel Plana, qui aborde avec netteté le déroulement de la performance ainsi que le point de vue de son autrice tout à fait pertinent :

82 Notons que la présence à cet événement de l'antenne toulousaine d'OLF n'était pas pour me rassurer. En effet l'association à l'échelle nationale est connue pour avoir eu des positionnements transphobes et islamophobes, excluant les personnes trans ou porteuses du voile de sa conception du féminisme, par ailleurs très blanc, bourgeois et cisgenre.

83 L'intégralité de l'événement performatif dont je fais référence est visionnable sur le site du Centre Pompidou, qui l'a archivé : https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-f55fed5dc77bb8511cafd0692eb526a¶m.idSource=FR_E-dab3b38f2fbf8c5189b345598fd8b8f1¶m.refStatus=nsr, consulté le 8 mai 2019.

« Après un avertissement énoncé avec simplicité concernant la nudité nécessitée par sa performance, Pou Sein, artiste engagé par ailleurs dans une démarche transgenre, se déshabille à vue et sans ostentation pour aboutir à « la nudité frontale » annoncée - et on entend ici « frontale » non dans un sens théâtral mais dans un sens matériel et plastique : soit intégrale, durable, de proximité et non esthétisée. Très vite, justement, il quitte l'espace « scénique » ou le « théâtre » de l'amphithéâtre, et donc tout rapport de frontalité hiérarchique scène-salle, pour évoluer paisiblement dans les allées séparant les fauteuils parmi le public afin de lui proposer des associations à partir du mot « performance » ; « performance et...féminisme » ; « performance et... théâtre » ; « performance et... érotisme » ; « performance et... réalité » ; « performance et... corps » ; « performance et... danger »... Je suis incapable de me souvenir de toutes les associations, et j'en invente peut-être après coup, car je n'ai pris aucune note mais je dirais qu'il y en a eu plusieurs dizaines, les premières produites par l'artiste, les autres par les spectateurs et spectatrices. Le performeur fait plusieurs fois le tour de la salle ; au début, muni d'un marqueur, il écrit lui-même sur son corps le deuxième terme de l'association ; néanmoins, au bout d'un certain temps, sans pression ni séduction, il invite les spectateurs et spectatrices qui le souhaitent à participer au jeu, d'abord verbalement, puis en inscrivant de leur main le terme qu'ils ont proposé sur sa peau. »⁸⁴

Entre verbalisation et trace éphémère à même mon corps, ce qui m'importait dans cette performance était la démonstration de l'importance de la réappropriation collective de la création, de la parole, du geste, de l'espace et du temps, en somme de notre capacité d'agir sociale par le biais de la recherche et de l'art. Dans sa forme bien que quelques associations de mots étaient préparées mentalement à l'avance, le tout s'apparentait à une énumération personnelle, donc situé et lacunaire des caractéristiques récurrentes de la performance en lien avec le féminisme. J'avais la volonté de ne pas assigner l'art performatif et le féminisme à une seule notion ou définition, l'objectif était donc de démultiplier et densifier les concepts par la prolifération. L'idée étant de (re)présenter, d'incarner, de mettre à l'épreuve sans cloisonner, tout un tas de notions et de définitions parfois binaires, paradoxales ou floues de ce que peut être la performance. Il s'agissait en quelque sorte d'une recherche en action et en création, un cours de philosophie et d'histoire de l'art tout en suggestion et à travers la marche et l'écriture sur mon corps. J'avais déjà eu à l'occasion d'une performance avec

84 Plana, Muriel, « Un art politique à l'ère postmoderne : performativité et théâtralité », *Performance et signes du politique*, *Degrés*, N°177-178-179, numéros coordonnés par Emmanuelle Garnier, Bruxelles, 2019, p. 79-96. Cet article a fait l'objet d'une communication lors d'un colloque international, auquel j'ai aussi participé avec une la performance TDoR 23 novembre 2019, à la Maison de la Recherche de l'université Jean-Jaurès « Le théâtre hors de lui : performativités politiques dans le contexte hispanique actuel », Informations disponibles sur : <https://calenda.org/525665>, consulté le 10 mai 2019.

les Mandragores, *Dénuqué/e 15 octobre 2015*, utilisé le corps en tant que support à l'écriture. Cependant si dans cette performance le groupe déposait au marqueur noir des traits/stigmates sur mon corps nu, rendu vulnérable par une mise en scène d'agression physique, dans l'œuvre réalisée à l'EDL, l'ambiance était à la réflexion et la discussion collective. C'est pour cette raison sans l'ombre d'un doute, que les personnes participantes se sont senties si à l'aise de proposer des associations de mot, jusqu'à m'aider concrètement dans le protocole d'écriture à même ma peau. Encore une fois les propos de Muriel Plana, analysant l'œuvre dont elle a été l'une des expérimentatrices, m'ont conforté dans l'efficacité d'un tel protocole engageant un dialogue, que nous dirons alors dialogique, à l'instar de la chercheuse.

« La performance de Pou Sein est politique, féministe et queer, non parce que l'artiste est transgenre ou qu'il se réfère aux théories transféministes dans son texte d'accompagnement, mais parce que son travail montre que le seul fait de définir est problématique ; définir (et donc identifier un être ou un art) est une relation traversée par le risque de la prise de pouvoir. Au terme du processus, la nudité est remplacée par un costume qui masque autant qu'il signifie (représente ?) : ici surgit peut-être la théâtralité de cette performance et ce qui achève de la faire passer, grâce à l'hybridation du performatif et du théâtral, où le théâtre n'est pas un modèle imité par la performance mais l'expression d'un désir-manque en son sein, d'une modalité militante (projet de l'artiste) à une modalité politique (œuvre qui se distancie et s'autonomise du projet), philosophique et ouverte au « fictionnement » de chacun.e. Le corps-matière du performer plasticien est saisi et capturé par un texte ; il l'est de son plein gré, même s'il y a un grand risque d'échec du dispositif (imaginons, par exemple, que tous les spectateurs et spectatrices choisissent de ne pas « participer » comme moi !), un risque qui ne pourrait pas exister en régime non performatif, au théâtre par exemple, à moins qu'il ne soit plus théâtre du tout, un risque qui fonde la spécificité émouvante de la performance, et son irréductibilité à l'art théâtral ; quoi qu'il en soit, sur le plan individuel, le spectateur ou la spectatrice demeure libre de créer, comme de sa manière de créer, face à ce travail artistique de Pou Sein comme face à un spectacle de théâtre politique dialogique (tel celui de Vitez). »⁸⁵

L'élaboration d'une forme performative la plus dialogique possible, a été de nouveau mise en place lors d'un colloque international organisé par le laboratoire LLA-CREATIS à la Maison de la Recherche de l'université Jean-Jaurès et auquel j'ai été convié, le 23 novembre 2018 : « Le théâtre hors de lui : performativités politiques dans le contexte hispanique actuel ». Mon intervention performative de quinze minutes au sein de ce colloque international de trois jours ayant eu lieu trois jours précisément après la date

85 *Ibid.*, p. 7-8.

de la commémoration annuelle des personnes trans et/ou déviantes du genre assassiné·e·s à travers le monde. La journée internationale du souvenir trans (*Transgender Day Of Remembrance*), célébrée en France depuis 2004, permet de visibiliser les victimes de la transphobie, ainsi que pour les communautés de personnes concerné·e·s de se rassembler autour de leur mémoire. A cette occasion sont souvent organisés des veillées qui comprennent parfois la lecture des noms de ceux qui ont été assassiné·e·s au cours de l'année passée, des projections, des expositions, des hôtels et autres dispositifs ou actions commémoratives. C'est dans l'objectif de déplacer jusqu'à l'université une pratique spécifique de la commémoration collective et militante trans, que j'ai voulu poursuivre au sein de la performance, que j'ai proposé le 23 novembre 2018, une lecture de prénoms. En effet, lors de l'événement toulousain du TDoR 2018 auquel j'ai participé activement, une lecture collective des prénoms des victimes de transphobie avait été mise en place. Une boîte circulait et chaque personne présente pouvait y prendre un petit papier sur lequel avait été imprimé des informations sur les individu·e·s recensé·e·s par le *Trans Murder Monitoring*.⁸⁶ Ce dernier est un projet de l'association TGEU *Transgender Europe*, qui tente de collecter à l'échelle internationale et d'archiver numériquement sur un site dédié, les informations des associations et des particulièr·e·s à propos des meurtres et suicides des personnes trans et dissidentes du genre. C'est en partant du constat qu'il restait encore plus de deux cent papiers dans la boîte que j'ai décidé un ou deux jours avant du protocole de la performance. Toujours dans cette volonté d'imbriquer performance et pratique militante, le seuil d'entrée de l'hétérotopie performative était une distribution de tract/flyers réagencés pour l'occasion, par rapport au document distribué lors du TDoR toulousain de 2018. Ce tract A5 remanié présentait la journée du souvenir trans et son importance pour nous, personne trans, intersexes et/ou dissident·e·s du genre. En voici un extrait :

« On rappelle que le suicide est un meurtre lorsque l'on appartient à une identité marginalisée et minorisée, lorsque la société applique sur nous tout un ensemble de stratégies de dévalorisation, de délégitimation, d'exclusion, de fétichisation, d'hyper-sexualisation, d'humiliation, d'objectivation, de psychiatrisation en somme de déshumanisation. Nous pensons qu'honorer l'existence des personnes trans assassinées ne doit pas être nécessairement et intégralement une action silencieuse et macabre. On veut veiller à notre façon et pas comme la société hétérocisblanchepatriarcale nous a appris et forcé à le faire. Sans oublier l'horreur de la transphobie, (comment le pourrions-nous ?), nous voulons contrebalancer toutes les oppressions quotidiennes que l'on subit, par un

86 Chaque années le *Trans Murder Monitoring* (TMM) de *TransRespect Versus Transphobia*, publie une liste de personnes recensées. La liste contient plus ou moins d'informations sur leur identité, prénom, nom, surnom, profession photographie, ainsi que systématiquement le contexte de leur mort, le lieu et la cause de leur décès. Disponible sur le site : www.transrespect.org, Consulté le 11 mai 2019.

partage de colère constructive et d'amour entre concerné·e·s et allié·e·s. On vous invite donc à venir entremêler vos mains et vos voix aux nôtres, afin d'ébranler au moins l'espace d'un instant les sentiments d'illégitimité, d'insécurité et de tristesse, pour que seules les visibilités de nos rages et de nos déterminations à vivre et lutter, brillent et flambent dans la froide nuit toulousaine. »⁸⁷

Le texte écrit par et pour les concerné·e·s spécifiquement pour ce jour de commémoration, n'a pas été lu durant la performance. En revanche après un déshabillage calme devant l'estrade/scène de la salle de conférence, j'ai lu une trentaine de papiers, représentant chacun une personne trans, son nom, la date de son décès et sa nationalité. Après chaque prise de parole, je donnais alors le papier devenu mémoire, trace ou relique à l'une des personnes présentes dans le public. La déambulation se faisait ainsi au gré de mon déplacement autour des personnes assises, que je sollicitais moi-même par moment, ou qui tendaient la main spontanément pour recueillir un papier, en me remerciant parfois. Dans les deux performances *Auto-Exhibition*, l'intimité de l'hétérotopie a été augmentée par l'absence de performeur·r·se-photographe, ce qui a conféré à l'instant partagé un caractère solennel. En revanche si la première *Auto-exhibition* à l'EDL s'aventurait parfois dans le trait d'humour, ma parole n'étant pas complètement enfermée par un protocole strict, mon attitude s'adaptant à celle des spectat·eur·rice·s, la seconde auto-exhibition avait le ton grave de la commémoration. La première était sans lumière particulière, si ce n'est celle des néons plutôt crue de l'auditorium, qui permettait ainsi de briser l'effet du quatrième mur entre intervenant·e·s et le reste de la salle. Pour la seconde et le sérieux de sa thématique, j'ai choisi en revanche de dramatiser l'ambiance lumineuse à l'aide de l'ampoule suspendue, que je maniais au fil de ma déambulation dans la pièce alors plongée dans le noir. Il est intéressant de constater que les deux performances ont soufferts de leur condition de monstration, dans le dispositif temporel de l'événement. En effet, dans le premier protocole la fin de la performance n'était pas anticipée, mais annoncée par la déclaration approximative et de mémoire suivante : « Je vous laisse le soin de m'interrompre quand mon temps sera écoulé ». Dans le second protocole, je m'étais fixé la lecture de tous les noms présents encore dans la boîte, après la veillée du TDoR. Je savais qu'il restait plus de deux cent papiers, et que donc l'entreprise était veine. J'ai été arrêté bien avant par l'organisation du colloque, le protocole était bien voué à l'échec. Le fait que c'est une personne du public, incarnant le dispositif académique dans lequel je performe, qui ait du interrompre avec gêne la lecture et ainsi le recueillement collectif, a été un paramètre qui a ajouté au moment déjà pesant, un certain malaise. Comme mon analyse ainsi que leur titre le démontre, je considère que ces deux performances forment un

87 Cet extrait de texte était présent dans les deux versions du tract, celui du TDoR et celui utilisé lors d'*Auto-exhibition 23 novembre 2018*.

diptyque. Si les deux performances qui forment ce diptyque de lectures avaient plus ou moins le même contexte événementiel, temporel et d'espace, dans le second diptyque de lecture que je vais aborder, intitulé *Psychiatrisons la transphobie*, j'ai en revanche voulu expérimenter le même protocole dans deux espaces-temps radicalement différents. Les deux actions comportaient un lent déshabillage où mes vêtements ont été éparpillés dans les personnes du public, suivi par une recherche/lecture de plus d'une heure d'un livre illustrant la violence de la transphobie médicale et psychiatrique. La première de ce diptyque, *Psychiatrisons la transphobie 6 novembre 2018*, a eu lieu dans une petite salle de la maison de la recherche de l'UT2J, dans le contexte de mon cours de séminaire. Expérimentée par plus d'une vingtaine de personnes, elle a duré une heure et vingt minutes, dans laquelle j'ai proposé la lecture partielle du tristement célèbre ouvrage de Colette Chiland, *Changer de sexe*, publié aux éditions Odile Jacob en 1997.⁸⁸ La déambulation durant la lecture était limitée par la petitesse de la pièce, éclairée en son centre par l'ampoule suspendue. Pour cette performance j'étais accompagné de Kai Flint dans le rôle du performeur-photographe. C'est ainsi la première fois que j'expérimentais de performer avec un autre artiste trans. La présence de ce performeur-photographe apportait une dimension plus dense encore au rôle. Jusqu'alors la prise de photo se faisait la plupart du temps par mes proches ami·e·s cisgenres et se voulait entre autre comme une représentation intrusive, cristallisant des problématiques sociales, d'hyper-monstration, d'exposition et d'exhibition. Le fait que je me reconnaisse dans l'identité du performeur-photographe et vice-versa, a permis un dédoublement des rôles et une réappropriation totale du geste artistique et de la représentation. Le fait que ce soit une autre personne trans qui poursuit et capture mon corps nu pour le transformer en image par le biais du regard photographique, a été un facteur très important pour moi dans la bonne tenue et l'agrément de la performance. Kai Flint décrit son expérience en des termes qui font échos à la mienne : « La première fois que j'ai eu l'occasion de découvrir les performances de Pou Sein a été non en tant que spectateur, mais en tant que photographe. Ce point de vue à travers mon appareil était à mes yeux à mi-chemin entre participation et observation, entre un voyeurisme intime et un détachement à travers l'objectif. Je pensais que mon rôle serait celui de documenter de l'extérieur - finalement, j'étais à l'intérieur, et parfois même au centre d'une tension entre corps queer dénudé et corps semi-anonyme observateur. Sur le moment, j'étais pris dans la performance totalement, mais tout de même détaché, tentant de mon mieux de remplir ce rôle intrusif; ce n'est qu'une fois la performance finie que la réalisation de ce que mon rôle signifiait m'a réellement frappé. A travers les commentaires et la discussion qui a suivi la performance, j'ai eu le point de vue externe de mon rôle : ma présence pendant cette performance a été vécu comme "gênante". Faire vivre cette sensation de gêne, ce voyeurisme, ce

88 Je reviens amplement sur ces deux performances dans le chapitre 6 « De la sexologie au *gender* ».

regard intrusif à des personnes cisgenres qui ne connaissent pas la fétichisation ou la pathologisation de leurs corps, parce que les leurs participent de la recréation des normes, me semble être une chose importante à souligner. Les individu·es qui reproduisent ces normes, souvent inconsciemment, perpétuent quotidiennement ces mêmes normes et donc en conséquence les projettent sur les corps *queers*. »⁸⁹ Dans cette œuvre, l'étape de discussion avait été plutôt riche et la lecture avait je crois questionné profondément le public, essentiellement composé de personnes cisgenres. La seconde performance du second diptyque de la série des lectures est *Psychiatrisons la transphobie 15 décembre 2018*. Elle a eu lieu à l'OBS, un squat transpédégouine toulousain, à l'occasion d'une soirée de soutien pour l'association *Amnghi* dont l'objectif est de créer des liens d'entraides concrets avec des personnes trans, intersexes et/ou dissidentes du genre au Maroc. Si le protocole était presque identique dans les deux performances, la réception a été complètement différente de l'une à l'autre. En effet le public lors de cet événement était composé de personnes concerné·e·s, si ce n'est allié·e·s de lutte. Bien que je ne puisse pas comptabiliser le nombre de personnes ayant assistées à cette performance, je sais que nous étions plus de soixante. Mon rapport à l'expression orale et à la visibilisation des propos de Colette Chiland n'était pas le même que dans le premier contexte. Si dans la première performance je faisais découvrir toute une partie de l'histoire psychiatrique française et spécifiquement sa transphobie, qui impacte encore la façon dont la France considère l'existence de personnes trans et/ou intersexes, dans la seconde je n'étais pas là pour faire de la pédagogie. J'estime le public à une soixantaine de personnes. J'étais face à mes amies, amours, proches, connaissances, camarades de lutte ou membres de la communauté transpédégouine toulousaine, qui n'ignorent aucunement la violence des institutions, des représentations et le systématisme des discriminations qu'elles véhiculent. Le ton était donc détendu, chaleureux, presque familial par moment. Je me permettais beaucoup plus d'injonctions à l'adresse de Colette Chiland, de même que le public concerné ne se privait pas d'en faire de même.

Le corps auto-exhibé et communiquant est le point commun de toutes les performances de cette série de lectures. Mais en revanche dans ces deux dernières, l'usage de la parole est marqué par une réappropriation d'un contenu violent et discriminant. Que mon corps nu de personne trans porte sur le devant de la scène les mots de Colette Chiland est un acte de résistance. Prendre ses mots et m'en moquer, ou simplement relever publiquement les absurdités et les violences de leur contenu est un acte libérateur pour moi. Il a aussi été ressenti comme tel par les personnes trans et/ou intersexes faisant parti des performeurs, mais aussi ceux faisant partie du public. Dans toutes

⁸⁹ Cet écrit a été recueilli dans le cadre d'une recherche de traces qui échappent le plus souvent à l'archivage de l'artiste, c'est-à-dire l'expérience et la production de traces d'autrui vis-à-vis de l'œuvre en question.

ces expériences, j'ai pu déterminer que la mise sur le devant de la scène, l'exposition, la visibilité et la mise en parole, de mon identité trans et de ce qu'elle met en jeu dans la société, se situe bien à la croisée du travail de pédagogie et d'une pratique de libération de soi par le biais du régime esthétique.

4.

Entrecroisements, Convergence et activisme - États-Unis/France

Ce chapitre sera l'occasion d'exposer l'histoire de certaines postures, à la fois universitaires et militantes. Je dessinerai avec de gros traits la seconde vague féministe en France, sa construction socio-culturelle, ses ambitions, ainsi que ses faiblesses. Par faiblesse, j'entends ses dissonances internes et ce qui, en somme, dès les années soixante-dix, laissait entrapercevoir une redéfinition du sujet féministe. Il faut noter que, malgré une première traduction partielle et dite mauvaise de l'ouvrage, le *Deuxième sexe* de Beauvoir sortira rapidement en langue anglophone, en 1953, soit quatre ans après sa publication française. Ce livre a donc eu un retentissement international et a ainsi participé à l'émergence et aux liens entre les mouvements de luttes féministes françaises et états-uniennes de la deuxième vague. J'ai conscience du double ethnocentrisme de la présente recherche, mais les interpénétrations entre les États-Unis et la France étant fortes dans le domaine que je propose d'aborder, je ne pouvais pas laisser ces rapports au hasard, de même que je n'ai pas le loisir d'élargir plus encore le champ d'analyse. Afin d'en savoir plus sur les influences des militant·e·s français·es des années soixante-dix, ainsi que de déterminer les racines de la théorie *queer* dont ma posture est largement issue, il conviendra donc d'explorer dans une seconde partie les mouvements des droits civiques états-uniens des années cinquante à soixante-dix. Il s'agira donc de visibiliser les raisons de la naissance d'une partie de la troisième vague féministe, incarnée par les féminismes décoloniaux intersectionnels outre-Atlantique. Méfions-nous des conclusions hâtives, car cette vague n'a rien d'un courant homogène. Celle-ci s'incarne même à l'opposé de cette tendance, afin de ne plus reproduire des mécanismes d'universalisation du sujet de lutte, qui nie l'implication des individu·e·s les plus marginalisé·e·s du féminisme et notamment les personnes racisées et/ou trans. Aussi les ruptures brutales d'un phénomène militant et théorique au prochain, doivent être nuancées, car elle relève d'une analyse historique et donc rétrospective et classificatrice. Bien que les définitions et les dénominations soient, dans le cas des mouvements sociaux, politiques ou encore artistiques, - inévitables puisque stratégiques, il convient de noter que les termes de « vague » ou de « courant », sont employés afin de faciliter la compréhension des différentes étapes socio-culturelles dont ma propre posture est issue. Les champs que je propose d'étudier sont vastes et complexes, j'en démontre les aspects les plus saillants, sans pour autant prétendre à l'exhaustivité historique. Ce chapitre tente donc de rendre plus concrètes les influences théoriques et activistes de ma posture transféministe en art. Enfin, cette lecture devra être augmentée par la suivante, avec qui elle est en résonance et en discussion, puisque qu'elle traite de l'émergence des mouvements pour les droits des minorités de genre et de sexualité en France et aux États-Unis. Ces deux chapitres en diptyque permettront de dessiner les contours d'un positionnement trans à l'écoute de son héritage universitaire et activiste.

Les pionnières féministes et universitaires françaises

Afin de comprendre la multiplicité des postures féministes et notamment, dans un premier temps, celle de la seconde vague, aventurons-nous dans les racines européennes du genre. Le terme genre a, en effet, mis près d'une trentaine d'années à arriver jusqu'en France et, comme le démontre l'opposition virulente citée dans le chapitre suivant, il peine encore à s'imposer dans la perception collective. Pourtant celui-ci a été réutilisé en Europe dès 1972, entre autre par la théoricienne britannique Ann Oakley dans son premier ouvrage *Sexe, gender and society*, décentralisant ainsi la notion de genre, de l'univers médical et psychiatrique, jusqu'à celui de la recherche en sciences sociales. En France, grâce au développement croissant de l'accessibilité à l'éducation pour tou-te-s, entraîné par la loi Camille Sée en 1880, qui ouvre les lycées pour filles ; dans les années quarante à soixante, quelques historiennes pionnières font émerger des figures oubliées des savoirs, des sources et de l'Histoire. Citons par exemple les travaux d'Édith Thomas, historienne et archiviste qui s'intéressa à la réception populaire et gouvernementale des figures historiques féminines, et d'Evelyne Sullerot, sociologue et journaliste, qui étudia l'histoire de la presse féminine et des luttes ouvrières. Les deux femmes sont par ailleurs résistantes durant le régime de Vichy et des militantes actives pour les droits des femmes, de la liberté sexuelle et de la contraception. Leurs contributions sont cependant plus ou moins ignorées par le milieu universitaire au moment de leur publications. Édith Thomas, contemporaine de Simone de Beauvoir durant l'Après-Guerre, préfère au terme décrié de féminisme, celui d'humanisme féminin. Durant la guerre froide, c'est le célèbre ouvrage *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir qui fait une promotion particulièrement vibrante d'un féminisme égalitaire, anti-déterministe affirmant la production sociale du groupe des femmes. À la fois encensé pour son courage pionnier et de l'autre condamné pour son indécence, l'ouvrage aura un extrême retentissement dans les événements militants qui suivront sa publication. Dans les années soixante et soixante-dix, une concentration de plus en plus forte de femmes dans les universités marque le début des groupes de recherche intégralement dédiés à l'Histoire des femmes et du féminisme. Prenons pour exemple, le Groupe de Recherche Interdisciplinaire en Étude des Femmes (GRIEF) actif de 1979 à 1991 à l'Université Toulouse-II le Mirail, qui a organisé, en 1982, le premier grand colloque d'études féministes : « Femmes, féminisme et recherche », ayant rassemblé mille-cinq-cent personnes et sept-cent intervenant-e-s. Il faut savoir qu'à l'époque, le terme d'études des femmes dans la plupart des institutions universitaires est préféré à celui d'étude du féminisme, jugé trop politisé par les discours officiels. Précisons qu'il n'y a pas de rupture nette entre le terme d'étude des femmes, d'étude féministe et d'étude de genre qui est employé aujourd'hui. Le changement de l'appellation de cette posture interdisciplinaire s'est donc établi progressivement, au fur et à mesure de l'acceptation de ces revendications en marges des politiques institutionnelles. En 1949, par exemple, lorsque Michelle Perrot fait part de son désir de faire une thèse sur Simone de Beauvoir, *le Deuxième Sexe* étant sorti la même année, Ernest Labrousse, son directeur de thèse, l'encourage à se détourner de ce sujet qu'il considère indigne d'une thèse. Par ailleurs, elle est elle-même active dans la lutte féministe, mais en refuse l'appellation dans son travail universitaire, afin sans doute, de se protéger de l'invalidation de ses contemporain-ne-s. Les chercheuses des années soixante-dix, à l'instar des quelques universitaires

pionnières des décennies précédentes, se concentrent entre autre sur une archéologie des archives par le filtre de l'identité des femmes. C'est ainsi que sont exhumés des marges de l'Histoire les premiers mouvements de luttes des femmes, rassemblés dès-lors sous le terme de féminisme de la première vague. De même, d'autres personnalités oubliées de l'Histoire resurgissent, et forment un ancrage historique et des racines pour leurs héritières de la seconde vague féministe. Madeleine Pelletier, première médecin diplômée en psychiatrie, représente un exemple de radicalité politique et philosophique, qui marque les militantes des années soixante-dix. L'importance de son rayonnement dépasse de loin son rôle précurseur. Engagée pour la justice sociale, le droit au suffrage et à l'avortement, avant la Première Guerre Mondiale elle détermine déjà dans les termes de « sexe psychologique » l'équivalent de la notion de genre. Madeleine Pelletier, androgyne au quotidien, appelle les femmes au port du costume masculin, afin de subvertir la domination des genres, manifestant ainsi l'une des premières attitudes volontairement médiatiques de *cross dressing* ou de travestissement politique, faisant échos aux pratiques contemporaines de *genderfucking*⁹⁰.

Ainsi, à l'époque charnière des années soixante-dix, émergent dans les universités de France des chercheuses militantes qui investissent toutes les disciplines universitaires sous le prisme critique de l'étude des conditions sociales des femmes. L'époque mouvementée est remplie de changements sociaux et malgré les appels à la sororité, les militantes chercheuses féministes sont divisées. Inutile donc de préciser que le Féminisme n'existe pas, en revanche les féminismes et les féministes sont nombreux·x·ses comme en témoigne le nombre de pages du récent *Dictionnaire des féminismes - France XVIII°-XXI° siècle*, sorti en 2017, dirigé par Christine Bard et Sylvie Chaperon, auquel je ne manque pas de me référer. Dans la lignée des écrits de Simone de Beauvoir et de sa célèbre phrase : « On ne naît pas femme on le devient »⁹¹, s'engouffre toute une génération de chercheuses de tous bords confondus. En l'occurrence, une partie d'entre-elles, issues des études des luttes ouvrières, alors en plein essor, et largement influencées par les théories marxistes, avant d'employer le terme genre, utilisent la formule « rôles sociaux de sexe », ou encore celle de « sexage », déployée par Colette Guillaumin. Ces théoriciennes dites à tendance lutte des classes et matérialistes, s'opposent avec plus ou moins d'intensité à un mouvement féministe différentialiste qui évolue en parallèle avec le groupe Psychanalyse et Politique d'Antoinette Fouque, et qui paradoxalement s'appuie lui-aussi sur une partie de l'héritage de Simone de Beauvoir. Cette dernière dans *Le deuxième sexe*, malgré une approche constructiviste du rôle social sexué et son rapport critique vis-à-vis de la psychanalyse freudienne par exemple, ancre son discours dans un existentialisme qui crée dans son développement des non-sens. Pour schématiser, c'est par la théorie se voulant anti-naturalisante, aux multiples interprétations ambiguës, introduite par Simone de Beauvoir dès les années cinquante, ainsi que les influences du post-structuralisme naissant, les théories à la fois marxistes et psychanalytiques, que se développent en France, dans les

90 Traduction littérale : « Niquer le genre » c'est-à-dire remettre en question radicalement et de façon subversive et esthétique-politique la classification binaire des genres, dans son corps, ses vêtements, ses attitudes, son langage.

91 De Beauvoir, Simone, *Le deuxième sexe, Tome I - Les faits et les mythes*, Gallimard, Coll. Blanche, 1949, p. 285-286.

années soixante-dix, d'une part le féminisme radical, dont le féminisme matérialiste, réformiste ou révolutionnaire et d'une autre part le féminisme différentialiste et essentialiste. Ce que les chercheur·euse·s états-unien·ne·s ont rassemblé sous le terme fallacieux de *French feminism* n'est autre qu'un ensemble de chercheuses ayant développé une forme d'émancipation littéraire en s'appropriant, entre autre, les thèses psychanalytiques, naturalisant ainsi les comportements masculins et féminins, tout en revendiquant l'égalité dans la différence.⁹² Pour Antoinette Fouque par exemple, la parité est l'enjeu évident du féminisme, mais doit se faire sur la thèse d'une différenciation biologique et d'essence du « destin physiologique » de « la femme » et de « l'homme », notamment dans le phénomène de la procréation, signe de la complémentarité des sexes et du pouvoir de reproduction de « la femme »⁹³. De même l'écrivaine, sémiologue et psychanalyste Julia Kristeva écrit, à propos de la maternité, qu'elle est la vocation sublimatoire des mères. Cette dernière, dans une perspective différentialiste, reprend à son compte la phrase de Simone de Beauvoir : « "On" naît femme. Mais "on" devient un "je" féminin, un sujet-femme : longue et complexe construction plus compliquée que celle de la masculinité, et qui dure toute une vie »⁹⁴. Dans cette perception naturalisante, le sexe précède alors le genre. Ce dernier est de ce fait construit par le corps et les attributs sexués des individu·e·s. La valorisation de l'identité féminine au travers d'un discours situé, théorisé sous le terme d'écriture féminine, développée entre autre par Hélène Cixous⁹⁵, est l'une des notions stratégiques de ces chercheuses, souvent elles-mêmes linguistes, littéraires et psychanalystes. Luce Irigaray par exemple, remet en question d'un point de vue critique toute la philosophie et les théories occidentales, de Platon à Freud ou Lacan. Sa thèse est simple et lui permet une analyse critique de toutes les pensées précédentes : s'exprimer n'est jamais neutre, tout discours part d'un point de vue situé et genré.⁹⁶ De ce fait, elle réfute un universalisme et une objectivité dont les sciences se sont faites les étendards. Si elles adhèrent

92 À propos de l'analyse du *French Feminism* de Christine Delphy dans son ouvrage *L'ennemi principal Tome 2 Penser le genre*, lire la note de lecture : Armengaud, Françoise, « Christine Delphy : « Penser le genre », *Nouvelles Questions Féministes*, 2002/1, Vol. 21, p. 126-133, Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2002-1-page-126.htm>, consulté le 10 mai 2019. « L'invention, aux États-Unis, d'un prétendu féminisme spécifiquement français, le « *French feminism* » (en train d'être reconverti en féminisme post-moderne) fait l'objet d'une analyse particulièrement sagace. Christine Delphy montre d'abord, que ce « *French feminism* » est inventé de toutes pièces. En effet, considérer des auteures – Hélène Cixous, Julia Kristeva et Luce Irigaray – qui elles-mêmes ne se déclarent pas féministes (voire se déclarent expressément non féministes), comme représentantes exemplaires du féminisme français (tout en omettant de parler des féministes françaises se déclarant telles et reconnues telles en France) constituait une aberration qu'il fallait mettre en évidence. Ensuite, il fallait en discerner la motivation et la finalité. L'explication découverte par Christine Delphy, c'est que si certaines féministes américaines ont donné au féminisme qu'elles avaient inventé le nom de français, c'est tout simplement parce qu'elles ne voulaient pas prendre la responsabilité de ce qu'elles étaient en train de dire, et plus particulièrement, de leur tentative de préserver la valeur et l'intérêt de la psychanalyse pour le féminisme (psychanalyse avec laquelle la « trinité » précédemment citée – Cixous, Kristeva et Irigaray – est en rapport étroit : l'accent est mis sur la différence sexuelle comme principe indépassable et fondateur, à la fois d'ordre naturel et d'ordre symbolique) et de la sauver du discrédit qu'elle avait subi au sein des sciences sociales et du féminisme associé aux sciences sociales. », p. 132.

93 Chaperon, Sylvie, « Fouque Antoinette », dans *Dictionnaire des féministes – France XVIII^e-XXI^e siècle*, sous la direction de Christine Bard avec la collaboration de Sylvie Chaperon, Paris, PUF, 2017, p. 595-601.

94 Laufer, Laurie, « Kristeva Julia », dans *Ibid.*, p. 822-823.

95 Naudier, Delphine, « Cixous Hélène », dans *Ibid.*, p. 304-307.

96 Xavière, Gauthier, « Luce Irigaray », dans *Ibid.*, p. 766-768.

toute fois à l'importance du point de vue situé, à l'inverse, les matérialistes réfutent cette différenciation essentialiste des genres, jugeant que c'est dans cette naturalisation des rôles sociaux sexués que s'élabore la domination masculine. Les genres sont alors pensés comme des classes et déjà articulés avec la notion de race et de sexualité. Notons que le *black feminism*, qui s'est développé dans les années soixante et soixante-dix aux États-Unis, a eu, dans une moindre mesure, une influence sur certaines des théoriciennes de la période⁹⁷, notamment sur les travaux de Colette Guillaumin. Théoriquement, les matérialistes cherchent à démontrer et délégitimer la fabrique des corps sexués qu'elles analysent dans l'évolution de l'histoire des pratiques sociales. En mettant en lumière les intérêts de la classe dominante, dont la plupart des femmes ne font pas partie, elles démontrent le caractère construit et injustement hiérarchisé des genres, afin de dévoiler et dénaturiser les effets de la domination de classe, de race, de genre et de sexualité. Les rôles sociaux de sexe apparaissent comme des marqueurs de la division sociale garantissant la puissance de l'hégémonie en place et contraignant les minorités dont les femmes, les personnes racisé·e·s, les classes populaires et les minorités sexuelles et de genre font parties. Le raisonnement matérialiste, dont Christine Delphy est la figure de proue, utilise le terme de genre à l'instar des théoricien·ne·s état-unien·ne·s ou britanniques, dès le milieu des années quatre-vingt, comme un outil conceptuel de compréhension des relations entre les individu·e·s au sein de la société. L'essor de ces mouvements de contestation féministes et universitaires est concomitant avec le développement de collections et d'éditions dédiées aux études des femmes et des féministes, de même qu'il prend appui sur le médium de la revue ou du journal pour se diffuser largement⁹⁸. De 1971 à 1973, le Mouvement de Libération des Femmes publie six numéros du journal collectif *Le torchon brûle*. Accompagnée de Simone de Beauvoir, Christine Delphy développe les théories matérialistes à travers la revue *Questions Féministes*. Celle-ci, publiée de 1977 à 1980, est arrêtée suite à des mésententes internes au sein de la rédaction au sujet de l'homosexualité et, entre autres, celui du lesbianisme politique revendiqué par Monique Wittig. Christine Delphy poursuivra son projet en fondant la revue *Nouvelles Questions Féministes*, toujours présidée par Simone de Beauvoir. Ainsi malgré les liens évidents qui unissent toutes ces chercheuses, de même que l'importance de leur rôle dans l'évolution et l'accroissement des féminismes en France, on ne peut être que frappé par la difficulté de réunir l'ensemble des penseuses dans le même cadre. C'est bien entendu dans une interpénétration floue de toutes ces activités théoriques que se constellent des activités militantes et associatives visant à promouvoir et diffuser les notions et stratégies employées dans les textes. Ainsi, le Mouvement de Libération des Femmes (MLF) est l'émanation d'un collectif d'associations et de groupes militants et de recherches, formant ainsi une nébuleuse multiforme dans toutes les grandes villes francophones, de la Belgique au Canada. Notons évidemment que ce mouvement de libération de la parole des femmes, s'organise dans le monde entier, avec notamment l'équivalent du MLF aux États-Unis, le *Women's Liberation Movement*. Les

97 Les liens entre féminismes et luttes anti-racistes ou pour les droits civiques vont être par la suite développés.

98 Nous retrouvons ainsi une certaine marginalisation obligée, vis-à-vis des systèmes de production classiques.

militantes, certes divisées dans la forme comme dans le fond, s'accordent sur les objectifs transformatifs principaux, à la fois l'action politique, la réflexion théorique et le partage d'expérience. En effet, l'adhésion quasi-totale de la non-mixité dans les discours féministes des années soixante-dix est indissociable de la nécessité de la prise de confiance, d'espace et de parole des femmes entres-elles. Pour en revenir au Mouvement de Libération des femmes, sa naissance fait débat, et de ce dernier naîtra une opposition violente entre les matérialistes et les différentialistes. Alors que le mouvement est marqué par un mode de fonctionnement informel et non hiérarchique, Antoinette Fouque, cheffe de proue du courant différentialiste, dépose en 1979 l'association loi 1901 « Mouvement de libération des femmes - MLF » et quelques jours plus tard le sigle est aussi inscrit à l'institut de la propriété industrielle et commerciale. Se défendant de vouloir protéger le nom du mouvement, elle affirme de même que le MLF a été esquissé en 1968 suite à une réunion en non-mixité à l'université Paris - la Sorbonne. Pour les matérialistes cet acte est une trahison, et la naissance du mouvement est, pour elles, marquée par plusieurs événements de l'été 1970. Le plus médiatique est l'action publique du 26 août 1970, du dépôt de la gerbe à la femme du soldat inconnu, au pied de la statue commémorative du soldat inconnu, avec les slogans : « il y a plus inconnu que le soldat inconnu - sa femme - » et « Un homme sur deux est une femme ». Les dix militantes qui y participent sont toutes des femmes de lettres, journalistes, artistes et/ou universitaires, qui sont proches du courant matérialiste. En effet, les matérialistes sont plus radicales que leurs consœurs différentialistes, et prônent les actions médiatiques visant à faire découvrir le mouvement et ses idées au plus grand nombre.

Ces mésententes internes au MLF, et plus largement à la deuxième vague féministe française, marquent la scission entre deux tendances. La première est plutôt modérée et réformiste, ce qui lui permet une intégration toute relative dans les politiques gouvernementales et institutionnelles. La seconde, plus radicale, s'incarne dans le cumul des luttes et donne lieu dans son développement à une troisième vague féministe. En effet c'est bien les apories de cette seconde vague féministe sur les questions raciales, sexuelle ou trans notamment, qui font se développer dans la rupture et la continuité, cette troisième vague féministes plus inclusive encore et portée par les minorités de race, de genre et de sexualité.⁹⁹

Luttes des personnes racisées aux États-Unis - *Black Feminism*

Avant tout autre développement, il convient de s'attarder sur l'histoire néocoloniale et post-esclavagiste des États-Unis. Les protestations des personnes racisées¹⁰⁰ aux États-Unis, voulant faire entendre la nécessité du

99 L'un des versants de cette troisième vague féministe a été esquissé dans ses intentions par le développement du mouvement *Riot grrrl*, dans le chapitre 1 « Prélude et générique - Sociogenèse introductive ».

100 Une précision me semble bienvenue, sur l'emploi du terme racisé·e. Ce dernier renvoie à un processus de racialisation, qui est lié aux dispositifs d'altérisation néocoloniaux, faisant de tou·te·s les individu·e·s non-blanc·he·s les victimes de la production des races et donc du racisme. La race est donc créée en tant que catégorie sociale et culturelle et relève d'un regard porté sur la culture/religion/apparence/ appartenance d'autrui. Sur les mécanismes et effets de l'aveuglement inconscient ou volontaire vis-à-vis de la race en France, lire notamment : Ezekiel, Judith, « Magritte rencontre Maghreb : ceci n'est pas un voile. La *hijab story* », *Confluences Méditerranée*, n°59, traduit

respect de leurs droits civiques, débutent massivement dans les années cinquante et s'étalent encore aujourd'hui sous diverses formes, structures et organisations. Je ne peux bien sûr pas faire un historique des événements qui ont favorisé le déclenchement des revendications afro-américaines entre autres. J'irai donc à l'essentiel, afin de déterminer de quelles manières les mouvements féministes et homosexuels, aux États-Unis comme en France, doivent largement leurs émergences à une combinaison de phénomènes dont font partie les émeutes raciales et les demandes d'égalité et de déségrégation institutionnelle et culturelle des personnes minorisées racisées états-uniennes. Il n'est pas question de nier les implications et luttes précédentes contre l'esclavage, la ségrégation et le racisme, de Marcus Garvey à Rosa Parks, mais je me concentrerai sur la période charnière des années soixante et soixante-dix où les combats pour l'acquisition des droits civiques par les minorités de race se sont transformés en réappropriation du stigmaté et en revalorisation subculturelle d'une identité en lutte. Avant même le développement du *Girl Power* ou du *Gay is Good*, dans les subcultures afro-américaines, des formule-étendards positives se développent et marquent cette révolution identitaire : *Black is beautiful - Black Power*. Le mouvement révolutionnaire des *Black Panthers Party*, formé en 1966, un an après l'assassinat de Malcolm X, marque un tournant décisif dans la potentialité radicale des combats communautaires anti-racistes et de nombreux groupes d'extrême gauche ne manqueront pas de s'y référer. Des groupes d'auto-supports et d'auto-défenses armées se développent sous l'appellation du *Black Panthers Party*.¹⁰¹ Analysant d'un point de vue matérialiste les injustices subies, le mouvement se démarque d'autres stratégies militantes, tel que le *black nationalism* (nationalisme noir) non-violent et incarné par Martin Luther King entre autres. Si les luttes du « peuple noir »¹⁰² sont particulièrement médiatisées, d'autres telles que celles de l'*American Indian Movement* ou du *chicano movement*, respectivement les mouvements de luttes pour les droits civiques des amérindien·ne·s et des mexicano-américain·e·s entament leur médiatisation et leurs activités à cette période. De même, la Guerre contre le Vietnam (1955-1975) engrange, à la fin des années soixante, une opposition populaire massive, qui unie les divers·es militant·e·s anti-impérialistes et pacifistes, des luttes pour les droits civiques, syndicalistes et/ou étudiant·e·s. En 1967 notamment, un an après avoir remporté la médaille d'or poids lourd, Mohamed Ali, grand favori de la boxe états-unienne, proche de Malcolm X et du mouvement séparatiste *Nation of Islam*, fait part publiquement de son refus d'être enrôlé dans l'armée américaine. Très médiatisée, sa décision, qui déclenche une peine de justice, transforme le sportif déjà largement impliqué dans les luttes radicales pour les droits civiques, en porte-étendard de l'hybridation des luttes. Interviewé la même année sur la BBC, il éclairera sa posture sans ambiguïté : « Ma conscience ne me laissera pas aller tirer sur mon frère, ou quelques personnes plus sombres (*dark*), ou quelques personnes pauvres et affamées, dans la boue

de l'anglais par Bénédicte Muller, 2006, p. 189-203 ; ou encore Dorlin, Elsa, « De l'usage épistémologique et politique des catégories de « sexe » et de « race » dans les études sur le genre », *Cahiers du Genre*, 2005/2 (n° 39), p. 83-105.

101 A ce sujet, lire le sous chapitre : « Les *Black Panthers* : l'autodéfense comme révolution politique », dans « *Self Defense : power to the people !* », dans Dorlin, Elsa, *Se défendre - Une philosophie de la violence*, La découverte, Zones, Paris, 2017.

102 D'après le titre de l'ouvrage : Du Bois, William Edward Burghardt, *Les âmes du peuple noir*, La découverte, 2007.

pour la grande et puissante Amérique. Et les tuer (*shoot*) pour quoi ? Ils ne m'ont jamais appelé nègre, ils ne m'ont jamais lynché, ils n'ont pas lâché les chiens sur moi, ils ne m'ont pas volé ma nationalité, violé et tué mon père et ma mère »¹⁰³. Il articule ainsi antiracisme et anti-impérialisme, soutenu notamment par Martin Luther King, il verbalise et incarne la posture d'une partie de l'opinion publique sur la question de la guerre du Vietnam. Il convient de noter que le début des années cinquante marque l'apparition de sportifs de haut-niveaux afro-américains, Chuck Cooper à la *National Basketball Association* en 1950, ou Jackie Robinson en *Major League Baseball*, en 1947. De même que le sport participe à la recreation positive d'une identité sous ou mal représentée, la musique jouera un rôle très important dans ce phénomène culturel. À partir de la fin du XIX^e siècle, le jazz, né dans les colonies d'esclaves des plantations de coton, et ses sous-genres, s'implante fortement et durablement dans le paysage musical des États-Unis. De Billie Holliday à Nina Simons, en passant par Ella Fitzgerald et Sarah Vaughan, de nombreuses personnalités du jazz vocal se succèdent et portent dans leurs musiques des valeurs subculturelles militantes. Pour exemple, la célèbre chanson « *Strange Fruit* » chantée par Billie Holliday en 1939, décrit l'ignominie des lynchages et des pendaisons publiques dans les villes esclavagistes ; « *Mississippi God damn* » de Nina Simone, écrite vingt-cinq ans plus tard, dénonce les violences du racisme endémique et entre autres les meurtres de quatre fillettes afro-américaines tuées lors de leur baptême dans l'explosion d'une église, orchestrée par le *Klux Klux Klan*. Le mouvement pour les droits civiques est ainsi soutenu par des personnalités sportives et musicales, des chanteur·euse·s et musicien·ne·s. En même temps que cette effervescence sportive et musicale, le champ de la scène et celui de la littérature n'est pas en reste et des groupes d'art se constituent. Dès les années 1940 à Harlem, l'*American Negro Theater*, regroupe des artistes en non-mixité raciale. Dix ans plus tard, toujours dans le nord de l'arrondissement de Manhattan à New-York, se fonde le *Harlem Writers Guild*. Le mouvement est enclenché par l'autrice Rosa Guy, qui fait notamment le pont avec l'*American Negro Theater*, et par John Oliver Killens et John Henrik Clarke, tous deux auteurs et universitaires pionniers dans les *Africana studies*, aussi appelées *Black studies* ou *African-American studies*. Ces regroupements de chercheur·se·s et d'artistes développent des objectifs d'émancipation et de visibilité des subjectivités noires, à travers des pratiques multiples et hybrides, à la fois esthétiques, pédagogiques, médiatrices et politiques. Largement exclu·e·s des médias et des dispositifs de distribution de l'art, *mainstreams* ou alternatifs mais blancs, ces artistes noir·e·s ou racisé·e·s n'ont d'autres choix que de s'organiser entre-eux pour garantir leur production et la conservation de leurs œuvres. C'est ainsi que sont créés à Harlem *The Black Arts Repertory Theatre/School* en 1965 par Amiri Baraka, le *Studio Museum* en 1967, dont la collection est composée d'œuvres d'artistes caribéen·ne·s, africain·e·s et afro-américain·e·s, et *El Museo del Barrio*, fondé deux ans plus tard par des artistes et activistes portoricain·e·s. Le *Harlem Writers Guild* est l'un des groupes participants du *Black Arts Movement*, qui rassemblent notamment des essayistes, poète·sse·s et écrivain·e·s, comme Sonia Sanchez, Nikki Giovanni, Maya Angelou et bien

103 Traduction personnelle d'un extrait vidéo de 1966 disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=HeFMyrWIZ68>, consulté le 2 avril 2019.

d'autres impliquées tant dans les luttes décoloniales, anti-racistes, que féministes. La créativité subculturelle pluridisciplinaire agit ainsi par proposition de repères et de représentations, dans lesquels les individu·e·s sont à même de se reconnaître. Il y a par ce biais un *empowerment*¹⁰⁴ collectif très fort, où solidarité et créativité vont main dans la main, avec une volonté de décloisonner art et vie, tout en tentant de rendre accessible l'art à tou·te·s.

Agency et intersectionnalité

Dans cet instant, à la croisée des mouvements pour les droits civiques afro-américains, des minorités raciales et du féminisme, se développe le *black feminism* (féminisme noir), qui émane d'une volonté de prise de parole collective par les femmes racisées, jusqu'alors en marge des luttes citées précédemment. Dépossédées de leur capacité d'agir (*agency*¹⁰⁵) par leur double exclusion, du machisme des luttes afro-américaines et du racisme des luttes féministes blanches et souvent bourgeoises, elles soulèvent les enjeux des inégalités qu'elles subissent, dans leurs imbrications multiples des rapports de pouvoir. Il convient de noter que le *black feminism* inclut toutes les femmes racisées, qu'elles soient afro-américaines, sino-américaines, chicanas, amérindiennes, etc. Au sein des luttes, émerge alors une prise en compte des systèmes d'imbrication des oppressions. Tant dans la construction identitaire que dans les rapports interpersonnels, on ne se départit pas de son genre, de sa race, de sa classe, de sa sexualité, de son handicap, etc. Avec le *Black Feminism*, le sexisme et le racisme sont alors articulés et pensés ensemble, dans une perspective de renouvellement des outils d'étude des systèmes de pouvoir. Permettant entre autres d'extirper de l'invisibilité sociale les femmes racisées, cette convergence des luttes se concentre sur les expériences multiples et croisées que prennent les formes particulières d'inégalités subies par les individu·e·s des groupes marginalisés, paupérisés et discriminés. La recherche s'instaure alors, pour les concerné·e·s, dans un examen auto-réflexif de leurs expériences sociales vécues. « Toute une partie du Black Feminism s'est historiquement attelé à façonner des figures inédites de la rébellion pour subvertir le système de domination. »¹⁰⁶ « Les structures anciennes de l'oppression, les vieilles recettes de changement, sont ancrées en nous, c'est pourquoi nous devons, tout à la fois révolutionner ces structures et transformer nos conditions de vie, elles-mêmes façonnées par ces structures. Parce que les

104 *Empowerment*, intimement lié, voire synonyme de l'agencivité, parfois traduit par autonomisation au Québec, est un processus d'émancipation personnelle et collective, visant le reprise de pouvoir, l'autonomisation et l'auto-détermination des subcultures paupérisées, marginalisée, etc. Il convient de noter, qu'en France comme ailleurs, le concept est à double tranchant. Car enfin, les stratégies néolibérales d'accroissement du capital et d'extension du modèle *start-up*, jonglent depuis quelques années avec le terme. C'est par exemple dans ce contexte que l'ubérisation a été médiatisée comme un *empowerment* personnel vis-à-vis des inconvénients hiérarchiques.

105 « Dans la théorie post-structuraliste anglophone, l'*agency* (l'agence ou agentivité) est la qualité d'agent, la capacité d'agir, de produire des effets, ou encore la puissance d'agir, individuelle ou collective, en acte, entendue non pas comme la propriété personnelle d'un sujet souverain, mais comme l'effet de notre insertion dans des réseaux, dans des agencements, dans des rapports de pouvoir. Il s'agit de penser au sein des structures l'émergence ou la production de « sujet » qui ne soient pas tels au sens des philosophies ou des idéologies (notamment juridique et économiques) du sujet, de la volonté libre ou du libre arbitre. » Spivak, Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Amsterdam, 2009, p. 25-26.

106 Dorlin, Elsa, « Performe ton genre, performe ta race ! » : Re-penser l'articulation entre sexisme et racisme à l'ère de la postcolonie, janvier 2007, disponible sur le site *Sophia* du réseau belge en étude de genre : http://www.sophia.be/app/webroot/files/2006-2007%20-%20Performe%20ton%20genre,%20performe%20ta%20race_%20-%20Elsa%20Dorlin.pdf, consulté le 13/02/2018.

outils du maître ne détruiront jamais la maison du maître.»¹⁰⁷ L'un de ces outils révolutionnaire est le *standing point*, positionnement/point de vue situé, qui établit un lien privilégié entre savoir et expérience, en renversant complètement la perception du monde savant, masculin et blanc, qui jusqu'alors trônait sans être questionné. Le *black feminism* est ainsi caractérisé par une réappropriation du statut de créatrice, d'autrice ou encore de chercheuse.¹⁰⁸ La forme prise par ces écrits est donc le plus souvent celle de l'essai théorique que je qualifierai d'auto-fictionnel ou d'auto-biographique, bien que l'étiquette soit trop étroite. C'est seulement dans les années quatre-vingt qu'émerge une première génération de chercheuses féministes noires, avec la publication d'ouvrages majeurs tels que *Ain't I a Woman ? : Black women and feminism (Ne suis-je pas une femme ? Femmes noires et féminisme)* de Bell Hooks, ou encore *Women, Race and Class (Femmes, race et classe)* d'Angela Davis, tous deux publiés en 1981.¹⁰⁹ C'est dans le courant des années quatre-vingt-dix que le terme d'intersectionnalité est conceptualisé par Kimberlé Crenshaw aux États-Unis.¹¹⁰ La race, la classe, le genre, la sexualité, le handicap, etc., sont entendues en tant que catégories sociales construites, qui coproduisent le système social et influencent les identités individuelles. À la manière de chemins qui s'entrecroisent en carrefours, les inégalités vécues sont ainsi analysées dans leurs rapports d'interdépendances. Notons qu'en France, dans les années soixante-dix, la sociologue Danielle Kergoat développe un concept et outil similaire dans l'étude des fonctionnements des privilèges et des inégalités. Dans une analyse féministe matérialiste, elle débute son approche par le constat que l'expérience des ouvrières, n'est pas celle des ouvriers. Elle démontre ainsi la division sexuelle du travail, c'est-à-dire la naturalisation, la bicatégorisation et la hiérarchisation des genres dans le modèle économique capitaliste. Elle opte déjà pour une compréhension non réductionniste de l'imbrication dynamique des différents rapports de pouvoir et elle est l'une des rares en France à visibiliser les problèmes liés à la racialisation. Pour Danielle Kergoat, les rapports sociaux de genre, de classe et de race, sont consubstantiels car ils sont interdépendants et co-extensifs parce qu'ils se co-produisent mutuellement en permanence. Enfin, malgré une opposition conceptuelle vis-à-vis de l'emploi du terme d'intersectionnalité ou de consubstantialité, les chercheu·r·se·s et activistes s'accordent sur leur volonté de penser l'imbrication des rapports de domination et leurs effets sur les subjectivités et les relations sociales.¹¹¹

En France, si aujourd'hui les études postcoloniales, décoloniales ainsi que les activistes antiracistes utilisent l'outil d'intersectionnalité, ce n'est que

107 Lorde, Audre, *Sister Outsider*, Genève, Mamamélis, 2003, p. 135.

108 Pour une approche de certains textes en traduction française : Dorlin, Elsa, *Black Feminism Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Paris, L'Harmattan, Bibliothèque du féminisme, 2008.

109 Tous deux traduits tardivement en France : hooks, bell, *Ne suis-je pas une femme ?*, traduction de Potot, Olga, Cambourakis, Sorcières, Paris, 2015 ; Davis, Angela, *Femmes, race et classe*, traduction de Taffin-Jouhaud Dominique et le collectif des femmes, Des femmes - Antoinette Fouque, Paris, 2007.

110 Notons que le contenu de l'autrice est véritablement intersectionnel et j'ai été particulièrement touché de constater son implication dans l'analyse et la visibilisation des injustices que subissent les femmes trans racisées au États-Unis. L'une de ses interventions orale remarquable est disponible en libre accès sur : https://www.ted.com/talks/kimberle_crenshaw_the_urgency_of_intersectionality?language=fr#t-133877, consulté le 17 mai 2019.

111 À propos de la consubstantialité et de ses différences avec l'intersectionnalité : Galerand, Elsa et Kergoat, Danièle, « Consubstantialité vs intersectionnalité ? : À propos de l'imbrication des rapports sociaux », *Nouvelles pratiques sociales*, N°26, 2014/2, p. 44 à 61.

tardivement que le concept en tant que tel a été introduit dans le paysage francophone. Le contexte français à propos des luttes des personnes racisé·e·s est très différent de celui des États-Unis. Les définitions républicaines étriquées de laïcité, d'unité et d'intégration représentent des obstacles importants vis-à-vis des recherches, qui s'attachent à révéler l'hypocrisie de la République « une et indivisible », empreinte de néocolonialisme. Marquée par un anti-multiculturalisme se confondant volontiers avec de l'anti-américanisme, il n'est pas étonnant que la France traîne toujours en termes d'avancées des droits pour les groupes marginalisés quels qu'ils soient. Sous couvert d'universalité des expériences, les problèmes sociaux liés au racisme, sont largement niés d'un point de vue culturel, politique et interpersonnel. On sent dès lors poindre les liens de proximité qu'entretiennent les groupes minorisés entres-eux, au moins dans leurs traitements sociaux, c'est-à-dire par la non-reconnaissance, la délégitimation de la parole et de la capacité d'agir, le contrôle des corps, la paupérisation, l'exclusion tant sociale et culturelle qu'économique. Il convient de garder en tête que ce chapitre s'inscrit dans un positionnement à la fois historique de recherches généalogiques symboliques, universitaires et militantes, mais aussi d'une compréhension de l'actuelle convergence des luttes activistes.

La compréhension des expériences des groupes minorisés dans une perspective intersectionnelle, renouvelle ainsi les perspectives du militantisme, qui s'ouvre à de nouveaux enjeux. Celui-ci, en prenant conscience de l'imbrication des oppressions, devient plus inclusif. Alliant les problématiques des genres, des races et des classes, une partie du *black feminism* s'oriente par exemple rapidement vers une analyse plus radicale, en intégrant des questionnements liés aux sexualités et à leur traitement social. Le *Combahee River Collective* est particulièrement connu pour son influence pionnière dans les luttes des lesbiennes racisées. Se séparant à la fois du *National Black Feminist Organization*, ainsi que des autres groupes homosexuels majoritairement blancs, elles s'octroient ainsi une autonomie politique jusqu'ici inconnue, leur permettant de théoriser leur posture. La multiplication des collectifs et la désolidarisation d'un groupe à un autre n'est pas un élément sans importance ou à ne pas considérer avec sérieux. Dans ce processus de recréation épistémologique perpétuel du sujet du féminisme, s'incarne la dissociation intellectuelle et politique d'une minorité à une autre. Se serait prendre le contre-pied de ces mouvements que d'imaginer ces politiques de l'identité comme des réclusions, restrictives et cloisonnées. Car, comme le formule la théoricienne Jules Falquet : « loin de glisser vers une analyse en termes d'identité(s) séparées et concurrentielles, une des contributions théorique et politique majeure du CRC (*Combahee River Collective*) est d'avoir commencé à penser la simultanéité de l'oppression. »¹¹² Ou encore comme l'écrit Hourya Bentouhami avec justesse : « Différences et divisions ne sont pas la même chose : les différences renvoient à la densité singulière d'une vie, d'une biographie, d'une identité qui a ses propres rituels, habitudes et références culturelles et sexuelles, alors que les divisions sociales procèdent d'une logique séparatiste visant à dresser les opprimé·e·s les un·e·s contre les autres, empêchant ainsi toute verticalisation de leur colère : logique

112 Falquet, Jules, « Le *Combahee River Collective*, pionnier du féminisme Noir », *Les cahiers du CEDREF*, n°14, 2006, p. 69-104, disponible sur : <http://journals.openedition.org/cedref/457>, consulté le 1/02/2018

séparatiste que les opprimé·e·s ne peuvent aucunement reprendre à leur compte. »¹¹³ Le *black feminism* prouve, dans les années soixante-dix, qu'une lutte peut en cacher une autre. Et puisqu'on ne peut nier le retard effrayant qu'entretient la scène politique et médiatique avec les différentes strates de l'activisme français, on constate la lenteur de l'émergence d'une médiatisation des enjeux intersectionnels. Pourtant le collectif afroféministe *Mwasi*, qui développe depuis 2014 une approche intersectionnelle, a eu le droit à un tapage médiatique consternant : indignation dans les hautes sphères de l'État, coupure de subvention et menaces en quantité. Est en cause, encore et toujours, la non-mixité de genre et de race du collectif. En somme, des personnes opprimées se regroupent via la non-mixité, afin de s'émanciper et de déconstruire ensemble des mécanismes incorporés de « discriminations liées à la classe, au genre, à la sexualité, à la santé, la religion »¹¹⁴ et elles sont absurdement accusées de réifier le racisme, de créer la race. Le racisme, comme toutes les autres discriminations, découle d'une oppression systémique qui traverse l'infinité des interactions humaines, des administrations jusqu'au langage, en somme tous les dispositifs de notre environnement. Il n'y a donc pas de racisme anti-blanc possible au sein de notre société blanche, post-esclavagiste et (post-)coloniale. Encore une fois, c'est bien l'universalisme français qui consiste à nier les différences, qui condamne tout rassemblement d'intérêt commun et tout regroupement d'après une oppression commune. De ce fait l'organisation subculturelle, et même les tentatives politiquement plus intégrationnistes, relèvent de l'exploit en France, où très peu de marge de manœuvre sont données à l'organisation communautaire, encore perçue comme un danger pour l'unité nationale.

Regards inquisiteurs sur les corps abjects

Je rappelle que ce mémoire est la mise en forme d'un parcours, et le mien se nourrit, passe et s'arrête par ici et par là. La longueur de ce chapitre semblera démesurée au regard de ma pratique, qui à priori n'a rien d'anti-raciste dans sa forme, pourtant il me tient à cœur, dans un contexte et dans une intention de convergence des luttes, de respecter ces références fondatrices. Ce que le sociologue noir américain W.E.B. Du Bois au début du XIX^e siècle, nomme double conscience (*Double Consciousness*), c'est-à-dire la double conscience d'être noir·e et américain·ne et ce que cela entraîne sur la psyché, a été un déclencheur conceptuel immense dans ma compréhension d'innombrables mécanismes d'oppressions systémiques et pas seulement dans ma compréhension extérieure de ce qu'est la conscience de race par exemple. Dans *Les âmes du peuple noir*¹¹⁵ W.E.B Du Bois développe l'idée selon laquelle, dans le contexte des identités opprimées, et notamment racialisées aux États-Unis, un retournement de la violence subie crée une identité clivée et marquée par la honte et la haine de soi. Afin de décrire ce phénomène de double conscience d'après la vision de W.E.B Du Bois, je reprends les mots d'Hourya Bentouhami avec qui j'ai découvert cet universitaire et activiste, c'est donc l'«

113 Bentouhami, Hourya, « Audre Lorde, la poésie n'est pas un luxe », *Ballast*, n°6, 2017, p. 90-103, p. 92.

114 Pour une description par ses membres du collectif, qui est par ailleurs inclusif et sensible aux enjeux trans, voir le site officiel. Disponible sur : <https://mwasicollectif.com>, consulté le 14 mai 2019.

115 Recueil d'essais publié en 1903 avec pour titre original *The Souls of Black Folk*, *Dans l'une de ses versions traduites en français* : Du Bois, William, Edward, Burghardt, *Les âmes du peuple noir*, La découverte, Poche, 2007.

impression d'être perçu·e·s et de se percevoir en retour comme un problème : scission au sein de la conscience qui intègre le regard du mépris racial, si bien que l'on devient pour soi-même son propre ennemi, comme si l'ancien maître esclavagiste parlait encore en ses noms et place et épousait la forme même de son désir, qui devient alors désir de se blanchir, c'est-à-dire d'être comme un Blanc. »¹¹⁶ La double conscience représente donc le conflit interne qu'encourent les afro-descendant·e·s en vivant dans des sociétés blanches (post-)coloniales et en ayant, de ce fait, leur identité construite sur les traces du colonialisme et de l'esclavage. « C'est une sensation bizarre cette double conscience, ce sentiment de constamment se regarder par les yeux d'un autre, de mesurer son âme à l'aune d'un monde qui vous considère comme un spectacle avec un amusement teinté de pitié méprisante. »¹¹⁷ De la même manière, si le terme était déjà dans mon vocabulaire quotidien, la première fois que j'ai entendu parler de « *passing* » dans un cours théorique, ce fut sous le prisme de la race et de son traitement social, et non pas *via* les études de genre ou celui des transidentités. En effet, si la notion de *passing* consiste pour une personne trans à passer pour une personne cisgenre, c'est-à-dire à rendre invisible sa transidentité, pour une personne racisée, un *passing*, consiste à passer pour une personne blanc·he, et donc à rendre invisible son appartenance culturelle et/ou ethnique, en somme sa race entendue comme construction sociale. « Le *passing* est un terme qui apparaît pour la première fois pendant la deuxième moitié du XIXe siècle en Amérique du Nord pour nommer l'expérience des personnes « métisses » qui passent pour des personnes « blanches » (Belluscio 2006, Bennett 1996, Wald 2000). [...] Si la notion de *passing* concernait au début le *passing* racial, le terme et la tactique ont migré vers d'autres champs de signification : le *passing* peut alors se référer au genre, à la religion ou encore à la nationalité. Pour donner une définition préliminaire, nous pouvons dire que la notion de *passing* embrasse l'ensemble des tactiques dont le but est de passer pour quelqu'un·e d'autre – pour un·e membre d'un groupe auquel nous n'étions pas assigné·e·s à la naissance (par exemple passer pour « Blanc·he » si on était assigné·e comme « Noir·e », passer pour chrétien·ne si on était assigné·e « Juif·ve », passer pour « homme » si on était assigné·e « femme »). »¹¹⁸ Toujours du point de vue de la race, le *passing*, fait échos au colorisme, qui constitue une hiérarchisation des couleurs de peau au sein du même groupe ethnique. Le colorisme se traduit par une discrimination interne à la communauté des peaux les plus foncées et par des opportunités d'expansion sociale pour les peaux plus claires. Dans cette même dynamique de retournement à l'intérieur d'une même communauté de la haine et de la honte de soi, lorsque certaines personnes trans se qualifient de vrai·e·s trans et montrent du doigt d'autres personnes trans avec dégoût pour les qualifier de faux-trans à cause de leur manque de *passing* et/ou de leur non-conformité à la binarité des genres, cela révèle aussi les mécanismes de la discrimination internalisée ou incorporée. Il y a donc, dans les mécanismes de marginalisation d'un groupe discriminé ou d'un autre, des similarités de traitement social, qui engendrent des similitudes dans la réception personnelle de leur identité par les individu·e·s concerné·e·s, c'est ce

116 Bentouhami, Hourya, *Ibid.*, p. 93.

117 Dubois, W.E.B., *Ibid.*, p. 9.

118 Zdanowicz, Ian, « L'architecture du *passing* : la place, le regard, le mouvement », *Comment S'en Sortir ?*, N° 2, Automne 2015, p. 76-91, p. 76-77.

que j'avais nommé subjectivité clivée dans le chapitre 3 « Langage et technologie de genre - Série des lectures performatives ». Le parallèle que je fais ici entre race et genre ne s'arrête donc pas à leur supposée visibilité apparente. Pourtant, comme le démontre la notion de *passing*, tant de la race que de la transidentité, l'identité se révèle visuellement et fonctionne comme un marqueur important dans notre intégration à la société. « Mais avec moi tout prend un visage nouveau. Aucune chance ne m'est permise. Je suis sur-déterminé de l'extérieur. Je ne suis pas l'esclave de « l'idée » que les autres ont de moi, mais de mon apparaître. »¹¹⁹ C'est ici bien les corps, et leurs déviations par rapport à la norme dominante, qui sont pointés du doigt, et cette citation de Fanon, que je n'ai aucun mal à transposer à mon propre ressenti de déviant du genre, stipule l'importance du regard posé sur le corps dans un vécu de marginal·e. Frantz Fanon, dans « L'expérience vécue du Noir » le cinquième chapitre de son ouvrage *Peau noire, masque blanc*, détaille de façon phénoménologique l'expérience d'étrangeté à soi, lorsque la désignation de soi par autrui transforme durablement et dans le négatif la perception que l'on a de soi-même. À travers les problèmes de reconnaissance, d'aliénation, de complexe d'infériorité ou d'isolement, Frantz Fanon poursuit le travail de W.E.B Du Bois ou encore d'Aimé Césaire, qui avaient déjà déployé des analyses de l'héritage névrotique collectif et social par le biais de l'expérience propre de la subjectivité noire. La nébuleuse d'intellectuels dont faisait partie Aimé Césaire au début des années trente m'intéresse particulièrement. Elle vise le rejet de l'assimilation culturelle française et la valorisation de l'identité et de la culture noire et de ses diasporas. Alors à Paris, Aimé Césaire forme avec d'autres étudiants antillo-guyanais et africains, le journal *L'étudiant noir*. C'est dans le troisième numéro du journal que sera publié un article où apparaît pour la première fois le concept de négritude. Par la suite le terme se développe en un courant de pensée littéraire et politique. On peut noter que la négritude influencera le *Black Nationalism* outre-atlantique. L'utilisation que l'on dira identitaire du terme négritude, composé à partir d'un terme hautement péjoratif qui sera lui aussi largement réapproprié outre-atlantique, se fonde sur la revendication alors provocante d'une identité alors jugée négative et honteuse. Le projet de réappropriation du langage et de l'auto-identification se fait ici à l'instar des communautés homosexuelles ou trans, par le biais de la resignification de l'insulte, en identité de groupe forte et fière.¹²⁰

Comme ce chapitre tente de le développer par le biais d'aut·eur·rice·s, de mouvements et de concepts, les luttes des minorisé·e·s sont liées et adoptent bien souvent des stratégies de défense et de survies similaires, tout en convergeant. Parler, écrire et créer en assumant stratégiquement son positionnement subalterne ainsi qu'en reprenant à son compte les étiquettes sociales pré-construites, est ce que Gayatri Chakravorty Spivak, à qui l'on doit en grande partie le développement des *Subaltern Studies*, propose d'appeler essentialisme stratégique. Se nommer d'après les catégories des identités socialement construites que l'on sait pourtant artificielles et assignées, est

119 Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Seuil, Points Essais, 1952, p. 113.

120 Comme écrit dans le chapitre 3 « Langage et technologie de genre - Série des lectures performatives » : « La réappropriation du terme *queer*, *fag* ou *tranny* aux États-Unis, ou celui de tapette, pédé, gouine ou travelo en France, c'est donc faite sur la base de cette stratégie de retournement de l'insulte en auto-identification collective ».

dans un premier temps nécessaire selon elle. En effet, à travers le regroupement de personnes concerné·e·s dans telles ou telles luttes, constitué·e·s en collectif ou association par exemple, il s'agit bien d'une part de reconnaître le commun des expériences partagées par chacun·e et d'autre part de développer une "essentialisation" toute relative des identités, afin d'être intelligible sur le plan de l'action sociale et politique. L'essentialisation dont il est question ici déconstruit l'a-priori de l'opposition binaire entre essentialisme et matérialisme dans la pensée féministe, pour rappeler que la critique n'est possible que dans un cadre de discours déjà préétabli. Le fils conducteur de ce chapitre est donc bien celui de l'identité, du corps et de leur émancipation collective. Et puisque les histoires des évolutions militantes des minorisé·e·s sont liées entre-elles, cet écrit me permet d'introduire les questionnements que contiennent le chapitre suivant. Celui-ci s'attachera à poursuivre la généalogie de mes influences de chercheur transféministe blanc de classe moyenne. Comme l'écrit la philosophe Elsa Dorlin, « Le *queer* arrive avec deux ressources théoriques et politiques majeures, dont nous ne pouvons pas nous passer : d'une part, la réflexion sur la sexualité (ou plutôt les sexualités) et la force subversive d'une critique radicale de l'hétéronormativité, et d'autre part, l'apport du féminisme noir américain, le *black feminism*, et des féminismes « subalternes », notamment indien. C'est le fruit d'une réelle convergence des luttes entre les minorités sexuelles et les minorités racisées, minorités peuplées de *corps abjects*, de corps qui n'incarnent pas le sujet universel (par définition blanc, mâle bourgeois). »¹²¹

121 Dorlin, Elsa, « De l'usage épistémologique et politique des catégories de « sexe » et de « race » dans les études sur le genre », *Cahiers du Genre*, n° 39, 2005, p. 83-105, p. 57.

Activisme, théorie *queer* et émergence des études trans

« Le transféminisme se construit, l'Afro-féminisme s'affirme, les travailleuses du sexe prennent la rue et les femmes voilées la parole. Les nouveaux féminismes sont déjà en marche, ainsi que les nouvelles complicités et solidarité... Si l'université et la militance traditionnelle ne veulent pas être rapidement dépassées, il est plus que jamais temps qu'elles prennent en compte ces dynamiques qui s'affirment et qu'elles apprennent à partager la parole et la visibilité, et à laisser la place là où c'est nécessaire...

Le travail qui est présenté dans cet ouvrage, avec ses manquements et ses imperfections, veut aller dans ce sens et nourrir des réflexions en s'éloignant des cloisonnement habituels... »¹²²

Dans le chapitre précédent, j'exposais, d'une part les liens entre les théorisations féministes de la seconde vague française et états-unienne, et d'autre part les influences entre les théorisations décoloniales et la naissance d'un féminisme intersectionnel, ouvert à l'altérité et à la compréhension des imbrications et des cumuls des inégalités sociales et des discriminations. Il est bien risqué de dater les débuts de l'émergence de ce qui constitue la troisième vague féministe, mais on peut tout de même stipuler, qu'il y a dès les années quatre-vingt, chez certaines féministes états-uniennes, une conscience de continuité/rupture avec les précédentes postures féministes. Aussi ce terme de troisième vague plus que flou, englobe d'innombrables postures qui peuvent diverger. Liée à l'évolution des techniques numériques, communicationnelles et à des modifications économiques et politiques internationales, la troisième vague féministe s'unifie dans sa seule pluralité. Mise en pratique par les revendications jusque-là minoritaires au sein d'un féminisme essentiellement blanc, cisgenre, hétérosexuel et de classe moyenne ou aisée, cette troisième vague s'attarde sur les apories de la précédente. Cette troisième vague s'approprie les médias de façon massive : fanzine, musique,¹²³ plateforme numérique. De nouvelles stratégies militantes, cybernétiques et/ou artistiques voient le jour et prolifèrent. Témoins de l'institutionnalisation du féminisme, et notamment de son instrumentalisation raciste par le biais de la notion d'égalité des sexes/genres dans les politiques gouvernementales libérales et nationalistes¹²⁴, les féministes peuvent dès-lors théoriser les féminismes, de

122 Thomas, M.-Y., Espineira, K., Grüsigg, N. B., « Nous, transféministes », dans *Transféminismes*, sous la direction de Maud-Yeuse Thomas, Noomi B. Grüsigg et Karine Espineira, L'Harmattan, Cahiers de la transidentité, n°5, Observatoire Des Transidentités, Paris, 2015, p. 15.

123 L'emploi de l'auto-édition et/ou dans la production musicale indépendante a été l'objet d'un développement avec la nébuleuse *Riot Grrrl* dans le chapitre 1 « Prélude et générique - Sociogenèse introductive ».

124 Sur l'instrumentalisation raciste de la notion d'égalité des genres en France, produite comme l'un des caractéristiques de la modernité républicaine occidentale, lire : Ezekiel, Judith, « Magritte rencontre Maghreb : ceci n'est pas un voile. La *hijab story* », *Confluences Méditerranée*, n°59, traduit de l'anglais par Bénédicte Muller, 2006, p. 189-203., ou Sanna, Maria, Eleonora, « Ces corps qui ne comptent pas : les musulmanes voilées en France et au Royaume-Uni », *Cahiers du Genre*, n°50,

même que leur traitement médiatique et politique. Cette troisième vague s'inscrit dans divers mouvements socio-économiques internationaux majeurs, tels que la mondialisation, le capitalisme financier, les guerres internationales, la montée de l'extrême droite et du terrorisme, etc. Ces féminismes de la troisième vague sont marquées par l'imbrication des luttes écologiques,¹²⁵ décoloniales, pour la décroissance, les mobilisations des travailleur·se·s du sexe, des personnes handicapées, homosexuelles, intersexes, trans, ainsi que les mouvements pour l'abolition des prisons ou encore le désarmement de la police. Notons que si cette troisième vague s'ouvre à plus d'inclusivité, un certain retour de bâton patriarcal post-seconde vague, a sans doute permis des postures qui, selon moi, sont très problématiques. Je pense notamment au fémonationalisme, qui est ce mécanisme stratégique d'incorporation du soi-disant féminisme au sein des politiques nationalistes, xénophobes et racistes.¹²⁶ C'est dans ce même dynamisme, que l'extrême droite se réapproprie les discours de certaines personnes faisant partie des minorités sexuelles et de genre. Tokenisé·e·s par ces discours nationalistes, on constate alors un déplacement d'une mouvance révolutionnaire à une mouvance intégrationniste, dans les communautés homosexuelles et même trans.¹²⁷ Il y a donc bien encore au sein de ces luttes minoritaires des divergences sémantiques et politiques : si certains se battent pour le droit d'intégrer l'armée, d'autres se battent pour la démilitarisation. En somme, il convient de garder pour soi tout a priori et garder en tête la pluralité des postures dans une société complexe comme la nôtre. Si les subcultures se fractionnent et se clivent encore et encore, c'est bien que des problématiques de racisme, de classisme, de transphobie, de sérophobie, d'intersexophobie, de validisme et j'en passe, posent encore des problèmes dans les modalités d'action des groupes politiquement constitués. Cette redéfinition du sujet féministe, a largement permis à des minorités telles que les personnes trans et/ou intersexes, de se réapproprier à leur tour les champs de la recherche, de la théorisation et de l'activisme. C'est bien sûr, cette réappropriation là, qui m'intéresse, mais il faudra cependant passer par une succincte généalogie des mouvements de "libération sexuelle" des années soixante-dix pour en comprendre les racines. Avec cette généalogie, seront démontrés les interpénétrations entre le féminisme et les luttes des minorités sexuelles et de genre. En abordant les différentes stratégies de visibilité des homosexuel·le·s en France, je tenterais de mettre en question ce que peut être

2011, p. 111 - 132.

125 On peut citer l'imbrication de l'écologie et du féminisme à travers la figure de la sorcière ou des *fairies* et du néo-paganisme, rassemblés sous le terme d'éco-féminisme. La figure pionnière de Starhawk, notamment, a dès les années quatre-vingt, lié exploitation des femmes et de la nature, pour plus de détails lire : Hache, Émilie, *Reclaim, un recueil de textes écoféministes*, Cambourakis, Sorcière, 2016, ou Starhawk, *Chroniques altermondialistes - Tisser la toile du soulèvement global*, Cambourakis, Sorcières, 2016 (2002).

126 Je ne prendrais pas le temps de développer puisque ce n'est pas mon sujet d'étude, mais Marine Le Pen incarne avec exemplarité ce phénomène en France. Tou·te·s les soi-disant féministes se positionnant contre le port du voile des femmes musulmanes, sont, qu'elles le veulent ou non, dans une posture fémonationaliste dont nous constatons déjà les dégâts énormes en France avec un déferlement de la haine islamophobe et raciste.

127 Dans la veine du fémonationalisme, l'homonationalisme est l'utilisation des enjeux homosexuels pour caricaturer une altérité hors des frontières blanches et soi-disant progressiste. À ce propos lire : Puar, Jasbir K., *Homonationalisme, politique queer après le 11 septembre*, Amsterdam, traduction de Maxime Cervulle et Judy Minx, 2012 (2007).

une parole ou une création minoritaire. Je vais donc amener à comprendre ce qui constitue les tentatives de théorisation queer, de même que seront citées les premières générations de chercheur·rice·s trans et/ou intersexes. Le chapitre s'ouvrira à la question : Qu'est-ce que créer en situation de marginalisation sociale ? En reprenant à mon compte la célèbre phrase de Gayatri Chakravorty Spivak « Les subalternes peuvent-elles parler »,¹²⁸ « Les subalternes peuvent-elles créer ? ». Ce questionnement de la légitimité des minorités à se constituer individuellement ou en groupe, en tant que créateur·rice·s et/ou expert·e·s d'elles-mêmes, relève de l'éthique, ainsi que des conditions concrètes, sociales et économiques de travail. Cet axe sera développé tout au long du mémoire et plus particulièrement dans le chapitre 8 « Féminismes et performance ».

Stonewall n'était pas une soirée mousse !¹²⁹

En 1969 se créait suite aux émeutes de *Stonewall* aux États-Unis, le premier groupe du *Gay Liberation Front* (GLF). Soutenues par des membres du *Women's Liberation*, des minorités de genre et de sexualité décident de réagir aux violences policières auxquelles elles doivent faire face perpétuellement. Il convient dès lors de couper court aux représentations d'un *Stonewall* hollywoodien qui nous est vendu depuis quelques années. L'émeute a débuté par l'implication physique d'activistes trans racisées, bien connues des subcultures de l'époque et que celles d'aujourd'hui tentent de ne pas oublier. Marsha P. Johnson et Sylvia Rivera étaient respectivement afro-descendante et porto-ricaine, par ailleurs travailleuses du sexe et séropositives, elles étaient particulièrement visées par les forces de "maintien de l'ordre". La réappropriation des faits par l'histoire et/ou les représentations médiatiques sont une invisibilisation contre laquelle les groupes ou individu·e·s isolé·e·s luttent encore aujourd'hui. Afin de contextualiser, il convient de constater qu'en 2015, le film *Stonewall*, malgré toutes ses bonnes intentions, relève d'un *whitewashing*, c'est-à-dire d'un blanchiment et de surcroît d'une invisibilisation des personnes trans et/ou non conformes aux normes de genre, *drag queen*, *drag king*, travesti·e, butch, folle, etc. En dépeignant les émeutes de *Stonewall*, à travers la perception d'un jeune homosexuel, cisgenre¹³⁰, blanc, de la classe moyenne, rendu héroïque par une lourde mise en scène mélodramatique, l'hypocrisie des mouvements gay et lesbien envers l'implication activiste des personnes trans se révèle sournoisement. La performativité des dispositifs de réactivation de l'histoire n'est pas à prendre à la légère, car là-dedans, se joue aussi des luttes de pouvoir inter-subculturelles. C'est donc pour cette raison que j'investis tant de temps et d'espace à puiser dans les sources de la mémoire collective une matière que je veux redynamiser, ou plutôt, dont je veux prouver le mouvement incessant. De même, cette évocation de la

128 D'après la traduction du titre de son ouvrage : Spivak, Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Amsterdam, 2009.

129 D'après une phrase qui écume les marches en non-mixité transpédégouine, les marches des fiertés et autres événements collectifs de rassemblement et/ou de contestation.

130 Une personne cisgenre souvent abrégé par cis, correspond à son genre assigné de naissance.

situation états-unienne nous offre le constat de la radicalité de l'émergence des luttes pour l'émancipation des minorités de sexualité, de race et de genre. De même, le multiculturalisme états-unien nous permet d'observer avec plus de contraste qu'en France, la convergence instantanée des luttes minoritaires, incarnées par des figures iconiques impliquées contre la précarité, le racisme, le machisme, l'homophobie, la transphobie, la propagation du VIH, etc.

Le FHAR, les Gouines rouges et les Gazolines

En France, dès 1954, se forme l'association *Arcadie*, sous la tutelle d'André Baudry, qui publie une revue du même titre. *Arcadie*, permet le regroupement d'un certain nombre de personnes, dont des personnalités plus ou moins connues telles que Jean Cocteau, Daniel Guérin ou Françoise d'Eaubonne. Cependant, si l'objectif de l'association est de lutter contre la solitude des homosexuel·le·s, sa ligne de conduite n'est pas celle de la visibilité, encore moins révolutionnaire. Les membres d'*Arcadie*, de classe aisée, prônent la respectabilité, l'adhésion aux bonnes mœurs sociales et font donc profil bas.¹³¹ Cette première association n'a donc pas de réels retentissements socio-culturels, d'autant qu'elle n'a aucune impulsion précisément politique, son but relevant essentiellement de la volonté d'intégration à la société telle qu'elle est. André Baudry écrit à propos de l'œuvre subversive de Jean Genet : « Il a insulté les passions pour qu'elles ne brûlent que d'un feu païen. Il a soumis l'âme au service exclusif de l'éphémère et du néant. Pleurons sur ceux qui osent affirmer que Genet est un maître à penser, un poète exceptionnel, un serviteur des grandes causes politiques, en un mot un homme. [...] Genet fut l'un des plus infernaux types du monde homosexuel, et malheur aux homophiles s'ils étaient comparés aux tristes pantins sans cœur et sans âme que le romancier a cru devoir peindre ! »¹³² Il est donc bien entendu hors de question d'harmoniser les politiques « homophiles » ou homosexuelles de l'époque ou d'aujourd'hui, des clivages étant toujours soulignés par une appartenance de classe, de génération, de race, etc. C'est dès 1968 en France, que les mouvances de critique des institutions et l'émergence de la nouvelle gauche, portées par les étudiant·e·s et les syndicats ouvriers entre autres, sont soutenues par des associations militant pour une visibilité des minorités sexuelles. Dans la veine des soulèvements prolétaires et étudiants, s'engouffre une génération d'homosexuel·le·s en quête de changements sociaux et culturels. Explosent ainsi des désirs de visibilité parmi les minorités et sont rendu possibles par l'ébullition culturo-politique de l'époque. Issu de l'initiative de quelques féministes lesbiennes du MLF, puis vite rejoint par des activistes gays, le Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire (FHAR), offre cette première réelle visibilité. Volontairement subversives, les actions du groupe sont radicales et médiatiques, elles se caractérisent par une stratégique prise de parole au sein même des rencontres où s'instituent et se perpétuent les

131 Jackson, Julian, « *Arcadie* : sens et enjeux de « l'homophilie » en France, 1954-1982 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°53, 2006/4, p. 150 - 174.

132 Baudry, Jean, préface, in Chevaly, Maurice, *Genet Tome 1 - L'amour cannibale*, Le temps parallèle, Marseille, 1989, p. 13.

inégalités que subissent les acteur·rice·s du FHAR.¹³³ Le groupe se forme et se fait connaître en interrompant un meeting contre le droit à l'avortement, prouvant s'il le faut, que les revendications homosexuelles sont liées à celles des féministes. L'autre éclat médiatique qui promeut l'activité du groupe est la perturbation d'une émission radio diffusée sur RTL : « L'homosexualité ce douloureux problème ». « Le rapport contre la normalité », publié par le FHAR en 1971 est clair, l'homosexualité est considérée comme une tare et l'ensemble de la société est un dispositif oppressif pour celles et ceux concerné·e·s. Cet appel à la révolte et à la révolution est aussi un appel au rassemblement pour que les changements économique-politico-sociaux espérés des années soixante-dix intègrent à leurs agendas la déstigmatisation des sexualités. Posant dès lors, l'homosexualité comme une posture révolutionnaire, le FHAR scande : « À bas la société fric des hétéro-flics ! À bas la sexualité réduite à la famille procréatrice ! Aux rôles actifs-passifs ! Arrêtons de raser les murs ! »¹³⁴ Dans une perspective matérialiste, les rôles sociaux de genre qui induisent la "bonne" sexualité ou la "mauvaise" sexualité, s'analysent sous le prisme de leurs relations économiques au pouvoir hégémonique en place. La figure génératrice de la famille est alors critiquée, condamnée et refusée à la fois pour son pouvoir normalisateur des corporealités car elle incarne la recreation des systèmes d'oppression des genres et des sexualités, voir même la production obligatoire de main-d'œuvre pour le système marchand. Il va s'en dire que le FHAR se positionne dans une ultra-gauche marginale, que même les plus gauchistes de l'époque ne toléraient pas. De la même manière que le *black feminism* expose et analyse, le racisme du féminisme majoritaire blanc et le machisme des luttes décoloniales et antiracistes, ce premier mouvement homosexuel français soulève l'homophobie des mouvements gauchistes. Largement inspiré par le mouvement situationniste, le « Rapport contre la normalité », qui relève d'une compilation de textes théoriques, d'appels à manifester et de témoignages, intègre en guise de postface une citation de l'Internationale Situationniste de 1964 : « Par ailleurs, il va de soi que nous soutenons inconditionnellement toutes les formes de la liberté des mœurs, tout ce que la canaille bourgeoise ou bureaucratique appelle débauche. Il est évidemment exclu que nous préparions par l'ascétisme la révolution de la vie quotidienne. »¹³⁵ Cette génération d'homosexuel·le·s, bien loin de la bienséance « homophile » d'Arcadie qu'elle critique amplement, se revendique plutôt de l'héritage de Genet et du retournement du stigmaté en force collective et individuelle. Dans *Journal du voleur*, la description de la procession théâtrale réelle ou fantasmée des *Carolines*, dans les rues de Barcelone en 1933, mêle mise en scène subversive des genre et réappropriation de la supposé honte d'être. « Couvertes de

133 Nous pouvons observer que cette stratégie est encore largement opérante dans les formes de militantisme universitaire ou non. Pour exemple, en 2017 l'association toulousaine Clar-TI qui défend les enjeux des personnes trans et intersexes, interrompaient en pleine conférence Christine Delphy afin de la confronter à ces propos transphobes. Il s'agit d'informer et d'éduquer l'opinion publique, plus que d'essayer de déplacer les positionnements d'individu·e plus ou moins optu·e·s. Communiqué de l'association sur son action disponible sur <https://iaata.info/Transphobie-et-feminisme-intervention-de-Clar-TI-lors-de-la-rencontre-avec-2222.html>, consulté le 4 février 2018.

134 Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire FHAR, *Rapport contre la normalité 1971*, Bibliothèque *GayKitchCamp*, Question de genre, Paris, 2013, p. 1.

135 *Ibid.*, p. 125.

ridicule, les Carolines étaient à l'abri. Aucun rire ne pouvait les blesser, la poullerie de leurs oripeaux témoignant de leur dépouillement. Le soleil épargnait cette guirlande émettant sa propre luminosité. Toutes étaient mortes. Ce que nous en voyions se promener dans la rue, étaient des Ombres retranchées du monde. Les tapettes sont un peuple pâle et bariolé qui végète dans la conscience des braves gens. Jamais elles n'auront droit au grand jour, au véritable soleil. Mais reculées dans ces limbes, elles provoquent les plus curieux désastres annonceurs de beautés nouvelles. »¹³⁶ En décrivant ces folles radicales, ces travesti·e·s, ces terroristes du genre d'une plume poétique et lumineuse, l'auteur arme solidement les générations de non-conformes à venir. C'est ainsi que la frivolité radicale et impétueuse est incarnée du temps du FHAR par les flamboyantes *Gazolines*, regroupement de femmes trans et de travesti·e·s, qui incarnent dans leurs subjectivités, leurs corps, leurs genres, la lutte en cours.¹³⁷ Les *Gazolines* incarnent la marge radicale du FHAR et je ne voudrais pas sombrer dans l'idéalisation en laissant penser qu'elles représentaient la majorité ou encore qu'elles étaient acceptées de tou·te·s, et ce, même si le FHAR avait comme démarche de « dévoiler les mécanismes du système hétérosexuel qui se présentait comme neutre. »¹³⁸ La violence inter-subculturelle existait déjà bel et bien, il suffit d'écouter la voix de ceux qui sont encore là pour en parler. Que ce soit de la sérophobie, de la follophobie¹³⁹, de la lesbophobie ou encore de la transphobie, des discordances d'ordre discriminatoire avaient lieu déjà à cette époque.

Au sein du FHAR, il semble que très vite les mobilisations des hommes homosexuels contre l'assignation et la normalisation, en somme pour la sortie communautaire du placard de l'invisibilisation et du stéréotype, occultent les enjeux des luttes féministes. Les lesbiennes du FHAR, déjà marginalisées au sein du MLF, subissent le machisme de leurs acolytes masculins.¹⁴⁰ En minorité numérique flagrante, elles fondent les Gouines Rouges, usant ainsi de la stratégie performative du retournement de l'insulte en auto-détermination positive et subversive. C'est en 1971, qu'un groupe d'une cinquantaine de lesbiennes du FHAR se réunissent dans l'amphithéâtre des Beaux-Arts pour former les Gouines Rouges. Monique Wittig, Christine Delphy ou encore Marie-Jo Bonnet toutes trois théoriciennes reconnues à l'heure actuelle, participent activement au début du FHAR, ainsi qu'à la création du MLF et des Gouines Rouges. Ce collectif éclair qui s'évanouira dès 1973, représente la naissance du féminisme radical lesbien français et même l'une des impulsions du

136 Genet, Jean, *Journal du voleur*, Gallimard, Folio, Paris, 1982 (1949), p. 113.

137 Pour plus de détail sur les mouvements révolutionnaires LGBT de 1970 à aujourd'hui et notamment pour un historique incarné et vivant du FHAR, des *Gazolines* ou d'Act Up voir France culture, émission « à Voix nue », coordonnée par Claire Poinignon, 5x30 min, « Hélène Hazera, une femme de combat », 08/2017, disponible sur : <https://www.franceculture.fr/emissions/voix-nue/helene-hazera-une-femme-de-combat-15-lesprit-de-resistance>, Consulté le 23/12/2017.

138 Huard de la Marre, Geoffroy, « Une politique du désir. Hocquenghem au-delà du FHAR », *Chimères*, n° 69, 2009/1, p. 9-21, p. 11.

139 La follophobie décrit les discriminations que les personnes homosexuelles aux allures efféminées subissent en raison de leur genre, apparence, manière, gestuelle, etc. Cette discrimination très spécifique se trouve donc à la croisée du sexisme, de l'homophobie et de la transphobie.

140 Notons que l'invisibilisation de l'homosexualité féminine est une constante et qu'une asymétrie de traitement est déjà bien présente dans les sources historiographiques. A ce propos lire l'article : Chaperon, Sylvie et Taraud, Christelle, « Introduction », *Homosexualités européennes (XIXe-XXe siècles) Entre soumission et subversion*, *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 2012, Disponible sur : <http://journals.openedition.org/chrhc/2686>, Consulté le 16 mai 2019.

mouvement *queer* outre-atlantique ou des subcultures transpédégouines en France. Comme l'énonce Monique Wittig, lors de la conférence *La Pensée straight*¹⁴¹ en 1978, hors-la-loi de l'hétérosexualité obligatoire en tant structure sociale normalisante, les lesbiennes ne sont pas des femmes. « La catégorie de sexe est le produit de la société hétérosexuelle qui fait de la moitié de la population des êtres sexuels en ce que le sexe est une catégorie de laquelle les femmes ne peuvent pas sortir ».¹⁴² « De plus, "lesbienne" est le seul concept que je connaisse qui soit au-delà des catégories de sexe (femme et homme) parce que le sujet désigné (lesbienne) N'EST PAS une femme, ni économiquement, ni politiquement, ni idéologiquement. Car en effet ce qui fait une femme, c'est une relation sociale particulière à un homme [...] ».¹⁴³ Comme en témoigne le fort intérêt et la proximité intellectuelle que Judith Butler entretient en 1990 dans *Trouble dans le genre* pour les théorisations de Monique Wittig, il y a une interpénétration forte entre la théorie *queer* états-unienne des années quatre-vingt-dix et les penseu·r·se·s et activistes françai·se·s des années soixante-dix. Dans cette relecture de Foucault, Freud, Lacan, Lévi-Strauss, Beauvoir, Kristeva et Irigaray, Judith Butler systématise la construction performative des genres. « Le "sexe" n'étant désormais plus crédible comme "vérité" intérieure résultant de prédispositions et de l'identité, on verra qu'il est une signification produite sur un mode performatif (et donc qu'il n'est pas), laquelle, si elle est déliée de son intérieur naturalisé et de sa surface, peut devenir l'occasion d'une prolifération parodique et d'un jeu subversif sur les significations genrées. »¹⁴⁴ Dénaturalisant le genre, Butler détermine, qu'il est « une fiction régulatrice »¹⁴⁵, loin d'être antérieur au système d'énonciation et d'assignation genré, mais en étant plutôt le produit. Précisons qu'en 1976, Monique Wittig quitte la France pour enseigner aux États-Unis. De plus, le 27 juin 1971, une mini-manifestation du FHAR dans le jardin des Tuileries, fête l'anniversaire de fondation du *Gay Liberation Front*. Sans pouvoir qualifier ces phénomènes de coordination internationale des mouvements de lutte, il faut tout de même avouer que se joue dans ces interpénétrations, la naissance d'une vaste mise en réseau mondiale, dont internet permettra l'avènement. Notons tout de même, qu'en 1972, à l'occasion du premier rassemblement homosexuel italien, se retrouvent à Sanremo pour s'opposer à un Congrès international sur les déviations sexuelles, le *Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano! (FUORI!)*,¹⁴⁶ le *FHAR*, le *Mouvement homosexuel d'action révolutionnaire* belge (*MHAR*) et quelques activités hollandais et danois.¹⁴⁷ La même année un séminaire sur les minorités sexuelles à Aarhus au Danemark, regroupe seize collectifs,

141Sa conférence sera ensuite publiée, voir référence ci-dessous.

142 Wittig, Monique, *La Pensée Straight*, Amsterdam, Paris, 2013, p. 43.

143 *Ibid.*, p. 54.

144 Butler, p. 110.

145 Butler p. 266.

146 « *Fuori* » signifie en italien « dehors », l'acronyme faisant ainsi échos à la volonté de sortie du placard et de même à son équivalent en anglais « *Come out of the closet* » (sortir du placard), par ailleurs slogan très connu du *Gay Liberation Front*.

147 Prearo, Massimo, « La trajectoire révolutionnaire du militantisme homosexuel italien dans les années 1970 », *Homosexualités européennes (XIXe-XXe siècles) Entre soumission et subversion, Cahiers d'histoire - Revue d'histoire critique*, n°119, 2012, p. 79-97, disponible sur : <http://journals.openedition.org/chrhc/2751>, consulté le 10/02/2018.

représentant dix pays différents. A la suite de cette rencontre se forment officiellement l'Internationale Homosexuelle Révolutionnaire (IHR), composée entre autre du FHAR, du MHAR, du GLF d'Angleterre (*Gay Liberation Front*), du FUORI. L'IHR se dote alors d'un journal « organe de liaison »¹⁴⁸ créé à Paris et diffusé dans douze autres pays : l'*IPSIS (International Politico-Sexual Information Sheet)*. Toujours la même année, une rencontre à Milan est organisée entre le MLF et l'IHR.

Par ailleurs, il convient de noter à propos des relations entre le MLF et les mouvements de luttés pour les sexualités marginalisées, que les réunions du FHAR se déroulent dans le milieu universitaire, mais aussi et surtout dans l'amphithéâtre des Beaux-Arts de Paris. Ce lieu accueille aussi en parallèle les assemblées générales du MLF et accueillera de même le groupe des Gouines Rouges, sur lesquelles je reviendrai. C'est bien la brèche pour laquelle les militant·e·s du MLF ont lutté·e·s, qui a permis l'essor d'une militance homosexuelle. Les réunions du FHAR se caractérisent par le vacarme et une non-hiérarchisation volontaire de ses « membres ». Si l'histoire a retenu le personnage de Guy Hocquenghem, c'est du fait de son importante implication dans les débuts du FHAR, et de sa capacité à avoir toujours théorisé et milité pour une pensée libertaire et politique révolutionnaire en perpétuelle mouvement et à même les désirs, propre à ce qu'aujourd'hui on traduirait par posture *queer*. Si ce dernier inspiré par Genet, Fourier, Foucault, Deleuze et Guattari ou encore Pasolini appelle à un dynamitage des catégories, quelles qu'elles soient, car construites elles-mêmes par la norme hétéropatriarcale oppressive, il s'avère, que très vite, le rassemblement des homosexuel·le·s du FHAR se transforme en utopie sexuelle communautariste déconnectée de ses enjeux politiques et sociaux. J'emploie ici le terme « communautaire » sans préoccupation de valeur positive ou négative, le terme se réfère à un entre-soi, qui peut tout à fait être fécond. Suite à la publication dans le numéro douze du vingt-trois avril 1970 de la revue d'ultra-gauche « Tout ! » dirigé par Jean-Paul Sartre, des hommes homosexuels affluent en masse jusqu'au FHAR. La revue ayant fait polémique partout où sa diffusion a été possible, a en effet, atteint beaucoup d'homosexuels en province. Au même titre que la répression policière très violente a déclenché les émeutes de *Stonewall*, qui donneront ensuite lieu aux premières *gayprides*, le contexte en France est aussi à la répression. Suite à la diffusion du douzième numéro de « Tout ! », des membres de la rédaction sont arrêté·e·s, 10 400 exemplaires sont saisis pour outrage aux bonnes mœurs, une tentative d'incendie volontaire des locaux de la revue est empêché, une plainte est déposée contre Sartre par le maire de Tours qui dénonce « l'apologie des déviations homosexuelles ».¹⁴⁹ En parallèle, les médias de masse (dits « bourgeois ») de l'époque, ignorent le mouvement en marche, seuls la presse de gauche ou de l'ultra-gauche décrit succinctement les engagements du FHAR, parfois en se positionnant contre et en les ridiculisant. En plus des actions médiatiques telles que l'occupation d'espaces où se rassemblent les militant·e·s et des diverses Assemblées Générales et

148 Travelet, Françoise, « Prolétaires de tous les pays, caressez-vous ! », *Gulliver*, N°1, 1972, p. 21-24, p. 22.

149 Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire FHAR, *Ibid.*, p. 19.

publications, se tiennent des rassemblements universitaires. On peut citer la semaine de discussion de mai 1971 ayant eu lieu au Centre universitaire expérimental de Vincennes dans le département de philosophie. Ces échanges, ainsi que la manifestation du premier mai 1971 où se sont retrouvés le MLF et le FHAR, ont été filmés par Carole Roussopoulos. Avec ce contenu, cette dernière a réalisé un court-métrage documentaire de 26 minutes, intitulé *Le FHAR (Front homosexuel d'action révolutionnaire)*. Il convient de noter l'importance de cette réalisatrice dans la documentation des phénomènes militants et artistique de l'époque. Carole Roussopoulos « accompagne les grandes luttes qui lui sont contemporaines, livre une critique de l'idéologie médiatique, dévoile les oppressions et les répressions, documente les contre-attaques et les prises de conscience. »¹⁵⁰ Suite à un conseil de son ami Jean Genet, elle décide d'acheter une caméra vidéo portable, récemment introduite sur le marché et avec elle de filmer les oublié·e·s et les invisibles des médias hégémoniques. Ainsi elle documentera avec l'aide de Marie-Jo Bonnet, le Salon des Femmes Peintres et Sculpteurs de 1978, avec quatre court-métrages du nom de « Point d'émergence », qui présentent des artistes femmes dans leurs ateliers. Elle réalisera aussi cinq constat-vidéos d'*Actions auto-portrait(s)* de Gina Pane de 1973 à 1975. Par ailleurs, en 1982, elle fonde avec Delphine Seyrig et Ioana Wieder, le Centre audiovisuel Simone de Beauvoir, qui a pour mission la conservation des documents audiovisuels liés à l'histoire des femmes et du féminismes, ainsi qu'aux créations artistiques des femmes.¹⁵¹ D'autres réalisat·eur·rice·s de l'époque s'approprient en outil politique, la démocratisation des techniques de captation de l'image et du son. Lionel Soukaz notamment, ami proche de Guy Hocquenghem avec qui il réalisera bon nombre de court-métrages, emploie le médium du super-huit afin de capturer l'histoire des luttes dont il est le contemporain ainsi qu'un acteur impliqué.

Nébuleuse Transpédégouine - *Queer*

La dissolution du FHAR a lieu progressivement à partir de 1974, où l'accès à l'amphithéâtre des Beaux-Arts est interdit par la police. Cependant sur les pas de cette nébuleuse homosexuelle radicale et à l'initiative de quelques militant·e·s naîtra à Paris le premier Groupe de Libération Homosexuelle (GLH), dont le mode d'organisation et l'appellation fut diffusées partout où les subcultures homosexuelles étaient assez denses. Les Groupes de Libération Homosexuelles ont permis la naissance d'un réseau militant national construit sur le rassemblement locale d'individu·e·s concerné·e·s. Les différents Groupes de Libération Homosexuelle sont majoritairement moins radicaux, plus intégrationnistes et plus structurés que l'était le FHAR, bien qu'il n'est pas possible encore une fois d'uniformiser les postures politiques de tous ces groupes dont les agendas étaient parfois très différents, allant des simples rencontres à l'organisation d'action de contestation. C'est notamment grâce au GLH de Marseille, que l'on doit en 1979 la tenue de la première Université d'Été

150 Fleckinger, Hélène, « Une révolution du regard. Entretien avec Carole Roussopoulos, réalisatrice féministe », *Nouvelles Questions Féministes*, n°28, 2009, p. 98-118.

151 Les liens entre arts et féminismes seront abordés plus amplement dans le chapitre 8 « Féminisme et performance ».

Homosexuelle (UEH).¹⁵² C'est à la suite de cette rencontre inaugurale entres 400 activistes français·e·s, que sera créé le Comité d'Urgence Anti-Répression Homosexuelle (CUARH), première structure de coordination des subcultures et associations militant contre les inégalités sociales liées au genre et à la sexualité en France. Si le CUARH a été dissout en 1987, les Universités d'Été Homosexuelles, renommées les Universités d'Été Euroméditerranéennes des Homosexualités (UEEH), se poursuivent 39 ans plus tard. Inactive durant les années d'hécatombe causées par le sida, elle fait face à des difficultés logistiques et financières, qui rend sa tenue à chaque édition compliquée. Si au début les UEH était majoritairement composées d'hommes blancs, cisgenres gays, au fur et à mesure de leur intégration dans les différentes strates de la société ces derniers semblent avoir de plus en plus désertés l'événement. C'est ainsi que les UEEH ont été réappropriées par les subcultures Transpédégouines dans une volonté beaucoup plus inclusive. En 2003, a été voté l'ajout du sous-titre : Rencontres Lesbigeaytransqueers, et avec l'affirmation d'un positionnement intersectionnel, transféministe, décolonial et autogéré dans la tenue des UEEH. Relativement discret, cet événement est par ailleurs important pour les subcultures TPG euroméditerranéennes et permet la rencontre sur plusieurs jours de centaines d'activistes, atour d'ateliers ou de discussions collectives. Certaines éditions, en revanche, sont plus médiatiques que d'autres, je pense notamment à celle de 2010, organisé autour d'un colloque sur le thème : « Corps et Identités », auquel participeront le 21 juillet Karine Espineira et Maude-Yeuse Thomas avec leur intervention « Des corps, des identités, et après... ? ».¹⁵³ La transition des UEEH d'un militantisme radical homosexuel massivement masculin, jusqu'à un militantisme radical des sexualités plurielles, proche du féminisme de la troisième vague, du transféminisme et du militantisme anarcho-anticapitaliste est l'exemple d'un déplacement progressif de l'activisme français.

Je me suis souvent référé au mot Transpédégouine, il convient d'en expliquer l'origine. Suite au développement des théories *queer* outre-atlantique, avec des chercheuses telles que Eve Kosofsky Sedgwick, Gayle Rubin, Judith Butler ou Teresa de Lauretis, pour ne citer qu'elles, le terme est arrivé en France par le biais de la recherche universitaire dans les années quatre-vingt-dix voir deux-mille.¹⁵⁴ Le terme recouvre tout un ensemble de postures et de stratégies d'évitement, de déconstruction et de dynamitage des étiquettes, voire de l'identité elle-même. Cependant cette posture n'est pas seulement universitaire et théorique, car elle fait référence à l'ensemble d'une communauté d'individu·e·s dont le mode de vie et le quotidien répond à cette même critique de l'hétérosexualité obligatoire et des étiquettes stigmatisantes qu'elle distribue et impose. « Mais le *queer* move/ment, c'est

152 Pour plus de détails sur les problématiques que cette première édition a soulevé et notamment les soucis de mixité entre homme et femme homosexuel·le·s, l'organisation étant intégralement masculine, lire l'ouvrage : Fillieule, Olivier et Sommier, Isabelle, *Marseille années 68*, Presses de Sciences Po, 2018.

153 Cité dans : Thomas, Maud-Yeuse, Espineira, Karine et A. A. « De la militance trans à la transmission des savoirs : la place du sujet trans dans le lien social », *Le sujet dans la cité*, vol. 4, no. 2, 2013, pp. 132-143.

154 Notons que cette première vague *queer* universitaire est essentiellement portée par des lesbiennes blanches et que leur œuvre seront traduites tardivement en France.

aussi une réaction à la montée en puissance de la politique gay assimilationniste. Celle-ci se manifeste aux États-Unis dans les années quatre-vingt-dix par le développement d'enclaves politiques et économiques gaies qui reproduisent un compartimentage selon la classe et la race dans "a communauté" : prédominance des Blancs et des classes moyennes à l'image des quartiers de Mission à San Francisco et du Village à New York. Aux marges sont reléguées les identités plus queers qu'homosexuelles ou gaies : SM, folles, latinos, trans et autres minorités dont les lesbiennes. »¹⁵⁵ Si l'usage de l'auto-qualification *queer* outre-atlantique ou outre-manche, pour les individu·e·s en question, est sans doute toujours pertinent, il ne l'a jamais été en France. Pourtant avant l'introduction du terme en France par le biais des *gender studies* et de la *queer theory*, il existait des résistances similaires en France, formées en réseaux militants radicaux.¹⁵⁶ Le milieu activiste francophone n'a eu que très peu d'engouement pour le terme, et pour cause, personne dans les rues de Toulouse ou de Lille ne se fait insulter de « *sale queer* ». Si en langue anglaise, *queer* revêt la force de l'appropriation du stigmaté et donc la visibilisation provocante de l'identité marginalisée, en français, *queer* est incompréhensible, plat et passe-partout, donc très dépolitisant, en plus d'être dangereusement bien vendeur. Si les subcultures anarcho-anticapitalistes de déviant·e·s du genre¹⁵⁷ se retrouvent sous le parapluie pratique de la communauté transpédégouine, c'est bien parce qu'il existe des soubassements méconnus au non-initié·e·s, des lieux de refuges précaires et alternatifs pour concerné·e·s, des réseaux souterrains d'entraide et de sociabilisation, sans la menace permanente que fait peser l'hétérocispatriarcat au dessus de nous. On peut supposer que cette subculture très politisée, ou nébuleuse organique, qui se développe d'individu·e en individu·e, s'est auto-identifiée et a commencé à grandir et à s'organiser sous l'impulsion de trois phénomènes. La nébuleuse TPG est née de la culture activiste et révolutionnaire des années soixante-dix et de celle de la troisième vague féministe intersectionnelle, mais aussi sur la base politique du refus de l'assimilation néo-libérale, à l'œuvre notamment avec l'homonationalisme et le *pinkwashing*.¹⁵⁸ Ces deux points, sont en fait le même mouvement qui se prolonge, de la lutte révolutionnaire à l'assimilation, l'intégration et la torsion des marges vers le centre de la société. De même, à l'instar de l'influence qu'a eu le post-structuralisme français sur l'émergence de la *theory queer* avec Michel Foucault notamment, ou encore avec le lesbianisme politique et la figure pionnière de Monique Wittig, on peut supposer un fort dialogue interculturel entre les États-Unis et la France. « Au-delà des différences d'approche et de problématiques qui les séparent, les

155 *Ibid.*, p. 41.

156 On voit pourtant déjà dans le mot *queer*, une réappropriation néo-libérale bien en place. En témoigne les textes traduits dans l'ouvrage récemment publié : *Vers la plus queer des insurrections*, sous la direction de Fray Baroque et Tegan Eanelli, Libertaria, 2016.

157 Notons ici qu'être déviant·e·s du genre, au sein de mon approche, définit bien toute personne refusant le système hétérocissexuel obligatoire et les étiquettes qu'il assigne à l'altérité.

158 Le *pinkwashing*, qui constitue la fausse bienveillance du système mercantile à l'adresse des communautés homosexuelles est le symptôme de cette assimilation capitaliste. Les exemples des États-Unis et d'Israël sont les plus remarquables dans ces dynamiques d'inclusion. On observe de plus en plus le même procédé en marche pour les personnes trans. L'assimilation néo-libérale semble être le revers inévitable à celui de la visibilité et de l'accès aux droits et au respect. Pour plus de détail lire, Bourcier, Sam, *Homo Incorporated Le triangle et la licorne qui pète*, Cambourakis, Sorcières, 2017.

théoriciennes américaines “queers” des années quatre-vingt-dix ont toutes en commun de problématiser l’identité en se nourrissant des théories post-structurales françaises, Foucault plus particulièrement. ». ¹⁵⁹ Si ces deux figures emblématiques de la recherche et du militantisme ont voyagé et importé leurs pensées, tou·te·s deux outre-atlantiques, en inspirant les mouvements *queer* militants et universitaires, on peut aisément imaginer que les mêmes processus ont eu lieu en France avec la pensée de ces aut·eur·rice·s. Il faut tout de même nuancer avec humilité, en rappelant que les créat·eur·rice·s de savoir, sont le plus souvent des savants miroirs dans lesquels se reflètent des réalités sociales et des organisations bien concrètes d’individu·e·s, à qui souvent, elles n’apprennent rien dans l’ensemble. Cependant il faut reconnaître, qu’il y a aussi un pouvoir fédérateur au sein de la référence, qui se constitue en connecteur interpersonnel ou en colle subculturelle. J’entends par là, que c’est bien à travers la théorie que s’est développé, pour ma part, une compréhension de mon identité sociale et personnelle. Le pouvoir de la référence permet de légitimer un point de vu, des réflexions, des vécus, des expériences en y apportant un fondement dans le monde de la recherche. J’entends par « référence » tout ce qui est à même de constituer une réflexion et/ou une représentation pour les marges.

Études trans et légitimité

La première vague de théorie *queer* importée des États-Unis fut l’une des premières approches en étude de genre, dans laquelle j’ai trouvé des postures intéressantes pour ma propre recherche. Notons, que comme je le démontre par l’emploi de ces références, le lesbianisme politique ou le féminisme matérialiste et décolonial sont aussi des pierres fondatrices majeures de ma recherche. Mais c’est la vague des *trans studies* des années quatre-vingt-dix, qui m’a véritablement conforté dans ma posture théorique et activiste. Ce champ de recherche est donc très récent et on note toujours une très lente progression en France, où les ouvrages de référence ont commencé à être traduits il y a peu, ou ne le sont toujours pas. ¹⁶⁰ Cette première vague de *trans studies* États-Uniennes a la particularité d’être portée par des personnes trans, ce qui inévitablement, place cette mouvance au sein de l’activisme trans, dont les valeurs sont entre autres, l’autodétermination et la démedicalisation. Pour la première fois les personnes trans sont alors les créat·eur·rice·s et les expert·e·s de leur propre vécu, ce qui était un besoin pressant à l’échelle subculturelle. Notons que si l’émergence relative des personnes trans dans les universités est concomitante de cette première vague, la création alternative par le biais de fanzines, blog, forum était déjà opérante dans les milieux

¹⁵⁹ Bourcier, Sam, Marie-Hélène, « Queer Move/ments », *Mouvements*, 2002/2, n°20, p. 37-43, p. 38.

¹⁶⁰ Notons que les subcultures TPG sont conscientes de ce problème et c’est à ce titre que des initiatives de traduction et d’auto-édition militantes ont vu le jour. Je pense par exemple à mes premières explorations des écrits de Leslie Feinberg, par le biais de fanzines achetés à prix libre dans des squat TPG lors de moments festifs, d’ateliers ou autres rencontres événementielles. Traduits par des militant·e·s, éditées et/ou publiées sur internet ces traductions ont été pour moi d’une très grande importance, à l’heure où les ouvrages ne sont pas très accessibles, soit qu’il ne sont pas traduits, soit qu’il sont presque introuvables sur le marché français. Je pense aussi à l’initiative de la maison d’édition associative et militante *Hystériques et Associé·e·s*, qui a lancé un projet de financement participatif afin de traduire et d’éditer en langue française le célèbre ouvrage de Leslie Feinberg, *Stone Butch Blues*.

activistes et alternatifs. Je renvoie à ma description de la nébuleuse TPG, qui n'a pas attendu l'implantation des savoirs trans sur la scène universitaire pour auto-théoriser une posture dissidente du genre réellement riche. La réappropriation du champs académique n'a pu, en effet, se faire qu'à partir du moment où le terrain militant avait déjà travaillé au corps les normes sociales, en facilitant ainsi l'accès aux institutions. L'accès à la formation, à l'enseignement et au travail étant encore aujourd'hui un privilège pour les personnes trans et/ou intersexes, il est nécessaire de se rendre compte de la difficultés rencontrée dans les parcours individuels.¹⁶¹ A l'heure actuelle, je fais toujours partie d'un nombre restreint de personnes trans privilégiées ayant pu poursuivre leurs études jusqu'à un tel stade. Ainsi, l'introduction des savoirs trans à la faculté, ont connu des résistances d'ordre sociales et politiques, mais on peut aussi noter une méfiance dans les premiers temps du militantisme vis-à-vis de l'activisme universitaire, jugé alors intégrationniste. Il va de soi, que je considère ces accusations avec beaucoup de sérieux et de recul. Bien que j'en comprends les raisons, j'estime que l'on n'est à même de juger d'une posture qu'à l'étude de son contenu et de ses effets sur les générations de lect·eur·rice·s à venir. A propos des résistances du milieu universitaire français face aux études trans et des clivages subculturels qu'engendre inévitablement l'introduction des questions trans dans le champ académique, l'article de Karine Espineira « Pour une épistémologie trans et féministe : un exemple de production de savoirs situés », ne manque pas d'exposer les problèmes, obstacles et autres plafonds qu'elle a pu rencontrer et rencontre encore dans de sa carrière.¹⁶² *Testo Junkie*, le roman théorique auto-fictionnel de Paul Preciado ou encore la trilogie *Queer Zones* de Sam Bourcier ne font pas non plus l'économie de l'étude du positionnement complexe des chercheu·r·se·s engagé·e·s dans la visibilité de leur propres postures sociales. En effet, que ce soit chez les *trans studies* États-Uniens ou dans les écrits des quelques théoricien·ne·s françai·se·s trans, qui précèdent leurs semblables d'une quinzaine d'années, l'importance du point de vue situé est largement explicité. Puisque la recherche est, dans un premier temps, engagée par les personnes trans dans le but de palier au manque de discours situé, et donc critique des autres productions de savoirs, l'engagement et la subjectivité des chercheu·r·se·s est le point de départ de leurs réflexions. Le double positionnement, à la fois en dedans et en dehors de la recherche, offre alors une nouvelle perception des identités trans et de la non-conformité de genre. La volonté derrière cette tentative d'accès au statut de cheurcheu·r·se est à la fois, d'être sujet et objet de la recherche, non plus passif·ve·s et subissant le savoir-pouvoir, mais bien product·eur·rice d'un savoir empirique et précieux. Les effets de la domination de genre s'établissent justement, par l'exclusion des sujets dominé·e·s du rôle de créat·eur·rice et leur assignation au statut d'objet, ainsi que par la valorisation des dominant·e·s en sujets

161 L'abandon scolaire pour cause d'exclusion familiale, de transphobie, de précarité économique, de problème de santé mentale et j'en passe, sont explicités dans l'ouvrage : *Tableau noir : Les transidentités et l'école*, sous la direction de Karine Espineira, Maud-Yeuse Thomas, A.A., L'Harmattan, Cahiers de la Transidentité, n°4, Observatoire des Transidentités, Paris, 2014.

162 Espineira, Karine, « Pour une épistémologie trans et féministe : un exemple de production de savoirs situés », *Comment S'en Sortir ?*, n°2, 2015, p. 42-58.

producteur·rice·s de savoir. Une longue tradition de l'écrit auto-biographique marque l'histoire de la visibilité trans, c'est ce que Pat Califa démontre dans le premier chapitre « Autobiographies transsexuelles : la première vague » et le cinquième chapitre « Autobiographies transsexuelles contemporaines » de son livre *Le mouvement transgenre - Changer de sexe*.¹⁶³ Cette pratique de l'autobiographie trans a d'abord été initiée par des individu·e·s se qualifiant elleux-mêmes à l'époque de transexuel·le¹⁶⁴ tel·le·s que Lili Elbe (*Man into Woman* publié à titre posthume en 1933), Christine Jorgensen (*A personal autobiography* paru en 1967), Jan Morris (*Conundrum* publié en 1974), Mario Martino (*The first complete femal to mal story Emergence : A transsexual autobiography* publié initialement en 1977). Tou·te·s font parties des pionniè·e·s ayant visibilisé la transidentité et ainsi se sont battu·e·s pour leur accès aux transitions médicalement assistées. Ces écrits autobiographies ont en commun, de mettre en avant la nécessité de la prise en charge médicale des personnes trans, en revanche des disparités de traitement entre les typologies des récits sont à souligner. En effet, les personnes trans féminines s'empresent de prouver leur respectabilité et enfin de déssexualiser leur histoire, l'effet inverse est constaté avec le roman de Mario Martino. On voit ici comment le sexisme et les rôles de genre incorporés par la société et les individu·e·s façonnent les histoires personnelles. Aussi, c'est au modèle binaire cishétérosexuel préexistant que ces individu·e·s se réfèrent et ainsi ces premières traces de parcours trans rendu accessibles par leur publication, forment un ensemble d'archétypes qu'il convient aujourd'hui de mettre en question, tel que le mythe du mauvais corps ou l'idolâtrie du milieu médical perçu comme sauveur. C'est en effet ce que feront les vagues suivantes d'autobiographies trans, plus marquées du sceau politique de la critique des institutions et des assignations sociales. Si les précédentes autobiographies sont celles de personnes isolé·e·s et sans appuis de leurs semblables, celles à venir, mettent en lumière les stratégies de résistances micro-politiques des subcultures trans, féministes et activistes. Dans *Stone Butch Blues* publié en 1993, Leslie Feinberg décrit à travers les fantasme de son/sa héro/héroïne le rêve d'une cabane remplie de chaleur humaine et de regards bienveillants : « À l'intérieur se trouvaient des gens avec la même différence que moi. Le visage de chacune de ces personnes assises en cercle nous renvoyait notre propre image. Je regardai autour de moi. Il était difficile de dire qui était une femme et qui étais un homme. Leurs visages dégageaient une beauté différente de celle que j'avais vu en grandissant, célébrée à la télévision ou dans les magazines. Pas une beauté acquise à la naissance mais une beauté pour laquelle il faut se battre et faire de grands sacrifices. J'étais fier/fière d'être assis/assise parmi eux. J'étais fier/fière d'en faire partie. [...] J'ai eu l'impression de revenir au point de départ. Grandir en étant si différent/e, me dire *butch*, passer pour un homme, et puis revenir à cette même question qui avait influencé toute ma

163 Califa, Pat, *Le mouvement transgenre - Changer de sexe*, EPEL, Les grands classiques de l'érotologie moderne, Paris, 2003 (1997).

164La réappropriation du champ médical et son vocabulaire stigmatisant n'était alors pas une option, puisqu'aucune culture ou mouvement trans n'était accessible ou même à l'œuvre. Ce n'est qu'une fois constituée et consciente d'elle-même, que la communauté trans a questionné ces appellations et à la suite, le genre, son assignation et son traitement social.

vie : homme ou femme ? »¹⁶⁵ La particularité de l'ouvrage est de visibiliser la volonté de certaines personnes trans de ne pas transitionner d'un genre à un autre, mais bien d'assumer un positionnement de l'entre-deux, de la non-binarité. A l'époque de la publication de l'ouvrage, une communauté existe déjà bel et bien et c'est bien de celle-ci qu'émane la deuxième vague d'écrits trans, qui sera portée non pas par une majorité de théoricien·ne·s, mais plutôt par des militant·e·s infatigables, aux multiples casquettes. En effet, ces écrits plus tardifs mettent en avant une auto-réflexion de ce qu'est l'identité trans, socialement, politiquement et phénoménologiquement. Cette tendance à l'auto-analyse du mouvement trans naissant, et de la posture de leur act·eur·rice au sein du féminisme ou des luttes lesbiennes et gays, engendre des formes littéraires à la fois portées par l'autobiographie ou l'auto-fiction, mais aussi par l'analyse théorique. La « transsexualité » n'est alors plus comprise comme un problème médical par les personnes trans. En effet le problème n'étant pas la condition trans, mais plus largement son traitement socio-culturel et c'est en cela que les paroles des personnes trans se déplacent, du témoignage/aveux jusqu'à l'auto-détermination franche et sans compromis. Il n'est pas non plus étonnant de voir que la plus part de ces théoricien·ne·s sont spécialistes des médias mais aussi artistes de scène ou aut·eur·rice·s de fiction, c'est-à-dire, à la fois analystes des dispositifs de circulations des représentations et créat·eur·rice·s de nouvelles représentations. Susan Stryker, historienne et vidéaste,¹⁶⁶ Pat Califa, théoricien mais aussi auteur de science-fiction et de pornographie, Leslie Feinberg à qui l'on doit la fiction *Stone Butch Blues* en 1993 et les ouvrages auto-biographiques et historiques *Transgender Warriors*¹⁶⁷ et *Trans Liberation*,¹⁶⁸ publiés respectivement en 1996 et en 1998, Julia Serano essayiste, biologiste et par ailleurs slameuse,¹⁶⁹ ou encore Kate Bornstein essayiste et performeuse,¹⁷⁰ sont autant de figures tutélaires, trans et activistes, qui ont ouvert à coup de pieds les portes de l'académie et des arts pour les générations suivantes de déviant·e·s du genre. Il est commun de considérer que l'article de Sandy Stone, publié pour la première fois en 1987, *The Empire strikes back : a posttranssexual manifesto*, de part son impact, sa notoriété et son caractère pionnier est la première pierre des *trans studies*. Son article a été écrit en réponse à l'ouvrage publié en 1979, *The Transsexual Empire : The Making of the She-Male* de Janice Raymond, funestement célèbre pour faire partie de la tendance du féminisme radical que l'ont abrégé par l'acronyme *TERF* pour

165 Feinberg, Leslie, *Stone Butch Blues*, Ithaca, Firebrand Books, 1993, p. 300-301, cité dans Califa, Pat, *Ibid.*, p. 263.

166 Elle cofonde notamment en 2014 le premier journal universitaire non-médical sur les questions trans, le *TSQ: Transgender Studies Quarterly*.

167 Feinberg, Leslie, *Transgender Warriors - Making History from Joan of Arc to Dennis Rodman*, Beacon Press, 1997.

168 Feinberg, Leslie, *Trans liberation - Beyond pink or blue*, Beacon Press, Boston, 1998.

169 Son livre manifeste transféministe aura un grand retentissement et a été partiellement traduit et publié en France : Serano, Julia, *Whipping Girl : A Transsexual Woman on Sexism and the Scapegoating of Femininity*, Seal Press, 2007 et Serano, Julia, *Manifeste d'une femme trans et autres textes*, traduit de l'américain par Noémie Grunenwald, Tahin party, 2007.

170 Les autobiographies emprunt d'humour de Kate Bornstein et sa célébrité médiatique aux États-Unis, offre une grande visibilité à un point de vue transféministe radical : Bornstein, Kate, *My Gender Workbook : How to Become a Real Man, a Real Woman, the Real You, or Something Else Entirely*, Routledge, 1997 et Bornstein, Kate, *Gender Outlaw : On Men, Women, and the Rest of Us*, Routledge, 1994.

Trans-exclusionary radical feminism. Ces féministes transphobes considèrent que les femmes trans sont des infiltrées du patriarcat et les hommes trans des traîtres à la cause des femmes. Je constate dans mon vécu que leur pensée transphobe est toujours présente dans les milieux féministes et homosexuels. « Loin de fuir les critiques féministes virulentes dont elle fut la cible à la fin des années 1970, Sandy Stone effectue un pas de côté théorique pour penser de nombreuses impasses dans lesquelles étaient – et sont encore en partie – coincés les récits et les expériences trans. Ce faisant, Sandy Stone pose les fondations d’une véritable critique transféministe dont la force théorique et politique n’a pas faibli en plus de vingt ans. »¹⁷¹ On voit donc que c’est précisément la transmisogynie de certaines féministes radicales pour la plupart inspirées par le lesbianisme politique, qui déclenche la nécessité pour les personnes trans de se positionner politiquement à la fois personnellement et subculturellement. Notons qu’à l’instar de l’émergence du *black feminism* que j’ai développé dans le chapitre précédent, c’est bien de nouveau l’exclusion créant un clivage politique majeur, qui fait se développer la redéfinition des luttes et ainsi les *trans studies*. C’est bien dans une stratégie de réappropriation de la posture de sujet créant, que ces études naissent et continuent de se développer. « En se positionnant politiquement et théoriquement en minorité désormais politisée, les militant-e-s reconfigurent la figure du paria. Celle-ci est investie politiquement et théoriquement. Avoir adopté le point de vue paria nous a peut-être permis d’accéder aux ressources pour la lutte d’une égalité des droits. »¹⁷² Pour une vue spécifique du militantisme trans États-Unien, et notamment associatif des années quatre-vingt-dix, j’invite à la lecture du septième chapitre bien titré du *Mouvement transgenre* de Pat Califa, « Démolir la clinique et mettre le feu à l’institut de beauté : l’activisme transforme des patients pitoyables en radicaux du genre combattifs ». ¹⁷³

Pour un aperçu d’une autre partie de la militance trans plus tardive, cette-fois anarchiste et insurrectionnelle, je renvoi à la traduction de l’anthologie *Queer Ultraviolence*, publiée en France sous le titre *Vers la plus queer des insurrections*.¹⁷⁴ Bien qu’elle présente pour la première fois un ensemble de textes États-Uniens traduits en français, j’y ai vu de fortes similitudes avec les postures transpédégouines françaises. A propos du versant français des mobilisations associatives trans, ainsi qu’une vue d’ensemble du contexte militant français, je renvoie à la première entrée lexicale de la seconde partie de la *Trans-yclopédie* « A - Associations »,¹⁷⁵ qui décrit l’émergence des mouvements associatifs, puis leur « explosion » et leur prolifération dans les années deux mille. Dans cette partie de l’ouvrage, est expliquée de quelles manières des associations pionnières, telle que l’Association du Syndrome de

171 Ribeiro, Kira et Zdanowicz, Ian, « Introduction », *Comment S’en Sortir ?*, n° 2, automne 2015, p. 1-3, p. 1-2. Notons que cet article est publié pour la première fois dans le cercle académique via cette revue.

172 Espineira, Karine et Thomas, Maud-Yeuse, « Les trans comme parias. Le traitement médiatique de la sexualité des personnes trans en France », *Genre, sexualité & société*, n°11, Printemps 2014, Disponible sur : <https://journals.openedition.org/gss/3126>, Consulté le 19 mai 2019.

173 Califa, Pat, *Ibid.*, p. 301-334.

174 *Vers la plus queer des insurrections*, sous la direction de Fray Baroque et Tegan Eanelli, Libertaria, 2016.

175 *La Trans-yclopédie - tout savoir sur les transidentités*, sous la direction de Karine Espineira, de Maud-Yeuse Thomas et A. A., Des ailes sur un tracteur, 2012, p. 48-72.

Benjamin, ou les premiers collectifs trans radicaux tel que le Groupe Activiste Trans (GAT), ont opéré le glissement de la question trans du milieu médical jusqu'à la scène politique et médiatique. Aujourd'hui, et ce depuis les années deux mille, la production et l'accès aux ressources étant facilitées par les outils numériques et l'utilisation massive d'internet, les créations militantes aux marges des institutions et des universités sont nombreuses. Les blogs, forums ou autres réseaux sociaux à l'heure actuelle, deviennent des plateformes de résistance très créatives. En plus de permettre un relai d'une efficacité redoutable pour diffuser du contenu, elles permettent aux associations de se coordonner et d'exister dans une sphère publique et politique plus large. Au sein de l'université, c'est l'initiative pionnière du Zoo qui doit être mise en avant car elle marque un tournant dans les études de genre et dans la réappropriation des savoirs par les personnes trans et/ou déviant-e-s du genre en France.¹⁷⁶ Le Zoo, composé entre autre de Karine Espineira, Maude-Yeuse Thomas et Sam Bourcier, « consistait à adopter la place assignée de monstre, animal métamorphe placé en situation de monstration. Puis, d'en retourner le regard. Son mot d'ordre le résume : du politico-sexuel. »¹⁷⁷

A travers l'ensemble de ces références, on constate que ma posture est intrinsèquement politique. Ma seule présence au sein d'un dispositif institutionnel est un acte de résistance, dans la mesure où mon rôle est celui d'un sujet pensant et créant. Si j'aspire à une praxicothéorie transféministe entre recherche, art et militantisme, c'est bien dans la continuité de ces activistes, qui m'ont offert tant de clefs de compréhension. Aussi, ce socle de vagues activistes et théoriques successives posent les bases d'une réflexion du genre plus que queer, trans radical. De ce fait, elles légitiment toutes postures qui aujourd'hui se placent dans la critique des mécanismes de l'incorporation du genre et de son utilisation sexiste et capitaliste, dans le refus de l'étiquette mercantilisable, de l'assignation au genre binaire, et dans la tentative de destruction ou du moins de mise à mal du système hétéropatriarcal. Nous verrons dans le chapitre suivant « De la sexologie au *gender* » en quoi cette posture est une révolution dans les modalités de représentation des personnes trans, au vue de leur constitution en tant qu'objets médicaux, curiosités scientifiques, corps et identités abjects.

176 Une publication donne à voir le laboratoire d'expérience et de questionnement du Zoo : *Q comme Queer*, Les séminaires Q du Zoo (1996-1997), sous la direction de Marie-Hélène Sam Bourcier, Cahier *Gai Kitch Camp*, Question de genre, Paris, 1998.

177 *Ibid.*, p. 58.

6.

De la sexologie au *gender*

« Mutilation, opération, hormones, psychiatrie, affection mentale. Mots qui ne disent jamais leur sujet véritable mais le masque et charge le sujet trans de dire une histoire qu'il sait hors de lui. Comment se raconter avec des mots blessants et humiliants ? Comment dire sans avouer ? »¹⁷⁸

Avant tout autre développement, il convient de s'accorder sur quelques définitions cruciales afin d'aborder les notions de genre, de sexualité et de façon plus large d'identité et de leur réception dans la société. La définition du genre fait débat et évolue au fil des courants qui tentent de l'aborder. Le

¹⁷⁸Thomas, Maude-Yeuse, « Du sexe au genre », dans *Transidentités - histoire d'une dépathologisation*, sous la direction de Maud-Yeuse Thomas, Karine Espineira et Arnaud Alessandrin, L'Harmattan, Cahiers de la transidentité, n°1, Observatoire Des Transidentités, Paris, 2013, p. 12.

concept de genre est largement traversé par ses origines sémantiques partagées entre nature/culture et social/biologique. Nous verrons ô combien cette dichotomie binaire et simpliste de l'inné et de l'acquis rappelle par là-même la dichotomie des genres qui la compose. Aussi j'aborderai mon point de vue sur une archéologie du mot genre, englué dans ce que j'appellerai la fabrication et l'exhibition des corps dégoûtants. Ces corps sont ceux des déviant·e·s du genre, qui de par leur existence révèlent les jeux invisibles de l'assignation naturalisante au genre masculin ou féminin et à son dispositif hétérosexuel. A travers une étiologie de la déviance on verra de quelle manière la construction sociale des identités marginalisées en question, s'est faite par l'étude, la description et la transformation du corps des sujets en aberration monstrueuse. On verra donc que ce processus de création de l'altérité de genre et de sexualité a par la même constitué une assise à ce qui sera qualifié d'hétérocisnormativité. Ce chapitre tente de démontrer en quoi c'est dans la modification violente, symbolique ou physique et en tout cas non-consentie des corps des déviant·e·s, que s'est matérialisé le système binaire à la fois des genres et des sexualités. Parce que les racines de ces traitements médicaux et de ces représentations pathologisantes font encore partie de mon existence, de manière dissoute, sournoise et tenace je prendrai le temps et l'espace qu'il me plaira pour en étayer les composantes et les effets. En guise de conclusion j'ouvrirai le propos sur ma propre réactualisation de cette littérature médicale et/ou psychiatrique. Car enfin en tant que personne trans témoignant d'une passion morbide pour des textes révoltants à souhait, j'étais bien obligé d'instrumentaliser, d'épuiser et de faire disparaître ces mots.

Le terme de genre du latin *genus, generis* « origine, naissance »¹⁷⁹ revêt, d'après le dictionnaire français *Le petit Robert*, une signification large et multiple qui va être détaillée. Le terme est tout d'abord utilisé pour traiter celui de race ou d'espèce, par exemple dans le groupe nominal « le genre humain ». Puis sa définition se précise par les subdivisions au sein de familles, de groupes possédant des caractères communs en « botanique, zoologie, microbiologie ». Le genre défini dans les arts un ensemble de création dont les sujets, les tons, les techniques et les styles se fédèrent afin d'être classifiés : « le genre dramatique », ou « le genre du portrait ». De façon plus globale encore, genre est synonyme de type ou de sorte, « j'aime ce genre de chapeau » par exemple. De ce fait, il renvoie à une façon, une manière ou un mode de vie. Et par extension il s'étend à l'allure, l'attitude, la tenue : « faire mauvais genre », ou « le genre bohème ». Le mot genre est donc lié à l'affectation ou la préférence : « Ceci n'est pas mon genre ! ». Employé depuis le quatorzième siècle en grammaire et en linguistique, le genre est déjà le marqueur d'une catégorisation ou d'une appartenance au sexe masculin ou féminin et dans la moindre mesure à celui de la neutralité ou plutôt à celle de l'absence de genre. La confusion en France autour de ce terme est sans doute aisément explicable par la présence déjà multiple de signification au terme. Il n'est donc pas étonnant que l'utilisation du mot genre pour définir spécifiquement la différenciation sociale et non biologique entre individu masculin et individu

179 *Le petit Robert 1*, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, dirigé par A. Rey et J. Rey-Debove, Paris, 1986, p. 861.

féminin dans un premier temps a émergé en pays anglophone avec le terme de *gender*.

Étiologie de la déviance et fabrication des corps dégoûtants

Afin de comprendre les racines du terme genre il faut se concentrer sur des études plus anciennes que l'émergence du terme en langue française, mais aussi en langue anglophone. Dès le milieu du XVIII^e siècle la recherche s'intéresse à la sexualité, et la sexologie en tant que discipline émerge doucement avec des études sur les "déviations" sexuelles, corporelles et identitaires. Soutenant plus ou moins la criminalisation déjà juridiquement à l'œuvre partout en Europe, ces travaux oscillent de la pathologisation des comportements jusqu'à l'émancipation toute relative des individu·e·s. La médicalisation étant un agent normatif qui définit le sain du pathologique, il est évident que son intérêt pour les rapports qu'entretiennent les êtres-humain·e·s entre elleux au péril de leur vie, est à double tranchant. L'étude de deux cas, féminin et masculin, d'homosexualités par Wesphal en 1869, dans *Contrary sexual feeling : symptom of neuropathic condition*, par exemple, marque une étape importante dans la reconnaissance des sexualités humaines. Malgré la pathologisation des comportements qualifiés de "vices" sexuels, le psychologue développe l'idée révolutionnaire pour l'époque que cette "déviance" n'est pas un choix mais est innée, liée à notre construction mentale et corporelle. Par ailleurs, il enracine la confusion entre orientation sexuelle, expression de genre et identité de genre, en déterminant que les "mâles invertis sexuels" sont psychologiquement féminins et les "femelles inverties sexuelles" sont psychologiquement masculines. Notons tout de même qu'il fait taire les rumeurs de "difformités génitales" qui vont bon train à propos de l'"inversion sexuelle". En effet, on peut noter qu'était attribué aux pratiques sexuelles déviantes, des particularités physiques très spécifiques, qui révèlent le dégoût qu'elles inspiraient. De la Renaissance jusqu'à l'invalidation de Wesphal, un intérêt pervers cristallisait la pratique du tribadisme à travers une fixation sur les parties génitales des femmes ayant des rapports sexuels entre-elles. Les clitoris des femmes homosexuelles appelées tribades ou fricatrices, étaient ainsi communément fantasmés et décrits comme des organes hypertrophiés, des clitoris se transformant en pénis.¹⁸⁰ Une confusion ainsi qu'un lien systématique s'établit ainsi entre le lesbianisme et le phénomène d'intersexuation, à l'époque nommé hermaphrodisme. Parallèlement, et plus tardivement, ce sont les pratiques orales et anales entre hommes, qui sont supposées engendrer des transformations dégradantes des corps homosexuels. Les "pédérastes" sont ainsi décrits comme une espèce humaine à part entière, dont les vices sont perceptibles dans leur corporalité, toute

¹⁸⁰ *Histoire du corps, Tomes 1, De la Renaissance aux Lumières*, sous la direction de Vigarello, G., Courtine, J.J. Corbin, A., Seuil, Paris, 2005, p. 230. « La science médicale avait également son point de vue, selon lequel les femmes qui avaient des clitoris hypertrophiés étaient physiologiquement capable d'accomplir de tels actes, cette malformation étant due à une masturbation excessive durant la jeunesse ou à un hermaphrodisme partiel ou incomplet. L'explication du lesbianisme par la théorie du « clitoris phallique » était particulièrement convaincante, car elle affirmait qu'il était biologiquement possible que deux femmes désirent faire l'amour ensemble sans que cela menace la prémisses culturelle fondamentale du phallocentrisme. »

entière déformée par leur sexualité. « A en croire Ambroise Tardieu, l'expert par excellence au cours des années 1850, la pratique de l'amour antiphysique marque le corps »¹⁸¹. Au nom de la raison et de la nature, une médicalisation des péchés sexuels judéo-chrétiens, se met en place au début du XVIII^e siècle. *L'onanisme Dissertation sur les maladies produites par la masturbation* de Samuel Auguste Tissot, publié en 1764, a par exemple eu un réel impact sur les perceptions contemporaines, en médicalisant et en stigmatisant les pratiques non-reproductives de l'onanisme et de la masturbation. Notons que déjà dans la pensée de ce dernier médecin, l'un des dangers qui guettait toute personne pratiquant la masturbation était de devenir homosexuel·le. Ambroise Tardieu, moins de cent ans plus tard prolonge ce processus de pathologisation et de criminalisation par la portraïtisation de « l'antiphysique ». Ce médecin légiste français, cherche alors dans l'étude anatomique des corps d'hommes ayant des relations sexuelles entre eux, les signes, les traces et les stigmates de la pédérastie. Il examine en détail et décrit avec une froideur clinique, les diverses malformations physiques sensées être engendrées par une sexualité homosexuelle. Je passe sur ces détails tant ils relèvent d'une affabulation effrayante¹⁸², cependant il convient de préciser qu'à cette époque la médecine légale et sa tentative de déterminer une étiologie des déviations déploient un ensemble de stratégie eugénistes afin de détecter des traces de l'attentat aux mœurs. En créant l'espèce du pédéraste ou de la tribade, par le biais de la description naturalisante d'une corporalité inquiétante, malade et monstrueuse, les médecins font entrer dans le hall de l'horreur les pratiques homosexuelles, et avec elles, les individu·e·s dont l'identité en est imprégnée. Ceux qu'on ne nomme pas encore homosexuel·les, trans ou intersexes se retrouvent pêle-mêle dans la parade monstrueuse des marges sociales. Cette exclusion de la catégorie des "corps sains", ainsi que le processus méthodique de médicalisation hiérarchisant les différences humaines¹⁸³, sont les points de frictions qu'entretiennent entre elles les histoires des corps des personnes handicapées, racisées, et de ceux qui troublent le genre ou ne rentrent pas dans le dispositif de l'hétérocisnormativité. Ce dernier concept permet de considérer la fixation en dogme des pratiques hétérosexuelles et des identités de genre conformes, dites cisgenres.

Poursuivons chronologiquement cette veine, c'est-à-dire la construction médico-sociale de l'hétérocisnormativité, et donc nécessairement avec elle, la marginalisation des identités déviantes à cette norme. Richard Von Krafft-Ebing, qui publie en 1886 la première édition de sa célèbre encyclopédie *Psychopathia Sexualis*, participe à la démocratisation des mots homosexualité et hétérosexualité, l'ouvrage étant une grande réussite commerciale. Il est notable que l'émergence du terme hétérosexualité n'est pas antérieure et celle du terme homosexualité. Ce dernier ayant été comme on l'a vu, précédé d'un

181 *Histoire du corps, Tomes 2, De la Révolution à la Grande Guerre*, sous la direction de Vigarello, G., Courtine, J.J. Corbin, A., Seuil, Paris, 2005, p. 183.

182 *Ibid.*

183 A propos du regard de la clinique sur les corps et les identités : Foucault, Michel, *Naissance de la clinique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962; ou Caumel de Sauvejunte, Marc, « Une clinique sans (r)egard ? », *Journal français de psychiatrie*, 2002/2 (n°16), p. 38-39. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-journal-francais-de-psychiatrie-2002-2-page-38.htm>, consulté le 23/01/2019.

bon nombre de nominations telles que sodomite, uranisme, amour grec, pédéraste, saphisme, tribade, fricatrice, antiphysique, etc. Avec ces nominations miroir, se déclenche la bicatégorisation conceptuelle que nous connaissons bien, entre l'hétérosexualité d'une part, naturelle et invisible puisqu'étant le point de vue universalisant des producteur·rice·s du savoir et, d'autre part l'homosexualité, aberration de la nature et du développement normal des humain·e·s. Comme le fait remarquer David Helperin dans *Saint Foucault*, l'amour qui n'ose pas dire son nom n'est donc pas celui qui porte la honte de son existence, mais bien celui qui n'a pas à anticiper sa révélation. En effet, lorsque Krafft-Ebing ou encore Freud traitent de la sexualité, il ne fait aucun doute qu'ils tendent à hiérarchiser les comportements dits normaux ou anormaux, en dissimulant leur positionnement évidemment situé d'auteur cisgenre et hétérosexuel (à priori). En cela la théorie de Freud sur l'immaturité du désir homosexuel féminin ou masculin, à comprendre comme un blocage et un arrêt dans le "développement normal" des pulsions sexuelles est plutôt édifiante.¹⁸⁴ Je ne plongerai pas dans une analyse complète du traitement que Freud fait de l'homosexualité ou de la transidentité (le flou étant total) tout au long de sa vie et de ses œuvres, mais je relèverai son positionnement ambiguë à travers l'ouvrage dans lequel il fait rentrer l'homosexualité dans la psychanalyse. Dès à présent je stipule que je réfute les analyses qui considèrent que ses écrits ne sont pas problématiques et ne pathologisent pas les homosexuel·le·s. Freud n'était pas le penseur le plus ouvert de son temps et il a bel et bien participé à une psychopathologisation des sexualités. Au-delà de mon avis sur les généralisations psychologiques non-démonstrables et donc non-réfutables¹⁸⁵, je n'adhère pas au déterminisme freudien, qui voudrait que les pulsions du sujet soit cristallisées dans l'enfance. Ainsi, je vais m'attacher succinctement à analyser ce qui est traité dans les *Trois essais sur la théorie sexuelle* publié en 1903. Je note que la difficulté d'analyser les écrits de Freud se trouve dans cette fascinante gymnastique qu'il impose à la lecture, s'appuyant toujours sur les écrits d'autrui, ses propres mots se perdent aisément dans la citation et le on-dit réifié. Freud ne découvre pas à proprement parler, il crée un langage nouveau qui dissèque les structures psychiques des individu·e·s. Mettant en avant les causes psychiques des « perversions sexuelles », Freud fabriquant une typologie de l'« inversion sexuelle », tente de délier les rapports entre le sujet et ses pulsions, ses désirs, entre le masculin et le féminin. Féminité et masculinité sont développés d'un point de vue essentialiste, dans lequel est configuré un état de nature dans la bicatégorisation de genre, en plus d'en hiérarchiser les agents. Je passe sur le sexisme évident de toutes les théories freudiennes, des livres entiers étant dédiés à la question.¹⁸⁶ Postulant qu'il en est ainsi pour les appareils psychiques des individu·e·s que nous sommes, la masculinité s'ancre dans tout ce qui est fort et actif, et à l'inverse la féminité dans tout ce qui est faible et passif. Il développe l'idée selon laquelle chaque sujet présente originellement des caractères à la fois féminins et masculins, concept qu'il nomme alors tour à

184 Bien qu'il avoue ne pas savoir d'où provient l'« inversion », il se permet tout de même d'en théoriser quelques causes probables : une mauvaise identification à l'objet du désir peut donc selon lui découler d'une stagnation de l'Œdipe, d'un rapport fusionnel avec la mère phallique/pénétrante, du narcissisme et d'un blocage phallique ou encore de la combinaison entre Œdipe et jalousie fraternelle, c'est-à-dire de l'idéalisation d'un·e ain·é·e ayant les faveurs parentales, du complexe de castration chez les femmes, etc. Freud, « Déviation par rapport à l'objet sexuel » dans *Ibid.*, p. 38-54.

185 Sur une vision de l'épistémologie scientifique et à propos de la scientificité ou non des méthodologies de recherche, lire Popper, Karl, *Logique de la découverte scientifique*, 1934.

186 C'est par exemple ce qui est opérant dans *Le Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir, dans lequel elle confronte psychanalyse freudienne et féminisme que je dirais pré-matérialiste, afin d'éviter tout anachronisme. / *Le Livre noir de la psychanalyse. Vivre, penser et aller mieux sans Freud*, sous la direction Catherine Meyer, Les Arènes, Paris, 2005.

tour « hermaphrodisme psychique »¹⁸⁷, « androgynie psychique »¹⁸⁸, puis « théorie de la bisexualité »¹⁸⁹ ou encore « théorie de l'hermaphrodisme psychique »¹⁹⁰ et qui dans sa conception tend avec un développement normal à devenir « monosexualité »¹⁹¹. D'abord inspiré par une conception biologisante qu'il nomme « hermaphrodisme anatomique »¹⁹², il écrit : « chez tout individu mâle ou femelle normalement constitué, on trouve des vestiges de l'appareil de l'autre sexe, qui, privés de toute fonctions, subsistent en tant qu'organes rudimentaires ou qui ont même été transformés pour assumer d'autres fonctions. La conception qui découle de ces faits anatomiques depuis longtemps connus est celle d'une disposition bisexuelle originelle qui se modifie au cours de l'évolution jusqu'à devenir monosexualité, en conservant quelques menus reste du sexe atrophié. Cependant en appliquant cette idée au système psychique humain, il rejoue une dichotomie des genres, en marquant nettement une infériorisation de nature pour les femmes et la féminité. Cette bisexualité psychique est semble-t-il considérée comme une étape du bon développement de notre système psychique. De là découle le statut d'« aberrations sexuelles » des inverti·e·s, pour qui le développement des pulsions sexuelles a été bloqué et inversé d'où les qualificatifs qu'il leur donne¹⁹³ : « On appelle de telles personnes des « sexuels contraires », ou mieux, des invertis, et le fait lui-même est appelé inversion. »¹⁹⁴ Par cette entrée en matière dans la sexologie et la psychanalyse, on constate que dans la pathologisation des déviances sexuelles, se confondent déjà avec force orientation sexuelle et identité de genre non-conformes. Ainsi on ne peut pas faire un historique ou une archéologie du traitement de la transidentité sans étudier les catégories «fourre-tout» dans lesquelles toutes les déviant·e·s ont longtemps était mis·e·s en vrac.

Je poursuis à présent sur l'évolution du terme genre, ou plutôt *gender* puisqu'il sera avant tout développé en langue anglophone. Une fois que seront déterminées les origines de l'élaboration du concept, une courte analyse d'une réappropriation journalistique et réactionnaire, sera faite afin d'exemplifier l'une des réceptions du concept de genre en France. C'est toujours dans le domaine de la recherche anthropologique puis médicale et cette fois aux États-Unis et non en Europe, que sont irriguées les recherches qui mèneront au genre. Dès les années trente certaines publications anthropologiques qui préfigurent les travaux structuralistes de Lévi-Strauss, posent en des termes déjà précis ce qui sera nommé plus tard par *gender role*. Citons par exemple le travail de Margaret Mead, anthropologue états-unienne ayant d'après des observations de terrain en Océanie, étudié la différenciation genrée des membres de l'organisation sociale des Arapesh, des Mundugumor des

187 Freud, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, traduit par Ph. Koepfel, avec une préface de M. Gribinski, Paris, Gallimard, 1987, p. 46.

188 *Ibid.*.

189 *Ibid.*, p. 47.

190 *Ibid.*.

191 *Ibid.*, p. 46.

192 *Ibid.*.

193 Notons que si dans le texte il mesure ses propos et tente de remettre en question cette classification.

Il refuse par exemple l'emploi du jugement de dégénérescence dans la plupart des cas d'homosexualité moralement acceptables. Il n'en reste pas moins pour autant un porteur d'idée préconçues et pathologisantes Il débute tout de même son ouvrage sur les orientations sexuelles aberrantes par l'homosexualité/transidentité, juste avant d'enchaîner dans sa démonstration par les tendances pédophiles ou zoophilies, qui relèvent aussi selon lui d'une erreur dans le choix de l'objet sexuel. De ce constat premier, il n'y a donc qu'un pas entre toutes ces aberrations sexuelles..

194 *Ibid.*, p. 38.

Chambuli et des Samoa. Elle prouve ainsi par l'analyse des contextures de ces civilisations, l'infinité des variantes et des possibilités, que masculinité et féminité dans leur expression de genre et des rôles sociaux peuvent emprunter. Dans l'introduction de *Mœurs et sexualité en Océanie*, version française qui rassemble deux textes écrits respectivement en 1928 et 1935, *Adolescence à Samoa* et *Trois sociétés primitives de Nouvelle-Guinée*, elle donne à sentir entre les lignes ce qui sera qualifié de rôle de genre : « Un rôle différent est assigné à chaque sexe, et cela, dès la naissance. Chacun courtise, se marie, a des enfants, selon un type de comportement qu'on croit être inné, et par conséquent être propre à son sexe »¹⁹⁵ et elle précise encore quelques pages plus loin : « Dans la répartition du travail, la façon de s'habiller, le maintien, les activités religieuses et sociales – parfois dans tous ces domaines, parfois dans certains d'entre eux seulement – hommes et femmes sont socialement différenciés et à chaque sexe, en tant que tel, contraint de se conformer au rôle qui lui a été assigné »¹⁹⁶. Les termes de rôle de sexe, rôle sexué ou tel que nous l'appelons de nos jours rôle genré et ses définitions, s'affinent donc progressivement avec les entrecroisements entre différentes sciences médicales et sociales. Si l'anthropologie s'est rapidement penchée sur ces enjeux, c'est dans une autre discipline que l'on retrace la naissance du terme genre.

En effet l'émergence concrète de rôle de genre ou encore d'identité de genre, d'abord appelé entre autre « sexe physiologique », se fait via des études sur le développement de l'identité de genre des enfants, de leur corps, leur génitalité et leur sexualité supposée. Notons par exemple que l'Université de Californie à Los Angeles (UCLA) crée en 1958 un groupe pionnier de recherche destiné à l'étude du « transsexualisme » et de « l'hermaphrodisme », le *Gender Identity Research Project*. Je précise que dans les deux cas ces termes sont complètement inappropriés aujourd'hui. « L'hermaphrodisme » est un terme suranné qui désignait l'intersexuation¹⁹⁷, c'est-à-dire le phénomène biologique de n'être ni complètement assignable au sexe féminin, ni totalement assignable au sexe masculin. Précisons même si cela semble tout à fait évident, que cela n'engage donc pas le genre ou l'orientation sexuelle des individu·e·s concerné·e·s. Du fait de la complexité biologique de la construction sexuée (chromosomes, hormones, gonades/organes génitaux internes et externes), les sexes-collés-aux-genres ne sont pas seulement déterminables par les seuls organes génitaux externes, il existe une myriade de positionnements sexués qui échappent aux classifications de la médecine occidentale. « Nous définissons l'intersexuation selon deux définitions non contradictoires et non nécessairement cumulatives : Les personnes intersexes sont nées avec des caractères sexuels (génitaux, hormonaux, gonadiques ou chromosomiques) qui ne correspondent pas aux définitions binaires types des corps masculins ou féminins. Le terme intersexuation s'emploie pour décrire

195 Mead, Margaret, *Mœurs et sexualité en Océanie*, Paris, Plon, coll. Terre humaine, Paris, 1963, p. 15.

196 *Ibid.*, p. 17.

197 Le terme « hermaphrodisme » appliqué aux humain·e·s, que l'on retrouve encore trop souvent et notamment par le biais de la médecine, de l'histoire de l'art ou encore du langage populaire, a été rejeté par les personnes concerné·e·s, qui organisent depuis une dizaine d'années une lutte activiste contre la pathologisation, la médicalisation et l'invalidation de leur corps par les spécialistes.

une large gamme de variations naturelles du corps, qui se développent à tout moment de la vie. Les personnes intersexes sont des personnes ayant subi une invalidation médicale de leurs corps sexués. »¹⁹⁸

Le terme « transsexualisme » quant à lui, a été popularisé dans les années cinquante. C'est notamment le livre de l'endocrinologue et sexologue états-unien Harry Benjamin, *Le Phénomène transsexuel*, publié en 1966, qui donne à voir une première étude vaste ainsi qu'un premier protocole de prise en charge médicale des personnes trans. Déjà en 1952, lui et sa patiente Christine Jorgensen se retrouvent sous les projecteurs d'une presse sensationnaliste. Cette dernière subissant une célébrité forcée décide d'écrire son autobiographie. Publié en 1967, cet ouvrage témoigne d'un profond respect envers le docteur Benjamin, qui d'après l'ensemble de ces patient·e·s a été d'un soutien extrêmement important. *Une autobiographie personnelle* de Jorgensen débute par une introduction écrite par Benjamin. Il est notable de préciser que malgré un climat social criminalisant et comme on l'a vu psychopathologisant, l'un de ces « pères du mouvement transgenre »¹⁹⁹, a emprunté un chemin jusqu'alors inconnu. Il a contesté l'analyse psychiatrique, en supposant que la transidentité n'avait rien à voir avec des causes psychiques, mais était sans doute engendrée par des causes physiologiques. Cependant il n'a pas cherché à faire une étiologie somatique de la transidentité, mais plutôt à aider les personnes trans via l'hormonothérapie. Les hormones de l'œstrogène et de la testostérone étant développées à cette même période, il est le premier à les utiliser dans un protocole de prise en charge de la transidentité. Je fais ici remarquer que par respect pour l'ensemble des identités trans, je ferai preuve d'anachronisme et d'un point de vue assumé, en apployant le terme large et non-stigmatisant de transidentité, en refusant donc l'emploi des termes du DSM, toutes époques confondues.²⁰⁰ En 1980, le DSM-III place le « transsexualisme » dans la catégorie « trouble de l'identité sexuelle ». En 1994, dans le DSM-IV, le terme de « transsexualisme » a été remplacé par « trouble de l'identité de genre », puis en 2013, dans sa cinquième et dernière édition, par « dysphorie de genre », toujours dans la classification « troubles de l'identité sexuelle ». Si les appellations évoluent, le fond reste le même. Les instances psychiatriques ne veulent pas se défaire de notre cas. Pourtant tous les signataires de l'Organisation Mondiale de la Santé (OMS) sont maintenant d'accord pour confirmer que le rapport entre psychiatrie et transidentité est malvenu.²⁰¹ « La médecine puis la société désignent les trans' par des termes inadaptés : « transsexualisme », « transsexualité », « transsexuel », qui renvoient à une question de sexualité. Ces termes sont issus d'une confusion entre l'attraction amoureuse et sexuelle et l'identité de genre en prenant comme modèle homosexualité et hétérosexualité. Nous préférons parler de «transidentité» car c'est une identité. »²⁰² De même et justement à cause de cet ensemble de racines

198 Définition de l'intersexuation par les personnes intersexes elleux-même, sur le site du Collectif Intersexe et Alié·e·s, disponible sur : <https://cia-oiifrance.org/accueil/>, consulté le : 24/01/2019.

199 Califa, Pat, « Les scientifiques du genre : Ces pères du mouvement transgenre », dans *Le mouvement transgenre*, EPEL, Les grands classiques de l'érotologie moderne, Paris, 2003, p. 77-122.

200 Rapport publié à peu près tous les dix ans par l'*American Psychiatric Association* (APA). Acronyme de l'anglais : *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* : Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux.

201 Un parallèle avec la dépsychiatisation de l'homosexualité témoignera de la rapidité à l'œuvre dans ces évolutions sociales, juridiques, médicales, morales, etc. Rappelons ainsi brièvement que ce n'est qu'en 1968 que la France adopte la classification de stipulant que l'homosexualité est une maladie mentale. L'homosexualité est retirée des pathologies mentales par l'*American Psychiatric Association* (APA) en 1973, et est enfin déclassifiée par tous les signataires de la charte de L'OMS en 1992.

202 Reucher, Tom, « Dépsychiatiser sans démedicaliser, une solution pragmatique » dans *Transidentités - histoire d'une dépathologisation*, *Ibid.*, p. 41.

pathologisantes, la plupart des individu·e·s et associations trans aujourd'hui et notamment en France, se réfèrent aux multiples possibilités de transidentités par le simple emploi du terme trans, sans suffixe. Déjà employé depuis deux décennies dans le milieu associatif trans, le terme a été introduit à l'université par des chercheur·euse·s elleux-même trans, situation nouvelle dans la constitution de nos terminologies.²⁰³

Après ces éclaircissements nécessaires, retournons maintenant dans le passé et les racines du mot genre auxquelles toutes ces identités sont liées. C'est l'un des membres du groupe de l'UCLA, le psychiatre et psychanalyste Robert Stoller, qui introduit lors d'un congrès international de psychanalytique de Stockholm en 1963 le concept de *gender identity*, qui sera suivi un peu plus tard par celui de *gender role*. Pour ce dernier il y a une différence entre genre et sexe biologique, ceux-ci pouvant ne pas correspondre d'où l'existence de la transidentité, voire être complètement remis en question dans leur binarité par l'intersexuation. Il différencie donc genre et sexe, en théorisant que le premier se détermine à l'intérieur du sujet, dans le rapport à soi, à l'intime et au sentiment d'appartenance, de manière consciente ou inconsciente, d'être une femme ou d'être un homme. Dans ces mêmes prémices, le centre médical de l'université John Hopkins de Baltimore, installé en 1965, développe et médiatise dans le même temps le concept d'identité de genre en faisant des études et des expériences sur des personnes intersexes. L'intersexuation est alors toujours appelée « hermaphrodisme ». Et c'est à même les corps des personnes intersexu·é·s que sont faites ces expériences.²⁰⁴ Une polémique autour justement d'un psychologue et sexologue de l'UCLA permettra de rendre compte des potentiels paradoxes et abus du concept de genre. John Money fait partie dès la création du centre médical de l'université John Hopkins, du groupe spécialisé dans le traitement des questions de transidentité et d'intersexuation. La clinique passe pour être l'une des pionnières au États-Unis en matière de « réattribution sexuelle »²⁰⁵, c'est-à-dire d'opération chirurgicale de modification d'organes génitaux. Mais suite à une affaire douteuse et tragique la réputation de la clinique a été ternie irrémédiablement. Il convient tout de même de revenir sur l'événement qui a tant été médiatisé et a révélé pour beaucoup l'existence des luttes intersexes.²⁰⁶ Car les détails peuvent être ressentis avec pénibilité, j'essayerai de les traiter de façon non-spectaculaire, sans pour autant les occulter. Avant toute autre chose, notons

203 Je renvoie à l'entrée notionnelle « tran(s) - définition et différence » dans *La Trans-yclopédie - tout savoir sur les transidentités*, dirigé par Karine Espineira, Maud-Yeuse Thomas et Arnaud Alessandrin, Édition des Ailes sur un Tracteur, 2012, p. 36-42.

204 Evans, Mary, *Feminism and modernity, T. 2 Feminism : critical concepts in literary and cultural studies*, Taylor & Francis, 2001, p. 441.

205 Notons que l'utilisation de ces termes médicaux et chirurgicaux, n'est pas non plus anodine. Réattribution sexuelle, réassignation sexuelle, assignation sexuelle ou encore confirmation sexuelle, sont autant de mots qui traversent l'histoire de la prise en charge chirurgicale des personnes trans. Pour ma part je préfère encore trouver des subterfuges langagiers pour ne pas donner à voir des termes problématiques (même pour une minorité de personnes) ou encore simplement évoquer des opérations génitales.

206 Charlebois, Janik Bastien, « À qui appartient-il de déterminer les modes d'intervention auprès des personnes intersexuées ? », *Nouvelles pratiques sociales*, n°28, 2016, p. 67 : « A propos du terme « intersex(ué)e » (intersexe et intersexu·é·e fusionné dans un seul lemme) : « Cette formule sert à inclure deux positionnements différents. Les « personnes intersexuées » désignent l'ensemble des personnes dont le corps de naissance combine des caractéristiques sexuelles dérogeant aux normes médicales délimitant les « mâles » et les « femelles ». Elles sont l'objet ou sont sujettes à des modifications chirurgicales ou hormonales non consenties de leur corps. Quant aux « personnes intersexes », elles regroupent les personnes intersexuées qui adoptent un positionnement d'affirmation de soi positive. Elles estiment qu'elles partagent une expérience commune d'invalidation médicale et rejettent la pathologisation de leur corps ». Notons que si la différenciation entre intersexu·é·e et intersexe est faite par la chercheuse concernée québécoise Janik Bastien Charlebois, en langue anglophone les deux sont indifférenciés par le terme « intersex ». En France une tendance à l'utilisation du mot intersexe est donc en train de supplanter le second terme.

que le travail de John Money malgré un certain engouement lors de ses publications, a depuis été largement critiqué et condamné rétrospectivement pour immoralité tant par les théoricien·ne·s, le milieu médical, les puritain·e·s et/ou les conservat·eur·rice·s, que les associations de lutte intersexe.²⁰⁷ Il a en l'occurrence défrayé la chronique en expérimentant une chirurgie génitale sur un enfant de moins de deux ans ayant eu le pénis endommagé lors de sa circoncision ratée. Représentant pour John Money une opportunité propice à l'expérimentation concrète de la plasticité des genres d'un point de vue comportemental, David Reimer qui n'avait pas à la naissance d'intersexuation est renommé Brenda et est élevé d'après les stéréotypes et rôles de genre féminins. En plus du traitement hormonal imposé pour faire croître des caractères sexuels secondaires féminins à la puberté, dans sa toute jeune enfance sur ses organes génitaux sont pratiquées l'ablation des testicules ainsi qu'une pénéctomie, c'est-à-dire l'ablation complète de son pénis. A l'adolescence de David Reimer dans les années soixante-dix, John Money incline la famille à autoriser la création d'une cavité vaginale, c'est-à-dire la pratique d'une opération de vaginoplastie. L'opération en question n'aura jamais lieu, la famille de l'enfant s'y opposant suite à l'aveu par ce dernier de vouloir arrêter et pour le coup inverser le processus imposé. L'échec de cette expérience et les conditions dégradantes tant psychologiques que physiques pour l'enfant concerné, ont longtemps été cachées et niées par Money lui-même. David ayant abandonné le programme de Money, a engagé par la suite les démarches pour redevenir physiquement et administrativement celui qu'il s'était toujours sentir être (injections de testostérone, mastectomie : ablation des seins et opération de phalloplastie : reconstitution d'un pénis). Extrêmement médiatisée suite au témoignage de David Reimer lui-même, la réception de l'expérience a engagé un mouvement naissant de lutte intersexe. En effet bien que le cas de David Reimer ne relève pas d'une intersexuation de naissance, les enjeux dont son existence a fait la terrible expérience sont similaires à ceux des personnes intersexué·e·s mutilé/es et élevé/es dans le mensonge. Cette similarité dans le traitement médical des variations naturelles du corps n'est pas un hasard, ce sont entre autres les études de Money qui ont légitimé le recours à la chirurgie génitale sur les nouveaux-né·e·s. Réactualisons dès maintenant le propos, car enfin si la médiatisation de l'affaire Reimer a permis la suppression des opérations génitales de type pénéctomies dans un contexte post-accident lors d'une circoncision, la situation des personnes intersexué·e·s présentant des variations génitales à la naissance restent inchangées. Chaque année en France des milliers de nourrissons sont torturé·e·s et traumatisé·e·s par les instances médicales, qui jugent leur existence impropre et donc rectifiable. Si les mots vous semblent lourds et exagérés, je vais les reformuler : qu'en est-il d'une excision pratiquée sur le clitoris "hypertrophié", d'un/e individu/e encore incapable de concevoir, de valider ou d'invalider sa situation ainsi que ses opérations ? Les parents doivent-ils endosser la responsabilité de l'assignation médicale et chirurgicale du sexe et du même coup du genre de leur enfant ? Sont-ils simplement à même et dans leur droit de le faire, lorsqu'ils subissent à la fois choc, incompréhension et pression du milieu médical afin de normaliser le sexe pourtant fonctionnel de leur enfant ? Quoi penser des traumatismes psychologiques et de la perte de sensibilité, des douleurs et autres problèmes psychologiques et physiques, qui vont souvent de pair avec ces opérations génitales qui ignorent le consentement des concerné·e·s ? Comme l'écrit Pascale Molinier dans la préface française de l'essai politique de la biologiste

207 Pour un retour critique à propos des tentatives d'expérimentations de Money lire : Butler, Judith, *Défaire le genre*, Amsterdam, Paris, 2006.

états-unienne Anne Fausto-Sterling, *Les cinq sexes Pourquoi mâle et femelle ne sont pas suffisants* : « L'intégrité physique des personnes intersexes a été sacrifiée sur l'autel de l'identité de genre qui, elle-même, n'a pu être pensée qu'à partir du moment où « la différence des sexes » avait été théorisée comme une réalité scientifique. »²⁰⁸ « L'histoire des trans est celle d'une accélération temporelle et culturelle mise sur le compte exorbitant de quelques individus isolés. Précisément ce changement de tradition, du sexe au genre dont le corps est ce champ de bataille. Avec les transgenres, le changement de genre vient pointer le hors-champ de la société cisgenre, son refoulé et l'impensé de sa fixité ; avec lui, la fabrique du « changement de sexe » théorisant un état de crise social et individuel attirant le questionnement et attisant frayeurs et effractions. Le corps intersexe, témoin du « triomphe » de la modernité occidentale est devenu le témoin mutilé. »²⁰⁹ Car jusqu'à preuve du contraire je ne suis pas intersexe, je renvoie ici aux écrits des personnes concerné/e-s, aux documentaires traitant le sujet de l'intersexuation avec décence et respect²¹⁰, ainsi qu'aux associations activistes intersexes, qui luttent pour visibiliser leur condition sociale et défendre « une approche non-pathologisante des variations du développement sexuel. »²¹¹

Je me permets de continuer à questionner la médiatisation du terme genre, par le biais de sa réception en France et notamment dans le contexte de l'affaire Reimer. L'existence d'un individu dont la vie et la mort ont été et sont encore instrumentalisées, ne devraient pas avoir à servir de réveil de la conscience pour une société qui crie au scandale des mutilations génitales hors de ses frontières.²¹² Si toutefois la médiatisation des conditions inhumaines de l'expérience de John Money a pu déclencher dans les années quatre-vingt-dix une vague d'expression intersexe jusqu'alors complètement muselée, l'affaire s'est vue réappropriée par d'autres points de vue plus tardifs et illégitimes. Le 31 janvier 2014 dans leur version *web* le Point et le Figaro titrent respectivement deux articles dont le contenu est sensiblement le même : « L'expérience tragique du gourou de "la théorie du genre" »²¹³, « Théorie du genre : comment la première expérimentation a mal tourné »²¹⁴. Je ne détaillerai pas les insuffisances théoriques et les raccourcis rhétoriques de ces lignes journalistiques à scandales, faisant par ailleurs ressurgir d'une manière odieuse l'affaire Reimer, dix ans après le suicide de ce dernier, puisque comme

208 Molinier, Pascale « Préface », dans Fausto-Sterling, Anne, *Les cinq sexe Pourquoi mâle et femelle ne sont pas suffisants*, Payot & Rivages, Paris, 2013, p. 23.

209 Thomas, Maude-Yeuse, « Du sexe au genre », dans *Transidentités - histoire d'une dépathologisation*, *Ibid.*, p. 12-13.

210 Quelques documentaires : *L'ordre des mots*, Melissa Arra, Cynthia Arra, 2007, (intervention de Vincent Guillot parlant de son intersexuation et du traitement qui en a été fait médicalement dans son enfance) / *France : N'être ni fille ni garçon*, Arte reportage, 28 mai 2016 / *Entre deux sexes*, Régine Abadia, mai 2017 / *Ni d'Eve ni d'Adam*, Floriane Devigne, octobre 2018 (68 minutes, Infrarouge, France 2)

211 Site du Collectif Intersexes et Allié.e.s, disponible sur : <https://cia-oiifrance.org/accueil/>, consulté le 26/01/2019.

212 Je précise que la France a été condamnée à trois reprises en 2016 par l'ONU, pour violation des droits humains. Malgré les rappels à l'ordre du Comité des droits de l'enfant, du Comité pour l'élimination de la discrimination à l'égard des femmes, et du Comité contre la torture, les protocoles de « soin » n'ont pas changé. C'est tout juste si le gouvernement français commence en janvier 2019 à légiférer sur la question des maltraitements médicaux à l'égard des personnes intersexuées.

213 Disponible sur : http://www.lepoint.fr/societe/l-experience-tragique-du-gourou-de-la-theorie-du-genre-31-01-2014-1786513_23.php consulté le 29/05/2017.

214 Disponible sur : <http://www.lefigaro.fr/actualite-france/2014/01/31/01016-20140131ARTFIG00151-theorie-du-genre-comment-la-premiere-experimentation-a-mal-tourne.php> consulté le 29/05/2017.

vous pouvez le constater l'essentiel de leurs portées se situe dans leurs titres provocateurs et évocateurs d'une position bien campée. Afin de recontextualiser le climat des deux articles, posons que faisant suite au dépôt par Christine Taubira à l'époque gardienne Seaux, de la loi n°2013-404 ouvrant en France le mariage aux couples du même « sexe administratif ». Une vague de protestation s'est faite ressentir et continue encore aujourd'hui à faire des remous, incarnée entre autres par *La manif pour tous*, formulant ainsi un bel amalgame avec l'appellation du mariage pour tous. Le collectif constitué en 2015 en parti politique se déclare aconfessionnel et apolitique, poursuivant ainsi sa croisade contre le concept de genre, l'homoparentalité, la Gestation Par Autrui, la Procréation Médicalement Assistée, le mariage d'individu·e·s du même « sexe administratif », etc. sous couvert de protection de l'enfance, de la traditionnelle perception du mariage, en somme du modèle familial hétérocisnormé : « Un papa, une maman pour tous les enfants »²¹⁵. Comme en témoignent les deux articles des quotidiens de sensibilité de droite cités plus haut, ainsi que les réactions surmédiatisées de quelques politicien·ne·s ou "philosophes" privilégié·e·s dont je ne prendrai pas la peine de détailler ici les opinions, l'affiliation entre l'expérience dramatique de Money et le féminisme ou les études de genre a été mise en exergue. Pourtant outre la thèse de Money sur la fluidité de l'identité de genre et la construction culturelle des rôles de genre, son concept n'a plus grand-chose à voir avec celui développé par la théorie *queer* par exemple. Si ces recherches ont permis de penser le genre en dehors du sexe biologique, elles se sont tout de même cantonnées à une différenciation entre nature et culture, en réintroduisant une binarité jugée nécessaire entre homme et femme. Avec pour conséquence une pathologisation et une tentative de normalisation des variations du développement sexuel et des transidentités. Bien que les apports de ces tâtonnements meurtriers en matière d'opération génitale ne peuvent être niés, il faut observer avec recul les raccourcis et les amalgames stratégiques opérés par des organisations politiques, qui réemploient le dramatisme de ces dérives afin de véhiculer des liens par ailleurs plus que douteux. Les féministes et les théoricien·ne·s utilisant le concept de genre ne se revendiquent pas d'un héritage conceptuel des expérimentations de Money, ce serait là faire l'impasse sur les multiples ramifications de cette notion complexe qui parcourt déjà la moitié du siècle dernier. En revanche ce qui m'intéresse dans ce développement c'est l'instrumentalisation stratégique et l'utilisation de faits déformés en vue d'orienter ou de conforter une perception stigmatisant les identités, corps, pratiques et désirs d'autrui. L'existence d'une pensée réactionnaire à tout type de changement de point de vue vis-à-vis de ce qui est jugé moral ou immoral et notamment en matière de sexualités, de genre, et d'analyse politique, ne doit pas être minimisée et cela partout dans le monde. Le mot genre en France porte encore passablement à confusion ou est le plus souvent inconnu du « grand public ». Plus encore il est comme je viens de le stipuler, instrumentalisé et moqué par une opposition, fervente détentrice d'un ordre moral visant à soutenir la binarité du genre.²¹⁶ J'ai employé plus tôt le terme de croisade, historiquement chargé par les abus du christianisme, pour

²¹⁵Slogan redondant de *La manif pour tous*.

nommer la lutte de ces opposant·e·s dans cette "guerre" de valeurs et je crois en effet qu'il est très à propos dans le contexte français.²¹⁷ En témoigne la chasse, des groupes catholiques et droitistes dans les instituts scolaires, aux avancées en matière de genre et plus largement de discrimination. Afin d'exemplifier cela, il suffit de penser à la vague de protestation certes minoritaire mais médiatisée, contre l'inscription et l'enseignement du terme genre dans les manuels scolaires lycéens de Sciences et Vie de la Terre d'Hachette, Hatier et Bordas en 2011, ou encore deux ans plus tard à la horde contre le visionnage du film *Tomboy* de Céline Sciamma dans le cadre du programme « École et cinéma ». Au fil des années ce n'est pas seulement un réseau dense de sites, blogs et autres plateformes d'expression numérique qui on vu le jour, mais bien une consolidation d'une idée dans l'air. Se développe ainsi un militantisme réactionnaire, dont le seul but et la seule stratégie est d'épier les groupes sociaux et les individu·e·s désigné·e·s comme ennemi·e·s, afin de tenter de contre-carrer la moindre de leur avancée sociale. Si ces mécanismes de frein dans les progrès des droits humains semblent risibles à qui n'est pas concerné·e à proprement parler par cet acharnement, ceux qui en font les frais en revanche n'ont d'autre choix que de rester attentif·ve·s au mouvement de ces minorités radicales.

Psychiatrisons la transphobie

Largement inspiré par mon exploration de la littérature psychiatrisante, j'ai performé à deux reprises une lecture, dans l'objectif de mettre en question le vocabulaire médical apposé et assigné à nos corps et nos identités. Cette performance en diptyque consistait à chercher dans l'ouvrage *Changer de sexe* de Colette Chiland toutes les phrases au préalable repérées, marquées, entourées, raturées, pour les déclamer à haute et intelligible voix, sur le ton qu'il m'a plu d'employer dans l'instant. Notons dès à présent que si les deux performances étaient similaires dans leur protocole elles ont pourtant été tout à fait différentes tant dans leur déroulé que dans leur réception. La première a eu lieu dans l'une des salles du quatrième étage de la Maison de la Recherche de l'Université du Mirail, en présence d'Emma Viguier enseignante-chercheuse qui accompagne mon travail de recherche en Séminaire, mes camarades de classe, deux ami·e·s, ainsi qu'une dizaine de personnes d'une autre filière artistique invité·e·s pour l'occasion. Pour les besoins de la performance j'ai demandé à un ami trans d'être le performeur-chasseur de photographies. Kai Flint s'est donc responsabilisé avec brio du rôle intrusif de la captation d'image durant la performance. J'étais confronté pour la première fois à un travail d'équipe avec une autre personne trans, dans lequel je gardais cependant le contrôle décisionnaire. Disons plutôt que mon ami a accepté de me rendre ce service, tout en ne sachant pas du tout dans quoi il s'engageait. Il s'avère qu'il

216 Sur comment le genre est devenu un puissant outil de mobilisation, en devenant la cible de mouvements sociaux, à travers une étude de treize mouvements anti-genre de treize pays européens différents : *Campagnes anti-genre en Europe Des mobilisations contre l'égalité*, sous la direction de Kuhar, Roman et Paternotte, David, Presses Universitaire de Lyon, 2018.

217 Dans le climat français actuel, je rappelle le positionnement très clairement anti-avortement, anti-pacs, anti-homoparentalité de Christine Boutin par exemple.

s'est pris au jeu et a accepté de réitérer l'expérience dans un contexte différent.

L'autre performance a eu lieu dans la « salle de bal » d'un squat transpédégouine bien connu des toulousain·e·s dissident·e·s du genre. J'ai répondu présent à l'appel à projet d'ami·e·s trans et gouines autour de la « Créativité *Queer* », à l'occasion d'une soirée de soutien au collectif d'entraide Maroc-Toulouse, *Amnghi*. Il me serait difficile de déterminer seul combien de personnes ont participé en tant que regardeu·r·se·s, cependant en croisant ma perception avec les personnes présentes ainsi que les archives photographiques, j'estime le public à une soixantaine de personnes. Assi·se·s ou debout, dans tous les recoins de cette salle majestueuse d'environ 40m², les individu·e·s présent·e·s ce soir-là étaient essentiellement des ami·e·s, camarades de lutte ou du moins connaissances du milieu restreint transpédégouine toulousain. La performance ayant eu lieu au pic de fréquentation de la soirée, l'intégralité des individu·e·s présent·e·s ce soir-là, n'ont pas tou·te·s pu rentrer dans la salle des représentations. L'atmosphère se voulait chaleureuse, bienveillante et surtout familière. Kai Flint a cette fois-ci adopté le rôle du porteur d'ampoule, la suspension de celle-ci n'étant pas possible. J'ai donc demandé à un autre camarade et ami photographe, Azet Richards, de s'approprier ce rôle, afin de compléter l'équipe de la performance. A trois nous avons donc déambulé à travers la pièce en enjambant les personnes présentes, car évidemment la surface de la scène était à la fois trop réduite et trop marquée. J'ouvrais le cortège, le livre en main pour réciter les litanies Chilandiennes. Kai suivait juste après tentant tant bien que mal d'éclairer les pages, me cognant le front par moment, s'empêtrant dans le câble de la lumière provoquant à l'occasion l'hilarité du public. Enfin Azet fermait la marche et prenait des photos à sa guise, tour à tour de l'ensemble de la situation, puis des plans rapprochés de ma bouche, de l'ampoule, parfois à une main en équilibre sur un pied. Si l'aspect comique de la situation ne m'avait pas même effleuré c'est bien que je n'avais pas anticipé une telle densité de public. La laborieuse déambulation était donc à la fois très intimiste, car elle m'imposait parfois de m'excuser de la proximité de mon corps nu avec celui des autres, en même temps qu'elle créait un lien entre tou·te·s. La communication dans la salle était d'ailleurs tout à fait réjouissante, les gent·e·s faisant circuler le câble de Kai entre elleux, d'autres me cédant leur place le temps du passage. Il faut noter que dans une volonté de créer un espace-temps autre, une hétérochronie, j'ai pour le besoin des deux performances volontairement laissé de côté la question du temps ou de la gestion de celui-ci. Pourtant que cela soit dans le contexte universitaire ou celui d'une soirée avec un programme, mon travail est soumis à une réglementation, des horaires, des créneaux. Dès le début de la seconde performance à 23h le samedi 15 décembre 2018, je pose cette condition : « Arrêtez-moi, je ne le ferai pas ! » Sachant que l'arrêt brutal d'une action n'est pas chose facile pour les personnes expérimentant la performance, j'opte aussi désormais pour une écoute attentive du public, lorsque je sens la dernière retombée émotionnelle

et l'ennui arriver dans le regard d'autrui, j'arrête. Notons que les performances du mardi 5 novembre et celle du samedi 15 décembre ont duré respectivement une heure vingt, puis quarante minutes. Ce long format n'est pas forcément propice à toutes les actions, cependant il faut noter que dans ces lectures performées ou ces performances-lectures se jouent une parodie plutôt sérieuse d'un cours magistral, ou enfin une déambulation physico-psychologique collective dans l'ouvrage. Mon objectif principal étant de créer un espace de participation active à la réflexion critique vis-à-vis du contenu. Si lors du premier volet de cette performance la discussion avec le public s'est faite dans un second temps, lors du second volet, la discussion a été établie dès le début et les apostrophes et autres réactions verbales et/ou physiques ont été nombreuses. Il faut noter que mon attitude était sensiblement différente. Enivré par le contexte de la soirée et à l'aise parmi mes semblables, j'ai joué un rôle plus offensif, plus franc et plus familier. Ayant moi-même lancé à plusieurs reprises des phrases telle que « Tu nous emmerde Colette ! », les participant·e·s ont aussi réagi avec liberté.

Je savais à l'avance que l'émotion serait plus intense pour la seconde performance. J'avais d'ailleurs déterminé que le livre serait endommagé irrémédiablement lors de la clôture de cette dernière. Autre geste qui n'avait pas été mis en œuvre lors de la première performance « Psychiatrisons la transphobie », les pages du livre dans cette seconde version ont été systématiquement déchirées et jetées dans le public, à la poubelle, ou encore donné à une personne spécifiquement. J'ai d'ailleurs laissé le public choisir la clôture de l'expérience performative. Enfin bien que j'avais prévenu de la présence éventuelle de fluide et notamment d'urine, car il m'était apparu que pisser sur *Changer de sexe* aurait été une expérience enrichissante, je n'ai pas suivi cette idée première. Dans le feu de l'action, un briquet m'a été tendu, j'ai demandé l'aval de la salle : « Allons-nous brûler Colette Chiland ? » La réponse a bien sûr été unanime et le livre a été brûlé dans la poubelle où je pensais pisser. J'ai rétrospectivement pris conscience de l'importance que revêtent les quelques différences entre les deux volets de ce diptyque. Le livre a été analysé à la fac et enfin mis en jeu comique en squat avec des amis puis brûlé sous les acclamations.

Alors que jusqu'ici j'avais expérimenté soit la lecture calme dans la pénombre, soit la lecture tumultueuse sous la contrainte des agissements d'autrui, j'ai voulu pour celle-ci, me mettre à l'épreuve via un angle nouveau. En effet si l'écriture de Colette Chiland est quelque peu laborieuse, j'entendais ici surtout faire émerger la violence psychologique que porte ces écrits et ces propos. J'ai donc opté pour une lecture-recherche, au gré du livre, au gré de mes différentes explorations préalables de l'ouvrage tristement célèbre *Changer de sexe*. Ma transidentité et ainsi ma volonté activiste de comprendre les processus de mon exclusion des discours et des représentations, sont les incitatrices de ma lecture de Colette Chiland. Il faut quelque peu recontextualiser qui est l'autrice et à quoi son pseudo-travail a servi et sert hélas encore. Colette Chiland décédée depuis deux ans seulement est une psychiatre, médecin et philosophe de formation, qui s'est illustrée toute sa vie

par des déclarations pleines de haine à l'égard de ses patient·e·s, c'est-à-dire à l'égard des personnes trans et/ou intersexes. Notons d'ors-et-déjà que Colette Chiland a été la présidente d'honneur de la SoFECT durant de nombreuses années. En somme-elle est celle autour de qui s'est cristallisée une forme très violente de transphobie médicale, perverse et sournoise, sous couvert d'arguments psychiatrisants, le tout enrobé d'une bonne dose d'hypocrite souci du bien-être des personnes trans. La SoFECT, c'est à dire la Société Française d'Études et de prise en Charge du Transsexualisme est dans son fondement historique et dans ses intentions, pathologisante et vise la dés-autonomisation des personnes trans. La virulence de Chiland a été telle que lorsque transphobie et psychiatrie sont discutées en France, son nom est l'un des premiers à émerger de la liste des spécialistes auto-proclamé·e·s du « transsexualisme ». Bien que le T dans le sigle, qui était avant le terme « transsexualisme » ait été remplacé en 2017 par transidentité, la SoFECT n'a pas changé une ligne de ses protocoles. Notons que les questionnaires obligatoires pour avoir un premier rendez-vous avec un·e psychiatre de la SoFECT, comportent des questions intrusives et injustifiées sur l'orientation sexuelle, l'appartenance ethnique, la religion, le statut marital et/ou familial, la santé mentale, etc. Les associations d'entraide et d'auto-support trans font concorder les exclusions de certaines personnes trans de ces protocoles, avec des facteurs aussi ridicules que celui de leur homosexualité dans leur genre revendiqué, ou encore celui de leur handicap et j'en passe. Ces questionnaires apparaissent donc comme des filtres déterminant qui est légitime à transitionner, qui est un·e vrai·e trans, qui est adaptable et intégrable à la société ou encore qui est un·e homosexuel·le psychotique comme l'écrirait plus ou moins Colette Chiland. « Quelques transsexuels MF se disent « lesbiennes » ; ce sont, dans mon expérience, des transvesties ayant demandé tardivement une réassignation du sexe et je n'ai pas eu connaissance de couples stables de ce type. »²¹⁸ Dans un mégenrage constant de ses patient·e·s elle poursuit tout son ouvrage dans cette inclinaison irrespectueuse et dans ce positionnement pédant. « En tant que personne, il peut être pathétique dans son imbroglio de vie et solliciter mon écoute et même ma sympathie. »²¹⁹ Mais la violence de ses propos ne s'arrête pas à son refus d'accepter l'autodétermination de ses patient·e·s, ni du ton qu'elle emploie et qui relève du mépris et de l'infantilisation. En effet elle participe activement à ce que j'appellerais une essentialisation stigmatisante de la transidentité. Elle pose des détails en généralité, formant ainsi le groupe des « transsexuels » comme des être-humain·e·s complètement différencié·e·s, psychologiquement et physiquement. « Souvent *la* fille qui refuse son sexe d'assignation a été un bébé laid, un affreux jojo dont personne ne disait : "quelle jolie petite fille vous avez là !". Sa mère est une femme dépressive, qui a été incapable de lui donner de la tendresse, de la cajoler, de valoriser la féminité. »²²⁰ Une dizaine

218 Comprendre par cette tournure de phrase aberrante que Colette nous parle ici de femmes trans lesbiennes. Toutes les citations font parti d'une sélection non-exhaustive des paragraphes et phrases, qui ont été lues lors des deux performances. Chiland, Colette, *Changer de sexe*, Odile Jacob, 1997, p. 174.

219 *Ibid.*, p. 217.

220 *Ibid.*, p. 96.

de pages plus loin, elle insiste : « Des données somatiques jouent peut-être un rôle. Jusqu'ici on n'a trouvé à retenir que l'apparence des bébés : la joliesse des bébés qui deviendront des garçons qui se veulent filles et des traits négatifs sur le plan de l'attrait physique des bébés qui deviendront des filles qui se veulent garçons. Il faut poursuivre les recherches sur d'éventuelles composantes biologiques. »²²¹ Sans commentaire, je constate simplement que la méthodologie de travail et d'étude de Colette Chiland comprend donc l'étude du faciès du nouveau né. Colette Chiland dans son livre, que je considère comme une autobiographie de sa psyché discriminante, fait part d'un bon nombre de remarques tout à fait pertinentes selon elle, notamment sur la survie économique des femmes trans, sans l'ombre d'une once de transphobie ou de haine de classe bien sûr. « Les transsexuels FM constituent un groupe plus homogène que les transsexuels MF, tous ceux qui ont étudié le transsexualisme FM ont fait le même constat. Il n'y a aucun équivalent parmi eux de cette faune constituée par certains transsexuels MF, faune si étrange qu'elle donne du recul aux autres consultants transsexuels dans la salle d'attente. En particulier, on ne trouve pas parmi eux de prostituées et très rarement des personnes vivant uniquement des subsides sociaux. Ils réussissent mieux leur insertion sociale et ils sont, dans la plupart des échantillons, en moyenne plus intelligents, plus diplômés. (...) C'est dans l'ensemble un groupe moins pathologique que celui des transsexuels MF. Ce qui n'exclut pas des cas franchement pathologiques. »²²² « Mais ils devront permettre qu'on les nomme patients, car tous souffrent, ils sont même si pathétiques qu'ils finissent par entraîner les médecins dans un affolement de la boussole du sexe et obtenir d'eux au final ce qu'ils ont décidé d'obtenir. »²²³ C'est étonnant de constater le sentiment de Colette Chiland vis-à-vis de son rôle de soignante. Car bien qu'elle fasse en sorte de faire comprendre le contraire, il y a bien ici, des « soignant·e·s » dans une posture de pouvoir extrême vis-à-vis de leurs patient·e·s en situation de détresse et bien souvent de précarité et d'isolement. Colette Chiland décrit souvent l'intraitabilité des personnes trans, se plaint de la difficile communication qu'il peut y avoir avec elleux, pourtant j'ai tendance à croire, qu'il y a ici un reflet de l'institution elle-même. Comme le faisait remarquer il y a presque quinze ans Maud-Yeuse Thomas dans le documentaire *L'ordre des mots*, pour dix personnes arrivant à chaque étape du protocole très stricte de la SoFECT, une seule arrive à l'étape suivante. En somme un pourcentage monstrueux de personnes trans est laissé à l'abandon, délégitimé dans son vécu et son expérience, sans possibilité de financer une transition médicalement assistée. La SoFECT comme toute institution médicale et psychiatrique, est spécialiste du pourcentage, pourtant on ne connaît pas le nombre précis de suicides ayant lieu suite aux humiliations et autres tortures psychologiques qu'engendrent les protocoles de la SoFECT. Très longs et dont le suivi est plus que douteux, ces protocoles obligent notamment à deux ans de test de vie réelle, ce qui signifie « avoir l'air de » durant deux ans de sa vie, sans hormonothérapie ou sans chirurgie. Je ne

221 *Ibid.*, p. 101.

222 *Ibid.*, p. 138-139.

223 *Ibid.*, p. 41 .

détaillera même pas ce que la situation peut créer en terme de mise en danger pour l'intégrité psychique et physique des personnes obligées de paraître, de surjouer ou de performer afin de contenter un diagnostic stéréotypé. Ainsi en plus de monopoliser la prise en charge des transidentités en France, la SoFECT est coupable d'abus moraux et juridiques. Entre autre chose en orientant avec autorité le choix des spécialistes de la santé, elle entrave au droit de choisir ses soignant·e·s, elle porte atteinte au principe de libre choix de ses médecins. Notons que le positionnement de Colette Chiland était clair sur le fait que les chirurgies ou les hormones ne sont pas des « solutions » et que le traitement tout indiqué pour les personnes trans reste de modifier la psyché et non le corps. Voulait-elle nous laver le cerveau, nous rectifier, nous corriger l'esprit ? En tout cas elle considérait nos choix de transition comme une réponse folle à une idée folle. « L'existence du « traitement » de conversion de sexe rend encore plus difficile la psychothérapie déjà difficile avec ces patients en raison de leur fonctionnement. Ce type de traitement existant, ils veulent l'obtenir. Ils ne sont pas prêt à explorer leur univers intérieur. Leur fonctionnement mental est organisé autour du clivage et du déni »²²⁴, « Certains adolescents ont une période transitoire où ils développent une thématique transsexuelle en réponse à un stress. D'autres, peu nombreux, tiennent un discours transsexuel, mais sont en fait des psychotiques très mal en point et il n'est pas facile d'obtenir d'eux qu'ils acceptent des soins psychiatriques. Un plus grand nombre sont des homosexuels avec une allure efféminée, qui ne s'acceptent pas comme tels. Ce sont des adolescents qu'il faudrait convaincre de faire une psychothérapie »²²⁵ Ce serait comique si des vies n'étaient pas mises en danger à cause des élucubrations discriminants de cette personne. Je pense notamment à cette phrase à propos de la génitalité des hommes trans en lien avec ses propres préférences sexuelles : « J'aurais du mal à considérer comme un homme celui qui ne serait pas - virtuellement - capable de me pénétrer. »²²⁶ Cette phrase qui reste à mon sens la plus symbolique du non-détachement et de la fétichisation qui est à l'œuvre dans le travail de la chercheuse, a été supprimée par son éditeur dans l'édition de 2011.

C'est le rapport à l'institution qui m'intéresse dans la démarche d'étudier celles et ceux qui nous étudient. Car il s'agit bien d'étudier la transphobie médicale et même pourquoi pas de rentrer dans la tête tordue d'une personne fascinée par le sujet. Et si de façon cocasse la personne psychiatisable dans tout cela, c'était la psychiatre en question, voir la psychiatrie elle-même ? Quoi qu'il en soit je pose aussi la question de l'existence encore aujourd'hui d'une documentation universitaire dense de Chiland et ses héritier·e·s. Les bibliothèques universitaires répondent à la demande, c'est un fait, n'importe qui peut commander n'importe quel livre à la bibliothèque de son université. Le nerf du processus d'implantation de l'idéologie médicale transphobe comme la pensée nauséabonde de Colette Chiland réside dans l'étude universitaire de ses travaux. Ce sont bien les traces et les individu·e·s qui les réaniment qui

224 *Ibid.*, p. 111.

225 *Ibid.*, p. 110.

226 *Ibid.*, p. 80.

posent problème et qui réinvestissent de la peur et de la haine en l'altérité. Bien sûr il était hors de question que je dépense le moindre centime pour posséder un tel livre, je l'ai donc naturellement ôté de l'espace dans lequel il ne doit surtout pas être : un lieu public de transmission du savoir. Par ce geste j'aimerais aussi questionner les modalités d'action qui s'offrent à nous. Aussi, il m'intéresse de constater dans quel mesure voler un livre et le détruire fait écho à des pratiques du fascisme, sans pour autant y être lié. Je crois que mon positionnement est plutôt clair sur la question, certaines informations et pire encore certaines recherches sont néfastes et engendrent seulement plus de discrimination et de mal-être social. « La psychiatrie nous a-t-elle engendré.e.s en procédant à l'invention et contrôle du « transsexualisme » ? D'où cette panique lorsque le genre, dans sa fonction sociopolitique d'assignation, passe du hors-champ au champ, de l'imaginaire au réel en bousculant celui-ci. Mais la question centrale est : pourquoi la pathologie a-t-elle pris tant de place ? Question renvoyant à l'invention clinique de l'homosexualité, typique du passage vers une modernité en requête de légitimité et donc de cibles. Rappelons-le, ce n'est pas l'histoire des Trans, mais l'histoire située de la scène²²⁷ patriarcale dans son incapacité à accueillir du différent sans le pathologiser. »²²⁸ La question essentielle qui clôturera la mise à plat de ces quelques analyses est sans doute : toutes disciplines confondues, à quoi sert la recherche ? Dans le cas des écrits de Colette Chiland, je répondrais : à rien de positif pour les personnes concerné.e.s. Ce qui n'apporte rien de bon est dispensable. Bien que je pense qu'il serait grandement jouissif de faire de la place sur les étagères des bibliothèques, je suis plutôt de ceux qui veulent les faire déborder. Je conclurai donc sur une nuance, si nous nous hâtons de créer et de faire déborder les étagères, peut-être n'aurons-nous pas à faire le choix certes arbitraire d'écarter des rayons certains *mein kampf*.²²⁹

227Note de bas de page présente dans l'ouvrage : A la fois scène et cène : mise en scène et symbole.

228Thomas, Maude-Yeuse, « Du sexe au genre », dans *Transidentités - histoire d'une dépathologisation*, *ibid.*, p. 13.

229 Notons que Colette Chiland affectionnait particulièrement les références au nazisme, notamment les analogies douteuses et les rapports rhétoriques alambiqués. Je lui dédie donc post-mortem cette phrase.

7.

Art et vie, corporalité et politicalité

Dans ce chapitre, il ne s'agira pas de faire un état des lieux exhaustif des rapports pratico-théoriques que l'art entretient avec sa politicalité, la corporalité et la vie, mais plutôt de proposer des pistes de réflexion qui les imbriquent et qui forment mon point de vue sur leurs liens. Je mettrai donc en tension différentes définitions de l'art accompagnées de leur contexte, afin de démêler les interpénétrations historiques et philosophiques entre art et politique, art et vie sociale, art et corporalité et/ou identité de l'artiste, etc. Il sera question des avant-gardes et du développement d'une redéfinition de l'art et des artistes par elleux-mêmes, mais aussi des différentes théorisations philosophiques occidentales traversant les deux derniers siècles et formant un bloc de références théoriques pour une pratique de l'art pas seulement engagée, mais plus justement activiste, c'est-à-dire adoptant une posture militante, contestataire et subversive. Nous verrons donc dans quelles mesures la mise en corps de l'art, et dans le même coup sa politicalisation, sont liées à l'imbrication de l'art et de la vie, dans un processus vitaliste de non-cloisonnement des disciplines, des pratiques, des attitudes et des concepts. Aussi j'explicitierai en quoi les questionnements artistiques sur les objets, la fonction, l'institutionnalisation, la commercialisation de l'art, l'identité et la place de l'artiste dans la société, relèvent de questionnements politiques, qui dépendent d'un contexte hautement social et qui nourrit donc la discussion qu'entretiennent l'art, la vie, la corporalité et la politicalité. En filigrane seront posées les bases d'une compréhension de ce que peuvent être les arts performatifs, et surtout pourquoi j'estime que les origines de la performance sont à la fois vastes et floues, mais surtout politiques. Cette exploration permettra ainsi de positionner mon travail et ma posture dans un contexte artistique, ainsi que le vocabulaire avec lequel je les auto-analyse.

L'expérience du corps créateur et la performativité politique de l'art

Si seulement cela était possible, il conviendrait, dès le début de cet écrit, de s'entendre vis-à-vis de ce qu'est l'art, afin de comprendre ce qu'est plus tard la performance et leur lien à des positionnements politiques. Pourtant, et paradoxalement, il ne sera pas question d'imposer une définition étriquée, mais plutôt d'en proposer le plus grand nombre possible. Je tenterai en effet d'éviter d'assigner à une place, un rôle ou une forme tout ce qui dépend de la création humaine, dans un respect des multiples et différents points de vue sur ce que peut être l'art. Je note tout de même qu'il s'agira de placer mon point de vue dans un champ encore à déblayer et un effort sera fait tout du long pour mettre en discussion l'art en tant que concept, les productions artistiques c'est-à-dire les œuvres, les artistes, les institutions artistiques, les discours « *sur* » et « *dans* » l'art, etc. Quelles sont les portes conceptuelles et sensibles qui s'ouvrent à nous à l'évocation de l'art ? A quoi renvoie ce terme, et peut-on simplement entrapercevoir l'infinité de ses possibles applications dans le monde ? Avant d'essayer de délier dans ce chapitre les interpénétrations entre art et activisme, puis dans le chapitre suivant celles de la performance et du féminisme, un retour au corps et à la philosophie s'impose. Succinctement, j'établirai la base des modalités de fonctionnement de la philosophie occidentale vis-à-vis du corps, et par là même ses rapports à l'art. Comprenons bien que sans une redéfinition de l'art, sa politisation semble ardue. Aussi, comme il a été précédemment exemplifié, le corps faisant parti des axes centraux du phénomène de biopouvoir, il est éminemment politique. Je reviendrai rapidement sur cette évidence dans le prochain chapitre.²³⁰

Pour essayer de déterminer en quoi l'art et le corps sont liés à un vaste ensemble de phénomènes et de discours qui ont reconfiguré nos perceptions et les définitions de nos pratiques, il convient de revenir à quelques étapes clefs du développement de l'esthétique. Cette dernière est à percevoir en tant que filtre sensible et mode de connaissance du monde. Elle dépasse largement les théorisations précédentes *sur* l'art, tel que le royaume du Beau selon Hegel, ou le jugement esthétique et le génie artistique selon Kant. L'esthétique en tant que discipline de l'étude du monde sensible a été fondée en 1750 par Alexander Baumgarten dans son ouvrage majeur *Aesthetica*. En encrant le jugement de goût esthétique dans la sensibilité humaine particulière, à travers une physiologie de la sensation individuelle, Baumgarten tente de former un sens commun à l'appréciation esthétique en sortant du schéma autoritaire et traditionnel jusqu'alors réservé à l'art. L'auteur admet le paradoxe qu'une telle méthode engendre et prend le parti de concevoir le mouvement comme inhérent aux formes que prend l'esthétique. Le développement de cette notion sera le point de départ d'une modification radicale du jugement esthétique, allant de paire avec une redéfinition de l'art et des théories *sur* l'art ; et bien sûr, des productions artistiques. C'est ainsi que le développement d'une philosophie du corps ressentant et du corps créant va rentrer en friction avec les définitions et perceptions de l'art précédentes. De la physiologie de l'art de

²³⁰ Voir les chapitres 2 « Les fabriques des corporités - Protocoles hétérotopiques et corps utopique » et 5 « De la sexologie au *gender* ».

Nietzsche à la phénoménologie extrêmement corporelle de Merleau-Ponty, jusqu'au pragmatisme états-unien de John Dewey, l'esthétique en tant que rapport à l'existence n'a cessé de se ré-ancrer dans la chair et les sens. A partir de Nietzsche (1844-1900), la philosophie part du corps vivant, d'une part celui de l'artiste et de l'autre ceux des expérimentateurs de l'art. Il développe ainsi la figure créatrice au corps libre éminemment inspirante et politique du philosophe-artiste toujours en devenir. Dans son fameux ouvrage publié en 1934, *Art as experience*, Dewey, quant à lui, achève de rejeter la tradition kantienne de l'art pour l'art. Il réengage dans le discours sur l'art la fonctionnalité de celui-ci. L'art sert la vie, sa valeur est instrumentale autant que finale. Les artistes sont dans le monde, participent à la société et ne sont pas coupés du reste de l'humanité. Il met en garde contre la fétichisation et la compartimentation des objets d'art, et préfère les arts dits populaires à l'art muséal, élitiste et exhibitionniste de classe, mis sur un piédestal et complice des mouvements économiques de la mondialisation capitaliste. Il détermine que la mondialisation et la muséification ont donné une autonomie factice à l'art, qui, une fois compartimentée en discipline sacrée, a été déracinée de l'espace-temps de sa production. En revanche, il oppose à cette institutionnalisation nocive de l'art sa propre vision mélioriste du régime esthétique en tant que recherche et possibilité de vie meilleure. Il propose de considérer non plus ce qu'est l'art, mais plutôt quand y a-t-il art. Ce dernier étant donc compris comme tout ce qui exacerbe le sentiment de vie dans l'instant présent. En somme, pour appréhender l'esthétique, il propose « de rétablir la continuité entre l'expérience esthétique et les processus normaux de l'existence ».²³¹ « Afin de comprendre l'esthétique dans ses formes accomplies et reconnues, on doit commencer à la chercher dans la matière brute de l'expérience, dans les événements et les scènes qui captent l'attention auditive et visuelle de l'homme, suscitent son intérêt et lui procurent du plaisir lorsqu'il observe et écoute, tels les spectacles qui fascinent les foules : la voiture de pompiers passant à toute allure, les machines creusant d'énormes trous dans la terre, la silhouette (...) ».²³² A propos d'une œuvre coupée de son contexte, dans un musée, il écrit que « L'art est alors relégué dans un monde à part »²³³. Dewey nous propose la métaphore suivante, qui identifie l'œuvre au sommet d'une montagne. Le sommet ne flotte pas dans le ciel magiquement, la montagne a une base, et cette accumulation stratifiée de sédiments terrestres est aussi la Terre dans un de ses fonctionnements visibles. Aussi, il y a dans la conception de l'expérience selon Dewey, un utopisme transformateur du réel : « (...) lorsqu'elle atteint le degré auquel elle est véritablement expérience, est une forme de vitalité plus intense. Au lieu de signifier l'enfermement dans nos propres sentiments et sensations, elle signifie un commerce actif et alerte avec le monde. A son plus haut degré, elle est synonyme d'interpénétration totale du soi avec le monde des objets et des événements. (...) Parce que l'expérience est l'accomplissement d'un organisme dans ses luttes et ses réalisations dans un monde d'objets, elle est la forme embryonnaire de l'art ?

231 Dewey, John, *l'Art comme expérience*, Gallimard, Folio Essais N°534, Paris, 2010, p. 41.

232 Dewey, John, *l'Art comme expérience*, Gallimard, Folio Essais N°534, Paris, 2010, p. 31-32.

233 *Ibid.*, p. 30.

Même dans ses formes rudimentaires, elle contient la promesse de cette perception exquise qu'est l'expérience esthétique. »²³⁴ Ainsi, pour Dewey, c'est bien l'action dans le processus de création, lui-même impulsion vitaliste de l'artiste, qui transforme les instants intenses de son existence en œuvre. Il y a, dans la pensée de Nietzsche comme de Dewey, une volonté de relocaliser l'acte artistique, le mettre en chair et en corps dans l'espace et le temps, de même que de le repolitiser en l'associant de nouveau au reste des pratiques de l'existence. C'est exactement cette perception d'un art utile et au service de la vie, que Foucault va théoriser sous le terme « d'esthétique de l'existence », inhérent au « souci de soi ». L'art est l'un des principes créateurs et transformatifs du sujet, lui-même en train de se façonner, de se performer dans le monde. Plus récemment, et dans la continuité de toutes ces tendances philosophiques, pour Rancière, dans *Le Partage du sensible* notamment, l'art n'est pas un élément transcendant et autonome de la vie. Il ne s'auto-engendre pas magiquement et n'est pas à désolidariser des autres pratiques humaines de production, de création de formes et d'idées. Au contraire, l'art, à travers un point de vue très anthropologique, est l'un des tenants de la constitution des êtres-humain·e·s en tant que groupe et société. « La politique et l'art, comme les savoirs, construisent des « fictions », c'est-à-dire des réagencements matériels des signes et des images, des rapports entre ce qu'on voit et ce qu'on dit, entre ce qu'on fait et ce qu'on peut faire ».²³⁵ Je ne peux qu'être d'accord avec Rancière lorsqu'il décrit en ces termes ce que j'appellerai la performativité politique de l'art,²³⁶ c'est-à-dire sa capacité à créer du nouveau et l'inscrire dans le champ du dialogue social. C'est ainsi qu'il rappelle, trop succinctement à mon goût, les projets des futuristes et des constructivistes, qui « proposent une fin de l'art, comme identification avec la vie de la communauté ».²³⁷ Par ailleurs, je me questionne car il est quelque peu étonnant que le philosophe soit aussi peu enclin à proposer des exemples de déconstruction de l'ancien régime de définition de l'art, et qu'il laisse sa proposition flotter avec transcendance vers la Grèce antique. Ainsi, ce que je reproche à l'analyse de Rancière est sans doute sa fragilité et sa réticence à véritablement convaincre par l'exemplarité des démarches artistico-politiques actuelles. Aussi bien que cet ouvrage m'a servi à obtenir des clefs de compréhension, il m'a aussi conforté dans la nécessité et l'exigence éthique de laisser les artistes écrire à propos de leurs propres enjeux créatifs. Que l'anthropologie et l'histoire interrogent l'art semble naturel, mais je regrette qu'il faille pour se faire en supprimer tous rapports expérientiels, de même que de se cantonner à une discipline avec ses codes et ses limites. Penser à la manière de Rancière en hyper-structures sociales ne résout pas complètement les problématiques qui m'animent. Cependant, la critique qu'il formule à propos du Modernisme, et de fait de toutes les relectures historiques qui scindent brutalement des phénomènes lents et progressifs, m'intéresse beaucoup. Ces remarques à ce propos ont donc aussi participé à ma réflexion à

234 *Ibid.*, p. 54-55.

235 Rancière, Jacques, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, La Fabrique, Paris, 2000, p. 62.

236 A ce propos j'ai tenté une mise en relation de la performativité, du langage, des médias et de l'art dans le chapitre 3 « Langage et technologie de genre - Série des lectures performatives ».

237 Rancière, *Ibid.*, p. 36.

propos des écrits *sur* l'art et de la façon dont a été pensé l'histoire de l'art et les courants artistiques. J'aurai l'occasion d'y revenir dans le chapitre suivant « Féminismes et performance », en questionnant la place des femmes artistes et critiques dans le monde de l'art. Nous allons voir aussi à l'imbrication des ces deux chapitres en diptyque en quoi les modes d'organisation des avant-gardes, qui s'appuient sur un schéma patriarcal de conquête de territoire/pouvoir, va intrinsèquement en contradiction avec les projets féministes, et sera donc vivement critiqué par les nébuleuses créatives féministes des années soixante-dix. En effet, il y a dans la volonté de rupture des artistes des avant-gardes historiques, ainsi que dans les relectures des historien·ne·s qui en proposent des interprétations, une conception souvent autoritaire de ce que doivent être l'art, les artistes, les mouvements artistiques, etc. J'essayerai de déterminer dans quelle mesure cela nous renseigne à la fois sur leur politicalité et dans le même temps sur leur goût pour les formes performatives. Je m'appuierai pour ce faire sur la recherche essentielle de RoseLee Goldberg, *La performance : du futurisme à nos jours*, qui a fait émerger dans ses recherches les soubassements de l'art performance. Véritable repère en *performance studies*, l'ouvrage détaille avec exigence le caractère performatif des avant-gardes historiques du début du siècle telles que le Futurisme, le Constructivisme russe, Dada, le Surréalisme, le Bauhaus, et de fait leur influence sur les avant-gardes de la seconde moitié du siècle qui en seront inspirées, telles que le Situationnisme ou l'Art Conceptuel, de l'Action au Happening, de Fluxus à ZAJ. Dans ces mouvances artistiques oppositionnelles, ou du moins liées à la révolte contre les tabous et les dogmes sociaux, il s'agit de détruire des vestiges moraux et oppressifs, afin de créer des manières d'être en société supposément plus éthiques. Le collectif a toute son importance dans les avant-gardes, c'est un impératif pratique pour adopter une posture de contestation et bien sûr c'est un idéal socialiste, communiste ou encore anarchiste. Avec les avant-gardes, l'art et les artistes s'emparent des questions morales et éthiques.

Ainsi, c'est le début du XIX^e siècle qui est marqué par la multiplication des courants artistiques intitulés d'avant-gardes. De la naissance du siècle jusqu'aux années trente, de l'Expressionnisme au Surréalisme, en passant par le Bauhaus, le Cubisme, le Futurisme ou le Dadaïsme, les artistes commencent à questionner la représentation et les contraintes à la fois de la technique, du médium et du marché de l'art. Ces avant-gardes ont œuvré dans une réappropriation forte des philosophies esthétiques et politiques, libératrices des arts et des corps, citées précédemment. Tous interrogent le corps vécu et personnel dans le corps social. En cela, ces mouvements d'avant-garde ont développé des pratiques artistiques novatrices qu'il convient de mettre à l'étude dans une tentative d'imbrication de l'art, du militantisme et du corps. Nous verrons donc, à l'issue de ce chapitre, en quoi l'art Moderne a nourri l'art Contemporain par le biais des apports performatifs de certains courants ou nébuleuses artistiques. Évidemment, je ne peux pas rentrer en détail dans l'étude de tous ces courants, mais j'en propose une ouverture au regard de la politicalité dans l'art.

L'avant-garde concept patriarcale ?

Il faut donc nécessairement se pencher sur les premières avant-gardes, prises dans une démarche unificatrice de création d'un socle commun à visée sociale transformatrice. Les avant-gardes représentent justement très nettement cette volonté fédératrice des artistes entre eux.²³⁸ Avant de rentrer dans le vif des reproches que je vais formuler à propos des avant-gardes, il convient de noter qu'elles ont tout de même permis le développement d'une redéfinition de l'art et des artistes par eux-mêmes. Les avant-gardes, dans leurs objectifs sémantiques et plastiques d'opposition avec l'académisme, c'est-à-dire le régime esthétique en place, ont construit de véritables laboratoires d'expérimentation artistique. Les mouvements artistiques d'avant-garde et leurs chefs de file aux postures provocantes et au discours révolutionnaire, étaient décidés à briser les codes de la représentation afin de libérer la puissance créatrice humaine. On ne peut pas nier qu'ils ont bien révolutionné le monde de l'art, et plus généralement notre rapport au jugement de goût esthétique. Le terme d'avant-garde est une réappropriation évidente du vocabulaire militaire, et nous allons voir en quoi ce choix linguistique renvoie à des origines politiques. Dans le glossaire militaire l'avant-garde est l'unité la plus légère et mobile de l'armée, elle est détachée de celle-ci, ce qui lui donne pour mission d'explorer le terrain, d'en prendre les points forts rapidement, ainsi que de poursuivre d'autres unités mobiles adverses. Il est intéressant de noter que l'on attribue le premier déplacement du mot de son champ lexical d'origine au champ des arts à Saint-Simon, le célèbre socialiste dont la doctrine politico-économique utopique a fait naître le courant du saint-simonisme. A la conclusion de l'ouvrage *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, posant les bases d'une nouvelle conduite socialiste, une discussion entre un artiste, un savant et un industriel nous révèle une partie de la pensée de Saint-Simon à propos des arts dans leur ensemble : « C'est nous, artistes, qui vous servirons d'avant-garde : la puissance des arts est en effet la plus immédiate et la plus rapide. Nous avons des armes de toute espèce : quand nous voulons répandre des idées neuves parmi les hommes, nous les inscrivons sur le marbre ou sur la toile ; nous les popularisons par la poésie et le chant ; nous employons tour-à-tour la lyre ou le galoubet, l'ode ou la chanson, l'histoire ou le roman ; la scène dramatique nous est ouverte, et c'est là surtout que nous exerçons une influence électrique et victorieuse. Nous nous adressons à l'imagination et aux sentiments de l'homme, nous devons donc exercer toujours l'action la plus vive et la plus décisive ; et si aujourd'hui notre rôle paraît nul ou au moins très secondaire, c'est qu'il manquait aux arts ce qui est essentiel à leur énergie et à leurs succès, une impulsion commune et une idée générale. »²³⁹ Dans une union entre les savants des diverses disciplines représentées, est proposée ici une vue du caractère transformatif de la création humaine, sur le monde dans son

238 Notons que je ne me permets pas d'utiliser ici l'écriture inclusive, car ce serait nier l'évidence selon laquelle les avant-gardes renvoient à des courants artistiques menés et dirigés par des hommes cisgenres.

239 Saint-Simon, Claude-Henri de, Halévy, Léon, Rodrigues, Olinde, Duvergier, Jean-Baptiste et Bailly, Etienne-Marin, « Conclusion du volume - L'Artiste, le savant et l'industriel », dans *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Galerie de Bossange Père Col. Americana, 1825, p. 341-342.

ensemble. C'est ce pouvoir révolutionnaire de l'art qui sera en tête dans les discours *sur* ou *en dedans* l'art, lors des grandes avant-gardes du XIX^e siècle et leurs prémisses. L'impulsion commune et l'idée générale que propose Saint-Simon pour faciliter, ou entraîner le caractère transformatif de l'art, sera bien ré-exploité par les avant-gardes. En effet, le mode d'organisation des avant-gardes est celui de la corporation masculine, voire tout à fait viriliste et sexiste comme l'a été le Futurisme notamment. Composées comme des groupes dont il faut adopter les valeurs (le langage plastique et verbal), les avant-gardes sont friandes de texte unificateur visant l'étalage d'un programme indiscutable dont les objectifs sont les transformations violentes de l'art, des perceptions et du monde. Ces manifestes, souvent écrits pas les chefs de file, le plus souvent auto-proclamés, ont pour objectif politique révolutionnaire la transformation du monde, et pas seulement de l'art. Dès lors, il faut tempérer le concept d'avant-garde, car il convient de dépasser les cloisonnements étanches fabriqués entre et par les avant-gardes, afin d'en déduire que ces supposées étiquettes relèvent en majorité d'un dialogue nié par les artistes, qui en portent pourtant les principes. Je fais partie de ceux qui considèrent que tou·te·s les artistes sont des voleu·r·se·s inspiré·e·s, mais que seul·e·s les plus talentueu·x·ses réussissent à faire oublier les mécanismes d'interpénétration à l'œuvre. Nier les passations d'idées et de formes relève de l'un des symptômes d'une grande méprise artistique, qui consiste à considérer l'artiste comme un grand génie créateur, unique et seul dans sa perception artistique. Les artistes ne créent pas à partir du néant, rien n'émane de rien. Ainsi le concept d'avant-garde, et avec lui celle d'utopie, du commencement absolu et sa visée totalisante et supposément internationale qui se traduit par le regroupement, l'action collective et l'écriture de manifeste, n'est pas exempt de modèles et de racines. Pourtant, « Une avant-garde ne saurait se réclamer d'une autre avant-garde, sans se désavouer. »²⁴⁰ Ces questionnements à propos des traces et des modalités d'enseignement ou d'apparition d'un discours situé des artistes en dedans l'art ne sont pas annexes ou secondaires. Car, dans le projet de mémoire collective et de volonté de mutation sociale dans lequel s'inscrivent à la fois l'art et le militantisme, il y a une recherche du fond comme de la forme à des fins de propagation. Aussi, ce qui lie indéniablement l'art et le militantisme, sans même qu'il y ait un aveux des deux parts sur cet enjeux, c'est bien le terrain de la communication et de la transmission d'idées, par le biais d'une forme, d'un sens, d'un signe. L'influence que le ton révolutionnaire post-Révolution Française a eu sur les auto-théorisations des artistes de la période est notable. Le ton est violent, sans concession, décidé et militaire.

Le Futurisme italien et le fascisme

A ce propos, l'exemple les plus saillant à mon sens est le premier Manifeste Futuriste de Filippo Tommaso Marinetti, publié le 20 février 1909 dans le *Figaro*.²⁴¹ Le courant, qui se pose en fer de lance d'une modernité toute puissante, industrielle, mécanique et masculine, appelle à la révolution

240 *Futurisme et surréalisme*, sous la direction de Livi, François, avec le concours de Contarini, Silvia, Martin-Cardini, Karine, Lanfranchi, Catherine, L'age d'homme, Lausanne, 2008, p. 9.

241 Marinetti, Tommaso, Filippo, « Manifeste futuriste », dans *Le Figaro*, 20 février 1909, p. 1, Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730.item>, Consulté le 23 mai 2019.

culturelle et à l'action, à travers une esthétique de la guerre, du mouvement, de la technologie, de la vitesse et de la déconstruction de l'ancien monde. Le manifeste, qui relève d'une imposition à revoir l'organisation sociale, en somme la vie dans son ensemble et pas seulement d'un point de vue artistique, incline à considérer la beauté de la machine, de la jeunesse et de la force et avec elles l'abandon du romantisme ou du naturalisme, pour permettre à l'humanité d'avancer droit vers une conquête de liberté. Il va sans dire que ces desseins utopistes, à l'instar de ceux de Saint-Simon, se sont largement fourvoyés quant à l'impact de la Révolution industrielle sur l'humanité. La description fantasmagique d'un monde futuriste mécanique, technique et rapide, nous renseigne précisément sur la nature masculiniste et anti-féministe d'un tel projet. Voyons quelques commandements choisis sur les onze qui composent le programme politique idéaliste du Manifeste futuriste de Marinetti : « 3. La littérature ayant jusqu'ici magnifié l'immobilité pensive, l'extase et le sommeil, nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing. » ; « 7. Il n'y a plus de beauté que dans la lutte. Pas de chef-d'œuvre sans un caractère agressif. La poésie doit être un assaut violent contre les forces inconnues, pour les sommer de se coucher devant l'homme. » ; « 9. Nous voulons glorifier la guerre, - seule hygiène du monde, - le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles Idées qui tuent et le mépris de la femme. » ; « 10. Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires. ».²⁴² L'analyse de texte est inutile tant le fascisme et le sexisme du manifeste est évident. En effet, il est intéressant de constater que dans la visée futuriste, les hommes, glorieux et puissants, doivent maintenant s'allier et marcher ensemble vers le futur afin de porter le monde et avec lui l'ensemble des faibles, des personnes âgées, des femmes, « des moribonds, des invalides et des prisonniers »²⁴³. Le projet futuriste ne s'encombre pas, à l'instar de l'unité militaire légère et mobile, le mouvement exclue clairement de son projet unitaire ceux qui sont pensé·e·s comme des poids-morts. Dans cette ruée vers le futur, les futuristes appellent à la destruction du vieux monde et, implicitement, à la disparition de ses anciennes figures jugées molles, efféminées, inefficaces, etc. Dans cette course effrénée vers un projet de reconstruction et de domination du monde, le passé est considéré comme une entrave. Implicitement, selon le manifeste futuriste, il faut brûler le passé : « C'est en Italie que nous lançons ce manifeste de violence culbutante et incendiaire, par lequel nous fondons aujourd'hui le *Futurisme*, parce que nous voulons délivrer l'Italie de sa gangrène de professeurs, d'archéologues, de cicérones et d'antiquaires. » Et c'est ce à quoi justement s'attellera quelques années plus tard le fascisme, d'où leurs accointances idéologiques. « Vos objections ? Assez ! assez ! Je les connais ! C'est entendu ! Nous savons bien ce que notre belle et fausse intelligence nous affirme. - Nous ne sommes, dit-elle, que le résumé et le prolongement de nos ancêtres. - Peut-être ! soit !... Qu'importe ?... Mais nous ne voulons pas

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ *Ibid.*

entendre ! Gardez-vous de répéter ces mots infâmes ! Levez plutôt la tête ! Debout sur la cime du monde, nous lançons encore une fois le défi insolent aux étoiles ! »²⁴⁴ La contradiction du rapport au passé de l'avant-garde est ici assumée, afin d'être balayé avec emphase et autoritarisme. Je perçois le manifeste en tant que pamphlet presque eugéniste à l'encontre de quiconque ne rentrant pas dans la typologie idéale présentée : masculine, jeune, dominante, virile et valide entre autres. En refusant d'observer le passé, de faire un travail de mémoire et d'écoute des générations précédentes, le Futurisme s'instaure en tant que repère unique et dirigiste. Il y a ici une continuité entre ce modèle d'organisation corporatiste communiquant par injonction, et la constitution du fascisme de l'Italie d'entre-deux guerres. L'intérêt que le fascisme entretient avec l'eugénisme, la jeunesse et les milices est alors ici validé par le biais d'une posture philosophique et artistique que je ne peux soutenir. Le rapport entre vie et art, corps et politique, se tient ici dans l'élaboration d'un corps social unifié, nationaliste et populiste, qui brille selon le fantasme d'un corps eugéniste, mécanique et surpuissant. Ainsi, la généalogie et l'histoire n'ont pas leur place dans les stratégies des avant-gardes, puisque le désir impératif des artistes est de "changer le monde" en faisant table rase du passé. Dans le cas des avant-gardes du début du siècle dernier et notamment comme l'illustre l'exemple extrêmement radical du Futurisme, les enjeux de visibilité et de légitimation d'une posture révolutionnaire et artistique concordent, comme je l'ai déjà évoqué, avec une promotion de la modernité et d'idéologie politique. Peut-on seulement mesurer la responsabilité de ce genre de courant ayant glorifié la guerre au début du XIX^e siècle ? Comprendons que le contexte de l'écriture de ce manifeste est antérieur aux deux guerres mondiales. On peut suggérer que la montée du fascisme et la prise de pouvoir de Mussolini en 1922 en Italie a largement su profiter des postures révolutionnaires futuristes. Bien que le *Novecento*, c'est-à-dire l'esthétique fasciste qui sera développée par le régime de Mussolini, et qui constitue une réappropriation du classicisme antique,²⁴⁵ ne correspond pas du tout aux visées plastiques du Futurisme, on peut tout de même noter qu'il relève de la même impulsion idéologique. L'imbrication du militantisme dans les avant-gardes est incontestable, du fait de l'implication politique des artistes ainsi que de leur volonté d'y mêler l'art à la vie sociale. A l'aune de mon apprentissage scolaire de ce qu'est le futurisme, j'aimerais questionner l'absence d'une réelle problématisation du caractère du mouvement que je qualifierai de politiquement problématique. Pourquoi aujourd'hui, avec autant de recul, l'enseignement en art dans les collèges et lycées élude bien souvent la politicalité de ces dites avant-gardes ? Une étude des programmes scolaires à

244 *Ibid.*

245 Le *novecento* sera coordonné par la conseillère et amante de Mussolini, Margherita Sarfatti qui défendra l'idée d'un art militant fasciste et qui sera ainsi une puissante propagandiste des idées du régime. On peut supposer que puisque son salon était populaire chez les artistes d'avant-garde, Marinetti et les autres futuristes s'y sont sans doute retrouvés à l'occasion. Comme en atteste la récente double exposition qui met en lien Marinetti, Sarfatti et le fascisme, ces deux figures de l'art du début du siècle italien se connaissaient bien et côtoyaient Mussolini. Voir à ce propos : « *Il Maestro e Margherita. Marinetti, Sarfatti e il Futurismo negli anni di regime* », Catalogue d'exposition sous la direction de Nicoletta Boschiero, *Casa d'Arte Futurista Depero*, 20 octobre 2018-24 février 2019, Mart, Rovereto, 2018.

l'aune de ces questionnements serait, je crois, enrichissante dans une compréhension du refus moderniste d'assumer la politicalité de l'art.

Et Merdre Dada !²⁴⁶

Le Dadaïsme, de son mythique nom originel Dada, choisi aléatoirement dans le dictionnaire d'après la légende, est l'autre avant-garde majeure qui nous renseigne sur le début d'un certain nombre de postures qui se poursuivront en art à l'imbrication du politique et de l'esthétique, du corps et de la vie. La particularité de ce courant pratico-théorique est justement sa volonté iconoclaste de se détacher du modèle académique et artistique classique, et de contester dans une perspective anarchiste les codes et les normes morales, politiques et artistiques. Inspiré des avant-gardes précédentes telles que l'Expressionnisme, le Cubisme, le Futurisme italien ou encore les arts non-occidentaux, ces artistes intellectuel-le-s marquent l'entrée du siècle avec l'éclat de l'absurdité et de la provocation. Une partie de la nébuleuse Dada émerge à Zurich, durant la Première Guerre mondiale, de la rencontre d'artistes de toute l'Europe, de passage ou habitant la calme ville suisse afin de fuir la guerre. Notons d'ores et déjà que ces artistes, venu-e-s de toutes l'Europe, adoptent la posture socialiste et/ou anarchiste et bon nombre sont exilé-e-s et/ou déserteurs, de-là en ressort leur exigence politique. Hugo Ball, notamment, fut très inspiré par l'anarchisme des philosophes russes Pierre Kropotkine et Mikhaïl Bakounine. Porté par les artistes Sophie Taeuber, Jean Arp, Marcel Janco, Emmy Hennings,²⁴⁷ Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara et Hugo Ball, Dada est né en 1916 au sein du projet Cabaret Voltaire. L'esprit de Dada, alors déjà en germes en dehors et avant ce projet du Cabaret Voltaire, s'officialise et gagne l'engouement d'un public hétéroclite par son biais. L'aventure intense du Cabaret sera de courte durée, bien que cette tentative de confondre l'art et la vie s'est par la suite exportée dans quelques grandes villes européennes. Véritable lieu de la culture alternative européenne, de tapage nocturne, d'expérimentations et de rencontres entre art et militantisme, les soirées du Cabaret sont un enchaînement de représentations fiévreuses, musique bruitiste et poésie sonore, danses cubistes ou expressionnistes,²⁴⁸ marionnettes et masques gigantesques, où costumes exubérants en carton côtoient tableaux, sculptures et installations. L'esprit de la dérision, de la provocation, du vacarme et du plaisir sont rois en ces lieux. Jean Arp décrit les activités du Cabaret en ces termes : « Sur la scène d'une taverne tapageuse, hétéroclite et surpeuplée, plusieurs figures étranges et bizarres représentent

246 "Merdre!" est le mot prononcé par l'acteur Firmin Gémier, en ouverture de la comédie satirique d'Alfred Jerry *Ubu Roi* présentée au théâtre de l'œuvre à Paris en 1896. Le mot à lui seul déclencha l'indignation de la foule, ce qui ne manqua pas d'inspirer les adaptes de Dada, qui réinterpréteront même à certaines occasion la pièce de théâtre.

247 Il est intéressant de constater que malgré le succès des œuvres danse-action-chant-poésie, indéniablement performatives d'Emmy Hennings, elle a été oubliée de l'histoire de l'art, peut-être à cause de sa relation maritale avec l'artiste Hugo Ball qui la transforme dans l'historicisation du mouvement en "femme de", alors oubliable. Pourtant c'est bien ensemble que le couple décide de monter le Cabaret Voltaire, sur le souvenir des café-cabarets munichois qu'ielles avaient connu autrefois.

248 On sait que l'avant-garde allemande et notamment le chorégraphe Rudolph Von Laban et la danseuse Mary Wigman, ont fait quelques apparitions au Cabaret Voltaire. Les danseuses de Von Laban ont même participé au

Tzara, Janco, Ball, Heulsenbeck, Madame Henning et votre humble serviteur. Un chahut monstre. Autour de nous, les gens crient, rient et gesticulent. »²⁴⁹ Mais au sein de ce groupe d'ami·e·s, des différents, que l'on dira politiques, existent entre Hugo Ball, Richard Huelsenbeck et Tristan Tzara, justement à cause de la constitution de Dada en mouvement artistique. Tristan Tzara a fait en sorte d'organiser la nébuleuse par le biais, entre autres, d'une furtive galerie Dada et d'un journal, mais d'autres, comme Huelsenbeck et Ball, y ont vu une mort prématurée de la liberté contestataire de cette nébuleuse artistico-militante.²⁵⁰ « En avril 1916, on envisage de fonder une « société Voltaire » et d'organiser une exposition internationale. La recette des soirées servirait à la publication d'une anthologie. Tzara était l'un des plus fervents partisans de ce projet éditorial ; Ball et Heulsenbeck s'y opposaient, de même qu'à l'idée d'« organisation » : « les gens en ont assez », disait Heulsenbeck, qui estimait avec Ball qu'« Il ne faudrait pas transformer une lubie en école artistique ».²⁵¹ C'est le soir de la lecture du premier Manifeste Dada par Hugo Ball, en juillet 1916, qu'a lieu la première soirée Dada publique et nommée comme telle, au Waag Hall de Zurich. Le poète déclame alors ce texte, qui éclaire sur sa volonté de rupture avec Dada et ses camarades du Cabaret Voltaire :

« Dada est une nouvelle tendance artistique, on s'en rend bien compte, puisque, jusqu'à aujourd'hui, personne n'en savait rien et que demain tout Zurich en parlera. Dada a son origine dans le dictionnaire. C'est terriblement simple. En français cela signifie « cheval de bois ». En allemand « va te faire, au revoir, à la prochaine ». En roumain « oui en effet, vous avez raison, c'est ça, d'accord, vraiment, on s'en occupe », etc. C'est un mot international. Seulement un mot et ce mot comme mouvement.

Très facile à comprendre. Lorsqu'on en fait une tendance artistique, cela revient à vouloir supprimer les complications. Psychologie Dada. Allemagne Dada y compris indigestions et crampes brouillardieuses, littérature Dada, bourgeoisie Dada et vous, très vénérés poètes, vous qui avez toujours fait de la poésie avec des mots, mais qui n'en faites jamais du mot lui-même, vous qui tournez autour d'un simple point en poétisant. Guerre mondiale Dada et pas de fin, révolution Dada et pas de commencement. Dada, amis et soi-disant poètes, très estimés fabricateurs et évangélistes Dada Tzara, Dada Huelsenbeck, Dada m'Dada, Dada m'Dada, Dada mhm, Dada dera Dada, Dada Hue, Dada Tza.

Comment obtenir la béatitude ? En disant Dada. Comment devenir célèbre ? En disant Dada. D'un geste noble et avec des manières

249 Arp, Jean, cité dans Goldberg, RoseLee, *La performance, du futurisme à nos jours*, Thames & Hudson, Seuil, L'Univers de l'art, traduit de l'américain par Christian-Martin Diebold, Paris, 2001 (1988), p. 58-60.

250 Plus tard c'est pourtant Heulsenbeck qui organisera, à Berlin, l'invasion Dada, constituée en micro-guerre de valeur contre les mondanités, la pudibonderie, l'autoritarisme et d'autres mouvements tels que l'expressionnisme et l'abstraction. Plus radicale qu'en Suisse, cette partie du mouvement donne lieu à de nombreux éclats médiatiques. Aussi, c'est toujours Heulsenbeck qui participa à la mise en place de la première foire internationale dada organisée dans la galerie Burchard en 1920 et qui s'achève par un procès. On peut donc constater que Dada, en perpétuelle évolution et contradiction, épousait la forme même de la praxicothéorie de ses initiat·eur·rice·s.

251 Goldberg, RoseLee, *Ibid.*, p. 62.

raffinées. Jusqu'à la folie. Jusqu'à l'évanouissement. Comment en finir avec tout ce qui est journalisticaille, anguille, tout ce qui est gentil et propre, borné, vermoulu de morale, européanisé, énervé ? En disant Dada. Dada c'est l'âme du monde, Dada c'est le grand truc. Dada c'est le meilleur savon au lait de lys du monde. Dada Monsieur Rubiner, Dada Monsieur Korrodi, Dada Monsieur Anastasius Lilienstein. Cela veut dire en allemand : l'hospitalité de la Suisse est infiniment appréciable. Et en esthétique, ce qui compte, c'est la qualité. Je lis des vers qui n'ont d'autre but que de renoncer au langage conventionnel, de s'en défaire. Dada Johann Fuchsgang Goethe. Dada Stendhal, Dada Dalai-lama, Bouddha, Bible et Nietzsche. Dada m'Dada. Dada mhm Dada da. Ce qui importe, c'est la liaison et que, tout d'abord, elle soit quelque peu interrompue.

Je ne veux pas de mots inventés par quelqu'un d'autre. Tous les mots ont été inventés par les autres. Je revendique mes propres bêtises, mon propre rythme et des voyelles et des consonnes qui vont avec, qui y correspondent, qui soient les miennes. Si une vibration mesure sept aunes, je veux, bien entendu, des mots qui mesurent sept aunes. Les mots de Monsieur Dupont ne mesurent que deux centimètres et demi. On voit alors parfaitement bien comment se produit le langage articulé. Je laisse galipetter les voyelles, je laisse tout simplement tomber les sons, à peu près comme miaule un chat... Des mots surgissent, des épaules de mots, des jambes, des bras, des mains de mots. AU. OI. U. Il ne faut pas laisser venir trop de mots. Un vers c'est l'occasion de se défaire de toute la saleté. Je voulais laisser tomber le langage lui-même, ce sacré langage, tout souillé, comme les pièces de monnaies usées par des marchands. Je veux le mot là où il s'arrête et là où il commence. Dada, c'est le cœur des mots. Toute chose a son mot, mais le mot est devenu une chose en soi. Pourquoi ne le trouverais-je pas, moi ? Pourquoi l'arbre ne pourrait-il pas s'appeler Plouplouche et Plouploubache quand il a plu ? Le mot, le mot, le mot à l'extérieur de votre sphère, de votre air méphitique, de cette ridicule impuissance, de votre sidérante satisfaction de vous-mêmes. Loin de tout ce radotage répétitif, de votre évidente stupidité.

Le mot, messieurs, le mot est une affaire publique de tout premier ordre. »²⁵²

La liberté de l'écriture d'Hugo Ball, son ton anti-manifeste, sarcastique, ironique et nihiliste, renseigne sur sa perception de la nébuleuse Dada, ses intentions et les obstacles qu'elle rencontre. L'extrême conscience de l'artiste, des mécanismes en jeu au sein de l'avant-garde et son refus d'y prendre part tout en sachant qu'il l'alimente, incarne là tout le paradoxe de Dada. Dada c'est tout, Dada c'est rien. Hugo Ball pleure peut-être la fin du doute et de la spontanéité, et son manifeste marque sa dissociation avec le Dadaïsme naissant. L'éclatement de Dada à Zurich, qui s'engourdit et s'embourgeoise

²⁵² La difficulté à définir une nébuleuse pratico-théorique telle que Dada est telle qu'il m'a semblé raisonnable d'en laisser plutôt une trace au plus près de la perception de l'un de ses "membres". Ball, Hugo, « Introduction - Manifeste Dada à Zurich, le 14 juillet 1916 », *Dada à Zurich - Le mot et l'image (1915-1916)*, Préface Giroud, Michel, Traduit de l'allemand par Wolf, Sabine, Les presses du réel

pour certains, engendre la dispersion de Dada à Paris, Berlin et New York. Comprenons que de nombreux artistes emporteront l'esprit Dada dans leurs valises et le feront se déplacer dans les grandes villes européennes, de café-concert en cabaret. On peut même avancer que l'esprit de Dada était déjà bien présent partout en Europe, et que ce terme n'a fait qu'unifier une posture des temps modernes. Il est tout à fait déplorable de constater l'entre-déchirement du groupe quant à la trouvaille qu'est Dada, l'esprit Dada et le mot Dada. Les rejetons Dada s'incarneront dans des courants artistiques qui se boudront férocement et qui seront tenus fermement en laisse par des chefs de file alimentant les clivages entre les mouvements. La mouvance Dada, partie en Allemagne, se durcira et donnera lieu à une avant-garde particulièrement agressive et très militante, qui sera renommée « art dégénéré » par le régime nazi. « Dada n'en demeurerait par moins déterminé à conquérir Berlin, à en expulser l'expressionnisme et à se poser en adversaire de l'art abstrait. Les dadaïstes berlinois placardèrent leurs slogans dans toute la ville - « Dada vous botte les fesses et vous aimez ça ! » [...] - et adoptèrent des noms « révolutionnaires » : Huelsenbeck était Waltdada ou Meisterdada ; Hausmann Dadasoph, Grosz tour à tour Böff, Dadamaréchal ou Propagandada ; et Gerhard Preiss, qui inventa le « Dada-Trott », Misil-Dada. »²⁵³ Le versant états-unien de Dada, qui se développe en concomitance avec Francis Picabia, Man Ray et Marcel Duchamp, se montrera plus complaisant.²⁵⁴ En effet, l'intention dans lequel Duchamp imagine les *ready made*, apportant sur la place publique du monde de l'art les questions de l'objet d'art, sa définition, ses normes ainsi que sa mercantilisation, est ambiguë puisque la critique du système marchand vient à le réifier. Il semblerait que la mort du Dadaïsme en tant que mouvement unificateur a eu lieu à Paris en 1921, lors du procès fictif du nationaliste français Maurice Barrès, ou plutôt lors du procès de Dada lui-même. Notons que les artistes se réapproprient ici la forme pédagogique et militante du théâtre populaire avec cette pièce semi-improvisée, qui augure largement l'art performance. Tzara, qui avait quitté Zurich sentant que l'esprit Dada avait rejoint Paris aux côtés d'artistes tels que Francis Picabia, Marx Ernst, Louis Aragon, Paul Eluard ou André Breton, fut avec ce dernier, comme il l'avait été avec ses camarades Huelsenbeck et Ball, en désaccord sur les directions que devaient prendre Dada. C'est ainsi que Breton, chef de file d'un Surréalisme qui poussera sur les cendres encore chaude de l'esprit Dada et qui estampillera de son nom certaine des trouvailles dadaïstes, annonce la mort du mouvement Dada au dépit des tentatives de Tzara de le sauver. Si on peut discuter les mésententes de ces chefs de file entre eux, je crois qu'il suffit de garder en tête que, malgré l'idéal collectif et la volonté de rassemblement, l'intransigeance et l'ego de chacun à mué Dada Paris en basse-cour, en affrontement de coqs quelque peu prétentieux. Je ne souhaite pas généraliser mon propos, cependant, à l'aune de l'exemple que nous laisse Dada, nous ne pouvons que constater la difficulté des avant-gardes modernes à accomplir leurs idées au sein d'un projet collectif durable. Je ne peux pas écrire qu'il

253 *Ibid.*, p. 67.

254 Notons qu'avant l'arrivée du terme aux États-Unis, une avant-garde questionnant de façon similaire l'art et la société était déjà en place, de même qu'à Cologne, Barcelone ou Paris. Les artistes voyaient et il est notable de constater que certains ont véritablement été de toutes les avant-gardes.

s'agit là du seul problème du modèle organisationnel, et peut-être que la naissance de Dada annonçait déjà sa mort prématurée, comme le pressentait bon nombre de dadaïstes. S'il y a bien eu dans cette nébuleuse une énergie considérable qui a fait se transformer la société, l'art et son rapport au politique, on ne peut nier avec quel mépris cette avant-garde s'instaure. Riant au nez de tou·te·s, des bourgeois·e·s comme des incultes, accompagné·e·s de leurs techniques de communication parfois absurdes et surtout agressives et leur compréhension déjà fine du système événementiel et propagandiste, les dadaïstes sont adulé·e·s par certain·e·s, considéré·e·s comme des clowns dangereux par d'autres. Je me garderai de postuler quoique ce soit en un sens comme d'en l'autre, tant les postures dadaïstes sont nombreuses.

De ces deux exemples d'avant-gardes que sont le Futurisme italien, suivi par Dada et ses rejetons, on peut considérer sérieusement leur composition non-mixte et leur propension à mépriser leur public, si ce n'est une typologie d'individu·e. En effet, c'est dans une exclusion presque totale de considération féministe que les deux évoluent, le premier en se positionnant fermement comme anti-féministe et sexiste et l'autre en éludant les questions s'y rattachant. Pourtant, dans le projet dadaïste de se défaire des contraintes et de libérer les corps des artistes de la norme et des codes, on aurait pu s'attendre à une exploration des inégalités sociales liées au genre. Mais de fait, il faut recontextualiser d'une part la non-mixité masculine de ces mouvements et de l'autre le peu de promotion faite au féminisme durant la période, préoccupée essentiellement par la guerre, l'autoritarisme et la lutte des classes. Ainsi, l'étude de l'histoire de l'art est quelque peu déprimante pour qui a une lecture féministe du monde. Aussi, je propose de laisser en suspension pour l'instant cette question de l'implication des femmes dans les prémices oubliées de l'art performatif, afin d'y revenir dans le chapitre suivant qui y sera consacré.

Non-art, Art-vie ou mort de l'art ?

Augurées par les soirées Dada ou celles du Bauhaus, l'aventure de l'émergence de la performance continue en 1933 par son enseignement dans l'université libre *Black Mountain College*, là où plusieurs enseignant·e·s tentent ensemble d'y fonder un apprentissage multidisciplinaire et complet des pratiques artistiques et autres disciplines associées. Se développe par ce biais l'objectif du Bauhaus de transformer l'apprentissage en art au sein d'une institution expérimentale et libre.²⁵⁵ Inspiré des théories pédagogiques et de la perception de l'art de John Dewey, le *Black Mountain College* sera le lieu de la rencontre de nombreu·ses·x artistes aux pratiques diverses : poésie, théâtre,

²⁵⁵ A ce sujet, les propositions du mouvement expressionniste, et surtout dans le champ de la danse, iront dans ce sens. Je pense notamment à la figure majeure de Rudolf Von Laban, qui créa en Suisse, durant la Première Guerre mondiale, une école de danse moderne au sein de la communauté du *Monté Verità*. Ce lieu sera l'endroit d'une exploration non pas seulement de l'art et du corps, mais aussi d'une esthétique/éthique totale de l'existence, qui engage spiritualité, mode de vie et de consommation. Nudisme, amour libre et végétarisme étaient par exemple des ressorts du vivre en commun instauré sur le *Monté Verità*, on comprend que cet espace ait attiré bon nombre d'artistes et d'intellectuel·le·s de la période. Attention cependant à l'idéalisation, bien que cette communauté ait été un lieu de refuge pour une pensée d'extrême gauche, il est certain qu'autour du Monté Verità des dérives sectaires ont eu lieu. A ce propos voir le documentaire : *Monté Verità La Montagne de la vérité*, Documentaire, réalisation par Henry Colomer, Montage par Stéphane Foucault, Production AMIP - Audiovisuel Multimedia International Production et La Sept-Arte, France, 1997, 52 minutes.

danse, musique ou peinture. Leur collaboration engendrera, entre autres, l'émergence du *happening*, de l'art action, de l'art vivant, de l'art total ou de l'art corporel. Autant de termes appuyant la nécessité d'un art à s'incarner par et dans le corps de l'artiste et des spectat·eur·rice·s, en somme, un art de l'expérience, performatif et qui tend à se détacher du marché de l'art. En effet, la performance réside dans un engouement collectif propre aux années soixante-dix, visant à libérer le corps et l'art des cloisonnements disciplinaires. On peut noter que cette période donne à la performance un caractère spirituel. John Cage, à qui l'on doit les débuts de la musique minimaliste, conceptuelle et expérimentale, a aussi mis en jeu le premier *happening*, alors intitulé *Event*, posant ainsi les bases à partir desquelles les vastes contours de l'art performatif seront incarnés, et proposant de même une première incarnation d'une œuvre d'art total. « Car après la Seconde Guerre mondiale, c'est vers les principes fondamentaux du dadaïsme et du futurisme - le hasard, la simultanéité et l'inattendu - que les artistes, indirectement ou directement, se tournèrent. »²⁵⁶ En effet le *happening* de Cage, intitulé *Untitled event* ou *Theatre piece N°1*, ayant eu lieu en 1952 au *Black Mountain college*, est une intervention pluridisciplinaire et collective, où le public et les membres de la troupe participaient ensemble à la constitution d'une situation semi-spontanée. « Juché sur un escabeau, Cage, en smoking, lut un texte traitant de « la relation de la musique au bouddhisme zen » et des passages de maître Eckhart.²⁵⁷ Puis il interpréta une « composition avec radio » se conformant aux « accolades de mesure » déterminées au préalable. »²⁵⁸ Des tableaux de Robert Rauschenberg étaient suspendus au plafond, lui-même lançait de la musique sur un gramophone. Dans le même temps, Tudor jouait du piano, Jay Watt de divers instruments et Merce Cunningham dansait dans les allées de la salle pendant que d'autres lisaient des poèmes. John Cage lança aussi une projection durant laquelle des personnes venaient alors proposer du café aux personnes présentes. L'ensemble de ces attentions et la simultanéité de ces divertissements absurdes confère donc, à l'inverse des futuristes ou des dadaïstes, une atmosphère certes chaotique, cacophonique voir anarchique, mais au moins digeste et respectueuse pour le public. Notons que si la spontanéité a bien dû être l'énergie que renvoie l'œuvre, il faut remarquer que l'hétérotopie dans laquelle le débordement collectif a eu lieu était pour le moins organisée. Le rapport entre artiste et public est ici renouvelé, la posture de l'artiste est celle d'un intermédiaire entre l'art et les expérimentat·eur·rice·s de l'œuvre. Ces dernièr·e·s ne sont plus considéré·e·s comme passif·ve et ignares. L'objectif des postures performatives émergentes seront alors de décroisonner les disciplines, les pratiques entre-elles ainsi que de réunir les instants de l'art avec notre quotidien. Dans cette fusion entre art et vie, et cette volonté de rendre l'action collective et partagée, les *happenings* d'Allan Kaprow nous donnent à voir les aspects des œuvres savamment calculés par les artistes. Pour *18 Happening in 6 Parts*, présenté en 1959 à New York, Kaprow a d'abord envoyé des lettres d'invitation et des indices à ses invité·e·s

256 Goldberg, RoseLee, *Ibid.*, p. 96.

257 Maître Eckhart était un philosophe et théologien, du XIII^e et XIV^e siècles, dont la pensée se situe entre la scolastique et la mystique rhénane.

258 *Ibid.*, p. 126.

sensé·e·s faire partie prenante de l'action artistique. Comme pour l'*Event* de Cage, où le public est appelé à s'asseoir sur une chaise dans l'un des quatre triangles qui divisent une pièce carrée en quatre, l'hétérotopie que propose de fabriquer Kaprow est très soignée, trois salles renferment des environnements colorés lumineux différents. En revanche, si les expérimentat·eur·rice·s alors désigné·e·s comme participant·e du *happening* en sont bien le centre, ielles ont reçu des informations précises quant à leurs agissements durant les dix-huit *happening* ayant duré quatre-vingt-dix minutes. C'est dans ce contexte politique de refonte total de l'art et des rôles assignés par celui-ci que se développent les arts participatifs. Les mouvements tels que Fluxus, Zaj ou encore l'Actionnisme Viennois, sont autant de mouvements artistico-politiques ayant eu l'objectif radical de fusionner l'art et la vie entre les années soixante et soixante-dix. Les deux premiers regroupements, très inspirés par John Cage et l'ébullition du *Black Mountain College*, sont emprunts d'humour, de philosophie zen et interrogent notre devenir en société, notre consommation, nos liens aux institutions. Les processus sont sans doute moins autoritaires que chez les précurseurs, en revanche, il existe toujours des chefs de file et l'utilisation du pamphlet et du manifeste font toujours honneur à un point de vue de ce que doit ou ne doit pas être l'art, les artistes, etc. Notons que cette période est marquée par la profusion de tracts, de flyers et autres supports écrits permettant aux artistes de donner à comprendre leurs concepts, leurs points de vue, de même que laisser des traces ou encore orienter sur la marche à suivre durant les *happening* ou les performances. L'emploi du tract politique durant cette période m'ont influencé dans ma volonté de réappropriation de l'objet/outil militant qu'est le tract. Le troisième regroupement artistique en question, l'Actionnisme Viennois, est tout aussi iconoclaste, voir plus encore. En effet, l'Actionnisme viennois est largement connu pour son caractère à la fois subversif, et extrêmement violent. Ce mouvement d'anticonformistes radicaux pratiquait un art corporel poussé aux limites de la représentation. Carcasses animales, fluides corporels en tout genre et actions de groupe que l'on décrira sadomasochistes, marquent les caractéristiques plastiques de cet art du dépassement. La fusion entre l'art et la vie s'opère ici par la mise en contact visuel du public avec l'intimité organique des artistes, qui, dans des déferlements de pulsions, engagent une jouissance de l'exhibition. J'éprouve un mélange de fascination et de répulsion à l'égard des œuvres actionnistes, et la connaissance que j'ai de leur pratique m'a sans doute décomplexé à beaucoup d'égards. En revanche, je poserai quelques exemples d'abus qu'a pu engendrer une telle stratégie d'art activiste.²⁵⁹ Sont fondamentaux dans la période : le refus de la mercantilisation des œuvres, la volonté de fabriquer de nouveaux lieux de l'art et avec elle de nouvelles modalités de communication pour les artistes et la société. Cette démarche est bien-sûr issue d'une critique acerbe du contrôle du marché de

259 Je n'ai pas été surpris d'apprendre un jour qu'Otto Muehl, après avoir délaissé l'art performatif sous sa forme *happening* ou action pour des raisons politiques de refus d'un art bourgeois, a développé ses concepts d'art-vie par le biais de la création d'une communauté, *Aktionsanalytische Organisation* (AAO - Action Analyse Organisation). Je ne m'attarderai pas plus sur les dérives sectaires de ce mouvement, cependant il est intéressant de noter qu'ici le chef de file se transforme en gourou autoritaire, contrôlant et dominateur. Je ne peux m'empêcher de penser que ce prolongement de l'actionnisme au sein d'une communauté supposément idéal en dit long sur le mouvement lui-même.

l'art sur les artistes et leurs œuvres. Lassé·e·s d'être exclu·e·s du monde par les *white cubes* habituels, les artistes sortent des lieux classiques de l'art. Le contexte nouveau de la représentation permet alors d'ancrer les artistes dans la vie sociale et d'inscrire leur processus créatif dans le champ social. Notons que les actionnistes seront sensibles à l'*Action Painting* développé outre atlantique par la figure de Jackson Pollock. Je pense à une action des actionnistes viennois m'ayant particulièrement marqué, et qui, je crois, est mon introduction à l'art performatif. En 1968, lors d'une conférence à l'Université de Vienne, organisée par la Fédération Étudiante Socialiste qui sera dissoute suite à l'événement, l'action *Kunst und Revolution* (Art et Révolution), est présentée aux étudiant·e·s par les actionnistes. Otto Muel, Peter Weibel, Gunter Brus et Oswald Wiener enchaînent alors divers gestes d'automutilation, de violences corporelles entre eux. Ils se masturbent publiquement, défèquent en public et se font vomir. La teneur radicale de l'événement et des actions des actionnistes fait un scandale dans la presse viennoise. Ils n'en sont pas à leur coup d'essai, et Gunter Brus sera condamné à six mois de prison et Otto Muehl à deux. Le premier s'enfuira en Allemagne. L'actionnisme est alors banni du sol autrichien. L'objectif de provocation des actionnistes s'inscrit dans le contexte post-traumatique du pays et sa non-reconnaissance de l'implication autrichienne dans les guerres et le génocide juif. Un an plus tard, lors d'un festival cinématographique à Hambourg, sur le devant de la scène, Muehl et Brus sont nus et face à face, de profil par rapport au public. Muehl urine alors dans la bouche de Brus, l'œuvre s'intitule *Piss Action*. C'est de cette performance notamment qu'est né mon désir de présenter le geste subversif d'uriner en public dans le protocole de *Pisseu/r/se 7 novembre 2017* et *Pisseu/r/se 19 décembre 2017*. Cependant, c'est à travers une analyse transféministe que s'est établie mon envie de transgression en acte et la réappropriation de la figure pissante était pour moi double.

Pisser en art

Plutôt que de me concentrer sur l'urine en la sacralisant par un dispositif muséifiant, je me suis intéressé à l'acte même d'uriner. La trace ne comptait pas, puisqu'elle été vouée à disparaître rapidement, elle n'a pas fait œuvre en dehors du temps de la performance. En revanche uriner, action forte de l'écoulement des fluides corporels, en expulsion, en expansion, répandus à même le sol, a été l'épicentre, le point localisé de l'espace-temps de la performance. « J'expulse donc je suis. On passe de la pulsion à l'ex-pulsion comme de la croissance à l'ex-croissance. Un système (le corps, la production) exacerbe sa propre fonctionnalité, s'éjecte hors de lui-même, s'expulse hors de ses propres limites. »²⁶⁰ Je ne voulais cependant pas faire échos à l'esthétique du désordre, à la façon des actionnistes viennois qui usèrent maintes fois de leurs fluides au sein de performances orgiaques. Mon intention se trouvait plutôt dans une exposition, certes subversive par l'acte même d'uriner face à un public, mais en revanche plus abordable car esthétisée. Il me semble qu'une action répulsive dont on ne peut soutenir le regard n'est pas une stratégie

260 Baudrillard, Jean, *Traverse*, n° 37, Le dégoût, Centre George Pompidou, 1986, p. 7-8.

adéquate qui conforterait mon propos et mon envie pressant de discussion au sujet de l'action. L'organicité réside dans la présence du corps nu et de l'exposition temporaire, non seulement du fluide mais aussi de l'action de se débarrasser de ce fluide. Exposer et vendre ses fluides/excréments, d'autant plus lorsqu'ils sont cachés dans une boîte comme a pu le faire Piero Manzoni avec sa *Merde d'artiste*, est sans nul doute plus aisé que d'uriner/déféquer en public. Le dévoilement, par la mise en scène d'une fonction biologique assujettie par nos tabous sociaux, sur le propre et l'impropre, le montrable et l'irreprésentable, est évidemment la première étape théorique par laquelle j'ai mis en place cette performance. Confronté à ma propre intégration de ces tabous, ce choix invoque nécessairement un travail sur soi, une mise à l'épreuve personnelle dans le processus de monstration, de la même manière qu'a pu l'être, au début, le déshabillage intégral. Dans cette mise à l'épreuve, j'ai tenu en effet à orchestrer un acte de transgression qui dépasse les degrés de dévoilement de l'intime jusqu'alors pratiqués dans mes performances. Comme dans les travaux pratico-théoriques ultérieurs, au sein de ces deux performances, l'hétérotopie performative était mise en exergue par une ampoule suspendue au milieu d'une pièce vide. La ritualisation de l'instant performatif, par l'étape d'un seuil de déshabillage intégral et méticuleux, était toujours opérante. Au sol étaient placés divers logogrammes générés subtilisés à droite et à gauche dans des établissements publics. Dans le fond de la pièce était déjà présent le matériel qui sera utilisé pour nettoyer le méfait. Les deux performances étaient similaires dans leur protocole, à l'exception de la dernière étape, c'est-à-dire celle de la discussion. Dans la première performance je m'étais rhabillé et je parlais en nettoyant l'urine au sol, alors que dans la seconde performance, toujours nu, je lavais les traces du fluide. La dernière étape de mon protocole, qui se trouve être, semble-t-il, la fin de la performance, marque la destruction de ce qui aurait pu faire œuvre en tant que trace. La flaque d'urine est en effet nettoyée avant même que la performance ne s'achève complètement. Cette dernière étape représente donc elle aussi un seuil dans lequel la performance est déjà finie et toujours en train d'être exécutée, en train de se finir. Dans cette optique, il est important de considérer cet entre-deux comme un moment décomplexé et intime entre les regard·eur·euse·s et moi-même en train de nettoyer. L'étape de la discussion avait toute son importance dans le déroulé de la performance et cela a permis de situer la compréhension du public par rapport à celle-ci. L'action de pisser était donc ici un moyen de communication sur une problématique sociale et politique que beaucoup ignorent, et la dernière étape du protocole, qui nie la trace et renvoie à l'importance de la communication, en était le point culminant. Bien que l'action de pisser est marquante, je crois que pour moi l'a été encore plus la discussion post-soulagement.

L'histoire de la symbolique de l'urine est plus riche que celle d'un simple filtra qui répugnerait et dégoûterait. Si de nos jours l'urine est un fluide interdit, à cacher, contenir et taire, au fil de l'histoire, il n'a pas toujours été un résidu abject. Considéré tant par la médecine pour certaines de ses supposées propriétés, qu'en produit ménager pour la toilette ou l'entretien de l'intérieur,

l'urine a longtemps, en Occident ou ailleurs, été signe d'utilité, à la limite d'un produit miraculeux. Comme chaque acte concret du quotidien, l'action d'expulser ce liquide urinaire a conquis une certaine symbolique magique et/ou sacrée. L'urine, tout à la fois essence d'un·e individu·e et moyen d'expressivité du soi, entre sacralisation et profanation, et plus encore l'acte de pisser, révèle à nous- même frustration et inhibition.²⁶¹ Pisser sur quelque chose représente un acte de provocation plus intense encore. En effet, il manifeste un pouvoir agressif et méprisant d'emprise ou de distanciation sur l'objet. La transgression réside alors dans l'exposition et la mise en situation de l'acte. Il me paraissait important d'uriner sur ces pictogrammes volés quelques semaines plus tôt dans des toilettes publiques. Si le rapport entre non-conformité de genre et uriner n'est pas forcément évident pour tout le monde, je voulais tout de même le rendre clair, au risque d'ôter de la finesse à l'interprétation éventuelle de l'action. Sans être trop littérale, j'espère que l'action pose les questionnements qui m'animent en rapport avec la transidentité, l'accès aux services publics et la conformité de genre. L'étape de *Discussion* est un moment clef dans le partage de ces revendications, et donc dans l'explicitation de mes choix plastiques et sémantiques. Le pisse-debout est employé dans cette problématisation des corps trans impossibles et cachés. Montrer en acte le devenir des corps indicibles, détruire les déterminismes biologiques et augmenter les capacités corporelles côtoie le rapport de pouvoir que l'on attribue à la possibilité de pisser debout. Masculinité et action d'expulsion masculine revêtent alors un pouvoir d'accomplissement transgressif et agressif. Cette réappropriation faite de l'action d'uriner debout, via mon corps muni d'une extension qui rend possible la netteté du jet urinaire, a son sens dans cette articulation de notions à la fois contradictoires et complémentaires. J'ai bien voulu ici, malgré ma répulsion vis-à-vis du reste, interroger le rapport entre l'humanité et l'objet par le biais des problématiques du genre. Je me souviens avoir été particulièrement marqué par une performance de Judy Minx, travailleuse du sexe et militante *queer*, découverte dans le documentaire *Too Much Pussy*, en train d'uriner à quelques mètres du public. Cette scène érotisée, confrontant pulsion voyeuriste et urophilie, avait la tonalité transgressive d'un refus de conformité sexuelle et sociale. C'est inspiré par cette inclinaison, ainsi que l'actualité politique internationale, que j'ai pensé et développé ces deux performances en dyptique. Les figures des pisseuses en art, sans qu'elles soient forcément érotisées, sont largement les objets de la représentation picturale, sans en être les sujets. De *L'œil indiscret* de Boucher, à *Te poipoi* de Gauguin ou à *La pisseuse* de Picasso, les pisseuses sont les modèles des regards et des mains masculines.²⁶² Quant aux représentations/présentations en art de l'action de pisser, elles relèvent tout autant du champ du masculin. Comme introduit plus haut, les actionnistes viennois ont activement artialisé leurs fonctions vitales et corporelles. Si j'ai un attrait particulier pour l'extériorisation et la sublimation expressive et cathartique des frustrations psychologiques et corporelles par lesquelles les

261 « Urine » dans *Le livre des symboles : réflexions sur des images archétypales*, *Archive for research in archetypal symbolism*, sous la direction d'Ami Ronnberg, Allemagne, Taschen, Varia, 2011, p. 426-427.

262 Pour plus de références lire : Lebensztejn, Jean-Claude, *Figures pissantes*, 1280-2014, Patte d'oie, Macula, 2016.

actionnistes viennois ont marqué l'histoire de l'art, je me place en porte-à-faux dans cet héritage. Car malgré le refus du reste mercantilisable et de l'institutionnalisation non-critique de l'art, les enjeux de libération des affects et des corps dans l'actionnisme, avec le recul croisé des études féministes, sont incomplets et même tout à fait problématiques et sexistes. Car les démonstrations récurrentes de force et de pouvoir sadique, notamment celles d'Otto Muehl dans ses actions, fonctionnent via un schéma d'émancipation de la corporalité et de la sexualité masculine, au détriment de son alter-ego féminine, passive et profondément objectivée et malmenée. Dans cette même période, VALIE EXPORT développe en parallèle, mais non moins sans connaissance de l'actionnisme viennois, un actionnisme féministe plus éloigné de la théâtralisation. L'une de ses toutes premières performances filmées s'intitule *Menstruationsfilm*, réalisée en 1967 ou 1968, elle présente l'artiste urinant durant ses menstruations sur une surface blanche. Cette action, dans le contexte d'une avant-garde masculine très prégnante et dont l'agressivité se retourne sur les figures féminines, représente bien plus qu'une réappropriation des codes de l'actionnisme. Le simple fait d'agir et d'exister en tant que femme et artiste, détentrice d'un pouvoir créateur, indique un retournement féministe. « *Menstruationsfilm* est alors davantage à replacer dans le contexte personnel de la construction d'une artiste qui vient littéralement pisser sur l'actionnisme viennois et prouve qu'elle peut d'elle-même faire aussi bien ».²⁶³ Si je peux tout de même introduire la série de 1995, *Pissing Women* de Sophie Rickett à mon développement, il semble que la présentation ou la représentation de l'acte d'uriner par les femmes artistes n'a pas été un choix particulièrement prégnant de réappropriation.

Pourtant, à n'en pas douter pour moi, les toilettes sont un « endroit sensible politiquement ».²⁶⁴ Et je vais tenter d'expliquer et de contextualiser en quoi mon geste est politique et activiste, bien qu'il relève d'une pratique déjà vue et revue. Les pictogrammes genrés apposés aux toilettes façonnent notre accès à l'assouvissement de nos besoins. Créant ainsi des lieux non-mixtes, ils renforcent la bicatégorisation genrée inscrite dans notre culture occidentale contemporaine. Ces conditions d'accessibilité reposant sur des évidences pseudo-naturelles, ou dirai-je plutôt naturalisantes, constituent l'une des pierres émoussées d'un mur plus vaste, qui conditionne les individu·e·s à une séparation radicale et impénétrable des concepts de féminin et masculin, de féminité et masculinité, d'homme et de femme. Si la plupart des individu·e·s n'ont que faire de remettre en question cette bipartition séparatiste de l'humanité, d'autres y sont plus sensibles. Et pour cause, les individu·e·s étant de par leur(s) identité(s) de genre, non-conformes aux attentes sociales et culturelles, sont en porte-à-faux dans ce système de classification et de compartimentage des genres. Les pictogrammes sont des représentations

263 Bouvard, Emilie, « Présence réelle et figurée du sang menstruel chez les artistes femmes : les pouvoirs médusants de l'auto-affirmation », Communication réalisée dans le cadre de la journée d'études « Les fluides corporels dans l'art contemporain » organisée à l'INHA, Paris, le 29 juin 2010, p. 6, Mise à jour le 09 avril 2011. Disponible sur : <http://http://hicsa.univ-paris1.fr>, Consulté le 13 novembre 2017.

264 Bourcier, Sam, vidéo/discussion informelle autour de l'occupation artistico-politique des toilettes de l'université fédérale du Rio Grande do Norte au Brésil. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=gt5FG-LE1vM>, consulté le 4 novembre 2017.

graphiques et schématiques au service d'une notion et de la praticité d'un lieu, sur son fonctionnement ou son architecture (une cigarette barrée : « Ne pas fumer », un individu courant vers une porte : « sortie »). Nous pouvons d'ailleurs noter qu'à la manière du langage, est considérée neutre l'expression de genre masculine, puisque seuls les pictogrammes des toilettes non-mixtes viennent représenter le « genre féminin ». Dans le cas qui nous intéresse, les pictogrammes genrés des toilettes n'indiquent pas seulement la fonction d'un espace réservé à des actions. Ils viennent de fait, apposer une injonction à la conformité de genre, qui pose problème et pas seulement aux individu·e·s non-binaires et/ou trans. Du fait de la bicatégorisation de ces lieux, comme de l'ensemble de nos systèmes de représentations de valeurs, les pictogrammes genrés des toilettes reconduisent des stéréotypes physiques quelque peu tombés en désuétude. Hélas, les évolutions institutionnelles, gouvernementales et culturelles sont souvent bien lentes et laborieuses, et des problématiques confrontant toilettes et politiques sont toujours d'actualité. Dans les premiers mois de l'année 2016, et un an plus tard appuyée par l'investiture de Donald Trump à la présidence états-unienne, une nouvelle loi dans l'état de la Caroline du Nord a mis en place l'interdiction pour les personnes trans d'utiliser les toilettes de leur choix, les obligeant à se conformer à leur identité de genre assignée à la naissance et administrativement. Si une personne trans n'a donc pas pu accéder ou voulu faire un changement d'état civil, elle est donc contrainte, selon cette loi, d'utiliser les toilettes opposées à son expression et son identité de genre. En plus d'être liberticide au nom d'un supposé risque de perturbation à l'ordre moral et social, voire d'un risque d'agressions accru qui ferait des personnes trans elleux-mêmes des bourreaux potentiels, cette loi soutient un séparatisme nécessaire des genres. Les violences encourues par les individu·e·s non-conformes aux attentes de la bicatégorisation de genre sont pourtant bien réelles, et mettent leur sécurité mentale et physique à l'épreuve au quotidien. Si l'argument qui a été émis par une partie des partisan·e·s de cette loi discriminatoire mise sur la peur qu'engendre les individu·e·s trans, il convient de recontextualiser les enjeux d'une telle exclusion. Un fait divers exprimera mieux encore mon propos, aux États-Unis toujours, dans la banlieue de Baltimore en 2011, une jeune femme trans a été victime d'un passage à tabac d'une extrême violence. Elle souhaitait simplement disposer des toilettes pour femmes dans un McDonald's, lorsque deux clientes l'ont interpellée, frappée puis traînée par terre en la rouant de coups. Soutenues alors verbalement par les gérants du McDonald's en question et par l'inaction de la quasi-totalité des client·e·s à l'exception d'une femme qui tenta de s'interposer sans y parvenir, le passage à tabac dura plusieurs minutes. Si cette agression est particulièrement restée dans les mémoires, c'est qu'en plus de son caractère extrême elle a par ailleurs été filmée par l'un des agresseurs passifs, qui se contentait de capturer la scène en encourageant la violence. En somme, même sans cette loi liberticide empêchant les personnes trans de se rendre dans les toilettes de leur choix, les individu·e·s trans sont en danger lorsqu'ielles décident de prendre le risque de s'exposer dans des toilettes publiques. En effet, si un/e individu/e dont l'expression de genre ou sa réception sociale sont floues ou

ambiguës décide, au choix, d'emprunter l'une des toilettes genrées, elle a de fortes chances de s'en voir refuser l'accès, quelle que soit l'issue de son choix, pour la simple raison de son inadéquation de genre supposée à celle des toilettes en question. Le concept de stéréotype semble avoir été intégré par tou·te·s, et pourtant lorsqu'il s'agit d'être confronté à l'illusion de son jugement vis-à-vis du physique d'autrui, tout le monde en a oublié la performativité. Il semble bien impossible pour certaines personnes trans de soutenir les regards réprobateurs ou d'encaisser les gestes agressifs, et la seule option qui se profile alors est d'attendre d'être chez soi et de ne pas s'hydrater de la journée. Suite à l'élection de Trump, les violences xénophobes, racistes, sexistes, homophobes et transphobes ont augmenté. En témoigne le nombre croissant de femmes trans racisées tuées, et cela même par des représentant·e·s des institutions gouvernementales, ou encore les meurtres commis envers les communautés afro-américaines. La vulnérabilité des minorités, de classe, de genre, de race et de sexualité s'accroît, en même temps que leur marginalisation s'institutionnalise. Les lois insidieuses telles que celle citée plus haut ont la particularité de s'immiscer avec une violence symbolique et concrète dans l'intimité même des minorités de genre. Refusant l'accès à l'assouvissement d'un besoin vital, le gouvernement envoie un double message. L'un est adressé aux personnes trans, qui relève d'un déni de leur existence et de leurs droits fondamentaux et l'autre interpelle les individu·e·s enclins aux actes de violence pour leur stipuler qu'ils ont les faveurs de l'État. Après tout, si la police peut tuer en toute impunité, si une personne que je vois enfreindre la loi s'oppose à mes ordres je me dois d'agir à la mesure du sacrilège accompli. En d'autres termes, les pouvoirs gouvernementaux armés ne vont pas intervenir pour empêcher l'accès aux toilettes à telle ou telle personne, en revanche, les violences entre individu·e·s vont être favorisées, puisqu'encouragées par la loi. Le corps et ses besoins sont une source de questionnements, d'autant plus lorsqu'ils sont, comme dans le cas d'uriner, en confrontation directe avec l'architecture institutionnelle et publique. Dans les lieux scolaires où les transidentités ne sont jamais abordées ou sous un angle exotisant, pathologisant, victimisant, les élèves sont soumis à des pressions sociales, psychologiques et physiques. L'échec scolaire, l'abandon des études, la dépression et le suicide sont aussi des réalités quotidiennes qui ne s'en tiennent pas à un fait divers par an. De la peur des vestiaires et de celle des toilettes, jusqu'aux brimades de l'administration ou des camarades de classe, les individu·e·s non-conformes aux attentes de genre sont bien souvent au sein du cadre scolaire marginalisé/e/s et exclu/e/s. Se faisant, elles sont poussé/e/s à fuir le système scolaire et à entamer un parcours de précarisation où la famille est souvent déjà hors de contact.²⁶⁵ Les toilettes bicatégorisées sont, à mon sens, bien l'une des contraintes matérielles du système de violence visant à promouvoir la naturalisation des sexes/genres binaires. Dans les subcultures trans, sont abrégés par le terme cistème les processus systématiques visant à exclure les personnes trans et à rassurer les personnes cisgenres, c'est-à-dire les individu·e·s correspondant à leur genre assigné de naissance. A l'instar de

265 Lire : Tableau noir : Les transidentités et l'école, Cahier de la Transidentité N°4, sous la direction de Karine Espineira, Maud-Yeuse Thomas, Arnaud Alessandrin, 2014.

l'hétérosexualité obligatoire composant un système de valeurs presque impénétrable,²⁶⁶ le système est marqué par son incapacité à reconnaître l'existence d'une altérité de genre, non-conforme à ses présupposés. De même, l'utilisation de ce mot marque ici la volonté foucauldienne de reconnaître l'obstacle, la loi et la violence d'un pouvoir institué tout autour et en dedans de nous-même.²⁶⁷

Pour revenir à la question des toilettes et de leur accessibilité, il est évident qu'aux États-Unis les réactions de rejet de cette loi liberticide ne se sont pas faites attendre. Beaucoup d'initiatives d'inclusion ont été publiées sur la toile, des pancartes *transfriendly* invitant quiconque à user des WC sans se préoccuper de son genre, ou encore des projets moins localisés et plus médiatisés tel que le *Safe Bathrooms Club* créé par la webdesigneuse Emily Waggoner, qui cartographie les toilettes estampillées « safe » permettant d'aider les personnes trans ou non-conformes à trouver et user des commodités en toute sécurité.²⁶⁸ De même, la dernière œuvre de l'artiste trans canadien/ne Cassils, *Pissed*, qui s'inscrit dans sa seconde exposition solitaire *Monumental*,²⁶⁹ traite du sujet sous un angle hautement situé et critique. L'artiste a prit le parti de conserver son urine durant deux-cent jours dans deux-cent bouteilles de plastique, s'en suit l'exposition des bouteilles vides et le transfert de son contenu dans un grand cube de verre. Durant l'ouverture de son exposition personnelle, Cassils a performé sur un socle devant public cette fois, l'action d'uriner via un pisse-debout relié à un tube joint directement au cube de verre. Ce concept performatif et son installation s'inscrivent dans une stratégie assumée de critique de la loi de 2016 interdisant l'accès aux toilettes de leur préférence aux personnes trans. C'est suite à ma décision de performer l'acte d'uriner sur des pictogrammes masculin et féminin que j'ai découvert la performance de Cassils. Je n'estime pas que l'action perde de son originalité, car si la thématique et l'action sont proches, la finalité artistique n'est pas la même. Là où Cassils décide de faire du reste une matière pérenne et monumentale (cube en verre et installation des bouteilles), je m'oppose pour l'instant à l'exposition de reste. Sans ouvrir sur une typologie d'action performative récurrente, on peut tout de même noter qu'il y a bien un grand potentiel politique dans l'exploration performative de certaines fonctions biologiques, liées aux contraintes et aux tabous sociaux, architecturaux, etc. J'ai tenté en tout cas de démontrer en quoi mon corps et mon identité trans transforment la réception de la présentation de l'acte de pisser. A travers un renouvellement de la figure pissante, par le biais du pisse-debout, j'ai donc tenté de visibiliser à la fois mon identité et sa marginalisation culturelle, institutionnelle, architecturale ou encore juridique. Sur le mode de l'action engageant une discussion ouverte, j'estime avoir proposé une vision activiste

266 Lire : Wittig, Monique, *La pensée Straight*, Amsterdam, 2007.

267 « *Fight the cistem* » est un slogan qu'il n'est pas rare du tout de retrouver lors des rassemblements et manifestations trans, largement mis au goût du jour par les mouvements *Bash Back*, ou *queer* insurrectionnels, transféministes et anarchistes entre autres Pour une anthologie des mouvements *Bash Back*, lire : *Vers la plus queer des insurrections*, Eanelli, Tegan et Baroque Fray, Libertalia, 2016.

268 Voir le site : Disponible sur : <http://www.safebathrooms.club/>, consulté le 6 novembre 2017.

269 Voir le site de l'artiste : Disponible sur : <http://cassils.net/uncategorized/announcing-cassils-monumental/>, consulté le 4 novembre 2017.

de l'art tentant de mettre en mouvement des perceptions intégrées et des mécanismes souvent invisibles d'assujettissement des identités et des corps.

Phénomènes artistico-politiques

Dans ce chapitre, j'ai tenté de dessiner les contours de la politisation de certaines avant-gardes modernes, d'en montrer les abus et les limites. Ces mouvements, que je nommerai grâce au mot valise « artistico-politiques » qui permet de rendre compte clairement de l'implication politique et artistique de leurs initiateurs, relèvent aussi des premières tentatives à grande ampleur de ré-ancrage corporel collectif par les artistes. Cette volonté de réappropriation et de libération du corps au sein du corps social m'intéresse particulièrement puisque c'est aussi de cet objectif qu'émane mon travail performatif. J'ai tenté ainsi de démontrer en quoi ma pratique était induite par cet héritage des soubassements performatifs et de l'art corporel des années soixante-dix. Je proposerai donc maintenant des termes m'ayant paru pertinents et majeurs quant à la politicalité de ces pratiques, et qui mettront en lumière, je l'espère, quelques-uns des questionnements qu'elles peuvent nous apporter.

L'utilisation du terme d'art politique, qui s'occupe donc des affaires de la cité, ne me satisfait pas dans mon exploration des termes pouvant définir des phénomènes, des actions et/ou des œuvres artistico-politiques et notamment au sein de ma propre pratique. Il est commun d'appeler un art porteur de revendications politiques un art engagé. Mais à quoi renvoie l'art engagé ? Qu'est-ce que l'engagement ? A priori, s'il est question d'un engagement politique au sein d'une œuvre, il s'avère que le terme d'engagement tend à neutraliser ou opacifier sa dite politicalité. Partant du principe que créer est un engagement dans le monde, l'emploi du terme art engagé est quelque peu problématique, puisqu'il est flou sur sa volonté non pas d'être seulement la trace de l'engagement des artistes, mais aussi d'être porteur de leur volonté de transformation du réel par le biais des œuvres. Je crois que je préfère encore jouer des mots avec provocation et décrire mon travail par les termes précis et impactant d'art propagandiste trans, plutôt que simplement dans un flottement avec la formule préfabriquée d'art engagé. Il n'est pas étonnant que ce terme dépolitisant ait été autant réapproprié dans les livres d'histoire de l'art, les cours de collègues/lycée et le langage populaire. Pourtant, je crois qu'il faut reconnaître que l'art engagé existe bel et bien et qu'il retranscrit avec justesse la plupart des œuvres témoignant d'un engagement politique succinct ou épisodique. C'est-à-dire que là où l'art militant relève d'un combat quotidien qui fait s'interpénétrer l'art et l'activisme, l'art engagé, dans une certaine tradition moderniste au détachement, observe de loin son sujet et le cristallise dans une œuvre qui témoigne de la sympathie de l'artiste pour telle ou telle misère. Je pourrais avoir des mots durs à propos des postures artistiques engagées qui font commerce des luttes d'autrui, et j'aurai l'occasion d'y revenir dans le dernier chapitre. Alors qu'il y a dans la réception de l'art engagé une sensation réconfortante, voir plaisante de retour à l'empathie, l'art militant, au contraire, déclenche bien souvent la colère, le mépris et/ou l'incompréhension. D'après mon développement à priori, l'art militant ne peut

être nommé comme tel que sur la base de la connaissance de la pratique militante de l'artiste. Et c'est peut-être ce qui différencie le plus pour moi l'art militant et l'art engagé, ce dernier relevant d'un intérêt politique que je dirai de surface. Après tout, le terme même d'engagement est extérieur à l'identité de l'artiste, s'engager relève du contrat, de la promesse, de la convention, c'est l'action de se lier par leur biais. A l'inverse, l'art militant n'a d'autre objectif que de rendre visible sa posture et il n'y a donc pas la recherche d'un engagement. L'art militant ne fait pas preuve de bonne foi et ne se conclue jamais sur un consensus. Si l'art engagé fait appel à un sens éthique commun, qui souhaite nous rappeler un fait moral, l'art militant tend à redéfinir l'éthique elle-même et ainsi contester la morale. C'est dans la contestation d'un ordre établi que l'art militant est subversif. Tous ces concepts semblent abstraits, et il convient de les rappeler à leur contexte, leur spatialité et leur temporalité. La subversion est une notion complexe et ses origines nous rappellent à son sens. Du latin *subvertere* : bouleverser, tourner dessous, renverser, c'est-à-dire mettre en mouvement violemment ou inverser les places, la subversion est l'action qui tend à modifier l'opinion publique en contredisant le pouvoir en place. Le terme prend ses racines, encore une fois, dans un champ lexical hautement politique, puisque les subvertisseur·se·s incitent à la rébellion, sèment le trouble dans la cité et excitent les pensées. En cela, le terme de subversion vise la modification ou la destruction des systèmes de domination. Dans un sens plus contemporain, la subversion pourrait simplement résider dans une posture de provocation, qui ne remet rien en jeu mais se contente d'exprimer son refus des codes de façon parfois déconnectée de toute lutte. Je conçois qu'il existe un art subversif qui n'est pas militant, juste politique en cela qu'il vient inquiéter nos habitudes perceptives et ébranler nos zones de confort, mais pas transformer nos habitudes sociales et nos à priori. A la lumière des grandes modifications de notre siècle, de la prolifération de contenu, d'images, de fictions et de dispositifs de monstration, il m'apparaît qu'une grande redéfinition de la subversion a eu lieu. Notamment avec les apports des luttes dont j'ai étayé les tenants et les aboutissants, les gestes de la subversion ont évolué. Ou plutôt, la manifestation de la subversion est devenue plus complexe. Je pense ici surtout à la capacité impressionnante du système mercantile néo-libéral à se réapproprier l'esthétique de la contestation et de la rébellion, à travers la publicité, le marketing de produit, la fiction dépolitisée, etc.²⁷⁰ Aussi, on peut déterminer qu'il y a une typologie de gestes et d'actions subversives. Car la subversion en art, malgré son objectif anticonformiste, a bien des codes, voilà pourquoi elle est si facilement réappropriée par le champ publicitaire par exemple. L'action de pisser ou d'être nu·e devant public, par exemple, qui ont pu être des gestes contestataires

²⁷⁰ J'ai en tête des exemples tels que les parfums, *L'interdit* de Givenchy avec Rooney Mara en égypte qui nous rappelle à son personnage de Lisbeth Salander dans *Millénium US*, ou encore *Sauvage* de Dior, où l'on suit Johnny Depp, post-accusation d'agression sexuelle soit dit en passant, dans un "trip voiture-désert-liberté" pour le moins stéréotypé, voire complètement archétypal. Ce sont autant de stratégies commerciales qui surfent plus ou moins habilement sur cette tendance à la réappropriation d'une esthétique *punk* ou *rock*, sans en reprendre le caractère politique, bien sûr. La subversion est ici suggérée par des attitudes et de la mise en scène, mais n'existe pas en dehors de la fiction vendant le produit. On peut même supposer que la diffusion d'autant de fausse subversion, (qu'est-ce que Johnny Depp renverse ? Quels codes met-il à mal ?) revient à tuer dans l'œuf les contestations et postures subversives moins fictionnelles.

puissants et radicaux, ont aujourd'hui sans doute perdu de leur saveur. On peut penser aux actionnistes viennois dans les années soixante-dix et leur *Piss Action*, Otto Muel en train d'uriner dans la bouche de Günter Brus ou encore George Grosz pissant sur un tableau expressionniste à Berlin en 1918 lors d'une soirée Dada. L'image déjà à l'époque, d'un homme pissant était-elle vraiment si rare, quand il suffit encore de nos jours de marcher dans n'importe quelle grande ville pour tomber nez à nez sur cette scène ? En clair, si l'action, bien que moralement condamnable, n'est pas rare, c'est sa transposition sur la scène qui relève du subversif, que ce soit la tribune d'un amphithéâtre ou encore celle d'un cabaret. Cela met en critique la scène elle-même, ainsi que les interdictions qu'elle suscite. Mais cela questionne aussi avant tout notre rapport à l'organicité de nos existences, les tabous des fluides et de l'intime. La supposée réconciliation entre l'art et la vie se fait ici à travers la monstration brute d'un geste quotidien invisibilisé, d'habitude réservé à l'espace clos des toilettes. La mise en scène sans filtre du corps est alors concomitante d'une mise à mal des spectat·eur·rice·s et rehausse la problématique de l'exhibition agressive en vue de choquer les regards. Les dadaïstes sont clairs sur ces questions, ils veulent jouir de l'art, mais empêcher toute complaisance des expérimentat·eur·rice·s avec leurs œuvres. Il y a ici une dissonance qu'il convient de mettre en question. C'est encore un paradoxe que Dada n'a pas su élucider, Dada veut créer un langage brut et neuf afin de communiquer par son biais, mais Dada refuse surtout la discussion. La grande erreur est de croire que l'art militant peut se révéler efficace en prenant ridiculement les spectat·eur·rice·s pour des ennemies incapables de compréhension. Comment être entendu et compris par une personne se sentant insultée et agressée ? La contestation, qui consiste à la critique des institutions et tout autre dispositif idéologique, ne doit pas être confondue avec une stratégie d'imposition à la "plèbe". Ce "bas peuple", si peu considéré par les artistes, est pourtant le destinataire du message militant et de la forme artistique. Il y a ici l'une des plus grandes contradictions de l'art subversif, elle réside dans l'absence de questionnement quant à la place des spectat·eur·rice·s, ou un abus de la monstration méprisant le public.²⁷¹ Analyser la place de l'ego et du rapport à l'altérité dans les œuvres subversives d'avant-garde nous renseigne sur une tendance désavouée. En effet, ce mépris pour la réception de l'œuvre et le caractère agressif des procédés des artistes témoignent de ce que l'art subversif n'avoue pas : il fait le procès à l'ignorance, il veut réveiller la conscience éthique des endormi·e·s à leur insu. Le souci étant qu'il faut le consentement du public afin d'arriver à cette fin, sinon l'entreprise est vaine et même anti-productive. Le mépris de l'état et de l'inaction sociale de la majorité se transforme rapidement en mépris dirigé vers autrui. Et c'est là que la subversion et la révolution contre les mœurs prennent parfois un tournant dangereux. Qu'un artiste pense révolutionner le monde est légitime, mais qu'il s'imagine pouvoir prendre le contrôle de la pensée d'autrui sous prétexte de la faiblesse d'esprit de celui-ci est là un raisonnement qui rappelle une certaine haine de classe qui hiérarchise les individu·e·s. Il est plutôt décevant de

271 Pour une exploration plus vaste de la question de la politicalité de l'art et de son rapport au public, lire : Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008.

constater que la plupart des dadaïstes n'étaient pas les prolétaires révolutionnaires que l'on s'imagine aisément qu'ils étaient. Ils ne se cachaient pas d'être des "parasites" sociaux ou des agitateurs,²⁷² en revanche, les mariages avec particule et la multitude de voyages coûteux n'ont pas eu grande presse. Mais enfin, plutôt que de lancer des accusations aux artistes, je crois qu'il convient surtout de questionner le marché de l'art qui fait croître la puissance de tel·le ou tel·le artiste, et avec ça l'idéologie du *star*-système mercantile de l'art. J'ai déjà exprimé mon inconfort devant un art politique autoritaire.

Il y a, dans la problématique sémantico-plastique du ton, un autre point d'analyse et de différenciation entre art militant, art engagé ou encore art de propagande. Alors qu'un art propagandiste utilise l'impératif et que l'art engagé emploie le questionnement souvent creux et prémâché, l'art militant évoque et met en place des systèmes qui visent le renouvellement d'un questionnement, sans pour autant souffrir d'une posture autoritaire. Pourtant, un art militant autoritaire existe bel et bien et pourrait être incarné par certaines œuvres Dadaïstes. Contester l'autoritarisme en le rejouant à l'échelle micro-sociale est une stratégie artistico-politique que je ne valide pas. En règle générale, ce qui réifie un système de violence sans en apporter une issue nouvelle n'est pas pour moi militant dans sa subversion. Il y a peut-être ici une similitude entre l'art que je dirais autoritaire et l'art propagandiste. Alors qu'un art militant, même autoritaire, serait subversif, contestataire et critique, un art propagandiste serait en fait tout l'inverse, à l'exception d'un autoritarisme de ton. Bien que leurs formes puissent être approchantes, l'art propagandiste appuie le pouvoir en place, il ne remet donc pas en question les phénomènes de domination et de hiérarchisation sociale qui créent les inégalités. On peut considérer, par exemple, que le Manifeste Futuriste italien appelle à une vision d'un art propagandiste, au service d'une idéologie de la toute-puissance viriliste. Les œuvres, en revanche, portent-elles le poids de cette assignation ? Que l'on pense au portrait mystique de Mussolini par Gerardo Dottori en 1933, ou encore à celui par Alfredo Gauro Ambrosi en 1930, on est à même de se demander si l'art futuriste d'une certaine période ne fut pas simplement un art propagandiste. Ce dernier est un art de la servitude, dont le sujet est imposé par la peur, la répression, et qui en définitive doit réalimenter ces sentiments négatifs, mêlés stratégiquement à de l'admiration et du respect. L'art propagandiste est donc un art dirigiste, qui impose une perception du monde, tout en rappelant une idéologie à laquelle il convient d'adhérer. Les artistes d'un art propagandiste se font les bras armés d'une guerre psychologique interne de manipulation et d'orientation d'opinion. Pourtant, il faut bien noter qu'avant la prise de pouvoir d'un dictateur par exemple, il existe des stratégies internes, nationalistes et populistes de subversion qui ne se nomment pas encore propagande. On est donc obligé de nuancer ce que peut vouloir signifier subversion. Pour caricaturer, la subversion n'est pas l'objet de l'extrême gauche, et un art subversif pourrait tout à fait être, par exemple, homophobe ou raciste, tout dépend du contexte dans lequel il se met en place. La question

²⁷² Encore une fois, l'écriture inclusive ici mentirait sur l'implication des femmes au sein du mouvement, qui n'a pas été facilitée et qui a plutôt été reléguée à un rang invisible par les historiens.

des postures artistico-politiques dans ce chapitre s'est élaborée autour de figures de groupe, on voit donc comment le collectif apporte une solution simple et efficace à la politisation d'une œuvre d'art ou d'une idée de l'art. J'ai fait l'expérience de débiter sérieusement une pratique performative, accompagné par mes camarades les Mandragores, aussi je ne peux nier la lecture univoquement politique que notre travail projetait. Les êtres en groupe renvoient, par mise en abîme, aux liens qui unissent les individu·e·s dans la cité. Sans même élaborer une monstration contestataire, comme la nudité ou autre outre-passement des limites conventionnelles, le travail performatif en groupe témoigne du lien social qui s'entremêle entre chacun·e. En cela, la pratique performative en groupe peut être politique et d'autant plus lorsqu'elle met en jeu des rôles de pouvoir appuyés par un schéma dominant·e/dominé·e ou individu·e/groupe. Différencions alors à présent politique et militant. Ce qui est politique est donc relatif à la cité, au social, à l'organisation des êtres humain·e·s entre elleux et intrinsèquement aux pouvoirs qui instaurent l'ordre social. Pourtant, il ne suffit pas d'aborder des questions politiques pour militer. Un art politique n'engage pas d'action, il arbore les lunettes de l'analyse sociale, alors que ce qui lie militantisme et art militant c'est le besoin pressant d'action. Je me souviens des paroles d'une activiste âgée, « Militer, ça fait longtemps que j'ai arrêté, je suis pas pour la milice, je suis pour l'action alors je suis devenu rapidement activiste. ». En effet, comme cette phrase retranscrite de mémoire me le rappelle, militer, du latin *militare*, renvoie au statut de militaire, à l'action de faire son service, c'est donc bien encore une fois une extension du champ lexical de l'armée. Il est difficile de théoriser une posture critique sans tomber rapidement dans le champ lexical de la guerre et de l'affrontement. Tout de même, notons que militer ne se fait pas dans le seul déchaînement d'actions, sans argument, sans exemple et sans définition. Il s'agit de se positionner pour ou contre quelques phénomènes sociaux que ce soit. Par exemple, on peut hélas militer pour ou contre le droit à l'avortement. Gardons à l'esprit que comme la subversion, la militance n'a pas de bords fixes, ni d'éthique indépendamment de son contexte et des individu·e·s qui en portent ses valeurs. L'activisme, quant à lui, renvoie à la méthode politique et sociale de l'action, comme maîtresse d'œuvre et de lutte. Mais plus encore, il s'agit d'une forme de militantisme moins conventionnel et plus subversif, au sens où justement l'action prend en compte un dépassement des limites que la loi impose. Le terme d'art activiste semble alors totalement indiqué dans une définition d'un art corporel et contestataire. Le terme vient ici appuyer les rapports d'interdépendance entre action et changements sociaux, action et art, action et performance. On peut considérer que certaines pratiques militantes ne le sont pas strictement. En effet, rentrer dans un amphithéâtre collectivement sans y être invité pour faire un *zap*, c'est-à-dire empêcher des individu·e·s de colporter des informations souvent haineuses, peut se révéler être une action qui a un caractère esthétique. Ne serait-ce que parce que les activistes savent qu'ielles mettent en scène une forme d'activisme qui est théâtral, en face d'un public qui est considéré comme tel. Prendre la tribune munis de pancartes et de drapeaux, ou encore projeter du faux sang sur le mur d'un hôpital sérophobe, sont autant de gestes qui font partie d'actions

militantes et subversives. Qu'ils soient éphémères et s'instaurent dans la représentation performative, ou qu'ils laissent des traces picturales par exemple, leurs caractères sont à la fois éthiques, esthétiques et subversifs. C'est pour ma part une évidence, mais puisque peu d'études en art y consacrent du temps, j'aimerais y revenir dans mes travaux à venir.

L'art militant, et l'art activiste qui en serait une sous-partie plus radicale là où les autres stratégies de monstration artistique nient le plus souvent leur ancrage dans le monde, tendent à révéler non seulement leur lien au social, mais aussi la non-neutralité de l'art tout entier. C'est un questionnement à même le médium qui induit donc l'évidence, pour moi, selon laquelle l'art militant est nécessairement pratico-théorique. Ce terme me permet de garder à l'esprit la composition hybride permanente de l'art militant, sa capacité à se renouveler et à résonner en chacun·e à travers des formes plastiques savamment étudiées. Je n'entends pas résoudre le conflit entre la forme et le sens par la suppression de l'œuvre. Si je le précise, c'est bien que la tentation est grande, quand l'une de mes inspirations des débuts est celle des situationnistes par exemple. Pourtant, il faut considérer que la réconciliation de l'art et du militantisme, ne peut pas se faire dans l'anéantissement de la forme ou de l'action plastique et esthétique. Encore une fois, arrêtons de réengager des oppositions binaires quant au devenir de certains concepts. L'art militant ne veut pas la dissolution de l'art, sinon, comme le démontre la scission des situationnistes, le phénomène se redéfinit pour ne garder que le second terme dans son intitulé et abandonner toute visée artistique ou production d'objet plastique. Un art complètement confondu dans la vie est la plus grande séduction de l'art moderne et contemporain. Pourtant, il faut bien admettre que la chose relève d'un idéal utopique non-réalisable, qui nie la compartimentation de la structure sociale dans laquelle nous nous inscrivons et en cela elle dépolitise à la fois la démarche et l'art. Elle insuffle de nouveaux moyens d'existence certes, mais reste imperméable à une application véritable. Il faut donc nuancer cette fusion vie/art et rappeler qu'elle est à considérer comme une impulsion pratico-théorique, visant à redéfinir l'art et les gestes de nos existences, mais pas à supprimer complètement les hétérotopies artistiques que l'on met en place. Ainsi, les stratégies de l'art militant sont les arguments pratico-théoriques à une nouvelle perception du monde, de la corporalité et/ou des mœurs. Je n'ai pas de crainte quant à l'emploi de tels mots qui mettent en lumière la consciencieuse manœuvre dont il est question, car enfin, ce serait nier les objectifs de l'art militant, qui est encore et toujours de faire se couler dans la société et donc en chacun·e d'entre nous, une perception critique contestant le pouvoir hégémonique. L'art militant est une posture gesticulante, et sa revendication ne se fait pas sans action et sans définition. Entre Dada et le Punk,²⁷³ je crois avoir trouvé une contestation ironique de mon propre processus, une mise en garde peut-être, qui a inspiré notamment mes derniers travaux de lectures performances. Justement dans la volonté de désacraliser la posture de récitant·e, l'instant conférence se revête d'absurdité, d'humour parfois et d'une provocation que je dirais calme. C'est

²⁷³ J'ai abordé le *punk* dans mon introduction à la nébuleuse *Riot Grrrl* dans le chapitre 1 « Prélude et générique - Sociogénèse introductive ».

en désacralisant la figure proposant le savoir, en la décentrant de la tribune et en en malmenant sa monstration, que réside l'aspect subversif de l'action de la lecture nu.²⁷⁴ Adopter le rôle de conférencier ou d'enseignant, justement dans ce décalage qu'instaure une nudité frontale, non-érotisée, plutôt quotidienne, permet un retour à l'humilité de l'artiste. En tout cas selon mon ressenti de la performance, ce qui peut être envisagé comme un art à thèse se transforme, sous l'impulsion de la nudité, en don de soi au collectif, en acceptation d'abord de sa propre sensibilité et vulnérabilité. Je pense qu'un art militant non-autoritaire est bien un art de la vulnérabilité, il vise la mise en danger de l'artiste par l'exposition de ses revendications. Si l'art militant est une mise à l'épreuve pour l'artiste et les spectat·eur·rice·s, l'art engagé, rappelons-le, caresse dans le sens du poil une éthique préétablie, et la vulnérabilité de l'artiste ici semble factice. L'aspect revendicatif de l'art militant est aussi un point de discordance avec l'art engagé. La revendication ne peut être portée que par une personne concerné·e par ce qu'elle avance et par les droits qu'elle réclame (droit au respect, à l'autodétermination, juridiques, etc.) L'acte militant s'établit dans l'auto-exhibition, l'auto-détermination et la mise en visibilité de soi, à travers un ré-ancrage corporel nécessaire.²⁷⁵ En effet, comme je l'ai amené dans cet écrit, je postule qu'une œuvre militante ne peut être portée que par l'identité d'un·e artiste en lutte légitime contre un système oppressant. Dans le cas contraire, la confiscation du pouvoir créateur par un·e individu·e extérieur à la cause rejoue alors les phénomènes de la discrimination sociale. Le chapitre suivant tentera de développer ce point de différenciation qui me permet de reconnaître dans une œuvre la trace d'une posture militante. « Ne me libère pas, je m'en charge ! »²⁷⁶

274 Dans le chapitre 3 « Langage et technologie de genre - Série des lectures performatives », j'ai décrit en détails certaines de ces performances, qui font appel à la lecture de texte et à la création d'une hétérotopie proche de celle de la conférence.

275 A ce propos les chapitres 2 « De la sexologie au *gender* » et 6 « Les fabriques des corporités - Protocoles hétérotopiques et corps utopique » détaille les ressorts et les causes de cette nécessité corporelle.

276 D'après la célèbre phrase féministe, employée en slogan écrit et scandé, des années soixante-dix à aujourd'hui.

Féminisme et performance

« Peu importe à quel point l'art des hommes blancs est stupide, à quel point il est creux – si nous avons cent pages à gaspiller, je pourrais donner ici une liste de creux monumentaux qu'accompagnent de longs textes critiques et de gigantesques comptes en banque – cet art-là est présenté comme étant sérieux, consciencieux et fécond. Mais les femmes ? Tout ce que nous faisons a tendance à être traité comme choses de peu d'importance, ou tourné à la plaisanterie. »²⁷⁷

Le chapitre précédent introduisait les liens historiques et philosophiques entre l'art et la politique, l'art et la vie sociale, l'art et la corporalité de l'artiste. Dans ce deuxième temps, j'analyse les rapports qu'entretiennent l'art et le féminisme en France, en puisant de nouveau dans l'ébullition des années soixante-dix. Il s'agira de mettre en lumière des pratiques artistiques marginalisées, en exhumant encore une fois des figures oubliées de l'histoire de l'art, les artistes femmes et/ou féministes. J'ai préféré exposer cet ancrage référentiel plutôt que celui qui est souvent déployé avec des artistes États-Uniennes. Pour ce faire, je m'appuie sur les recherches de l'historienne de l'art Fabienne Dumont, dont le travail dans le champ académique français a permis de visibiliser cette invisibilisation, notamment à travers la publication de sa thèse remaniée : *Des sorcières comme les autres - Artistes et féministes dans la France des années 1970*. A travers une analyse artistique et sociologie des pratiques des femmes artistes et du féminisme en art dans les années soixante-dix, Fabienne Dumont propose différents questionnements oubliés de l'Histoire de l'art. « Cet ouvrage entend donc dépasser la simple critique en construisant tout d'abord cette histoire des femmes, manquante, qui permettra ensuite de penser les questions de genre. »²⁷⁸ Elle rajoute, dans l'introduction de son livre, « J'ai donc entrepris de savoir quelles étaient les artistes évincées de la mémoire officielle, puis j'ai essayé de comprendre les mécanismes conduisant à cette invisibilité culturelle, pour, au final, analyser les œuvres produites sous cet angle particulier. »²⁷⁹ Avant toute chose, il faut contextualiser l'environnement dans lequel survient cette étude, qui s'étale de 1996 à 2003, puis a été enrichi jusqu'à sa publication en 2013. Comme l'écrit toujours Fabienne Dumont dans l'ouvrage qu'elle a dirigé en 2011, *La rébellion du Deuxième Sexe L'histoire de l'art au crible des théories féministe anglo-américaines (1970-2000)* : « La France affiche ainsi un retard dans la validation des travaux féministes en art, alors que des esquisses de théorisation ont

277 Cottingham, Laura, *Combien de "sale" féministes faut-il pour changer une ampoule ? - Antiféminisme et art contemporain*, Postface de Christine Bard, Tahin party, Lyon, 2000, p. 24.

278 Dumont, Fabienne, *Des sorcières comme les autres - Artistes et féministes dans la France des années 1970*, Presses Universitaires de Rennes, avec le concours de l'association Archives du féminisme et l'École Européenne supérieure d'art de Bretagne, 2014, p. 10.

279 *Ibid.*, p. 10.

existé à plusieurs reprises,²⁸⁰ que des publications collectives récentes commencent à combler le manque de transmission²⁸¹ et qu'un nombre croissant de travaux universitaires s'y intéressent. De rares expositions jalonnent également l'histoire française ». ²⁸² Alors, comment expliquer ce désintérêt, et plus encore ce mépris, des entrecroisements entre féminisme et pratique de la création ? En suivant ainsi, les pas des chercheuses ayant étudié les mouvements complexes du féminisme en art, j'espère mieux comprendre la réception de ma propre posture dans le champ de la recherche, de l'art et de l'activisme. En effet, cela permet à ma praxicothéorie, toujours en train de se faire, d'être comprise dans une démarche artistico-politique, militante et activiste, déjà ancienne par ses intentions et ses formes. Il s'agit de relever le caractère récurrent des positionnements politiques féministes par le biais de l'art à travers le corps de l'artiste. Et ainsi, je tenterais d'en relever les évolutions et les limites, dans la mesure de mes connaissances du terrain, et surtout par le biais de ma propre pratique. Il sera donc question de spécifier les problématiques qu'encourent les groupes minoritaires dans leur volonté de créer, partager et vivre en tant qu'artiste.

Gestes/mouvements performatifs des artistes pionnières

Reprenons maintenant là où nous avons laissé dans le chapitre précédent l'art de la performance. Je rappelle qu'ont été exposées quelques postures artistico-politiques, mais essentiellement masculines, voire tout à fait sexistes et anti-féministes. En quoi la plupart des œuvres d'avant-gardes sont limitées dans leur politicalité ? Et pourquoi une œuvre qui s'engage dans une redéfinition radicale de ce qu'est l'art n'est pas pour autant militante. Je me propose ainsi d'aborder succinctement les œuvres de Piero Manzoni et d'Yves Klein dont j'ai fait l'impasse dans le chapitre précédent, bien qu'ils y auraient eu leur place. La libération que ces artistes mettent en avant, est une libération de la contrainte du médium, qui tente de réancrer le processus artistique dans le corps. Cependant, bien que l'on puisse déterminer une critique du système mercantile et de l'art dans *Merde d'artiste*, *Souffle d'artiste*, ou encore *Zone de sensibilité picturale immatérielle* ⁵, on ne peut pas considérer que ces artistes dérogent au dogme de l'artiste tout puissant, contrôlant sa création à la manière d'un savant patriarche. Il est même étonnant de voir à quel point l'ironie du marché de l'art les a avalés, pour leur plus grand plaisir. Les *anthropométries* d'Yves Klein, présentant et manipulant à distance des femmes

280 Dans le texte : pour les années 1970 françaises, voir notamment Fabienne Dumont, *Femmes et art dans les années 1970 - « Douze ans d'art contemporain » version plasticiennes - Une face cachée de l'histoire de l'art - Paris, 1970-1982*, thèse de doctorat, dir. Laurence Bertrand Dorléac, septembre 2003, soutenue en mars 2003 et à paraître au Presse Universitaires de Rennes ; id., « Les plasticiennes et le Mouvement de Libération des Femmes dans l'entre-deux-mai français », *Histoire de l'art*, « Femmes à l'œuvre », N°63, 2008, p. 133-143 ; Dallier-Popper, Aline, *Art, féminisme, postféminisme - Une parcours de critique d'art*, Paris, l'Harmattan, 2009. etc.

281 Dans le texte : en France, on se référera aux publications suivantes : « Femmes et art au XX^e siècle », *Lunes*, hors-série N°2, novembre 2000 ; « Genre, féminisme et valeur de l'art », *Cahier du genre*, N°43, septembre 2007 ; « Genre et histoire de l'art », *Perspective. La revue de l'INHA*, N°4, 2007 ; « Femmes à l'œuvre », *Histoire de l'art*, N°63, octobre 2008 ; *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*, dirigé par Geneviève Sellier et Eliane Viennot, l'Harmattan, Paris, 2004.

282 *La rébellion du Deuxième Sexe l'histoire de l'art au crible des théories féministe anglo-américaines (1970-2000)*, sous la direction de Fabienne Dumont, Les presses du réel, Œuvres en sociétés - Anthologies, 2011, p. 5-6.

intégralement nues, rappellent les femme-pinceaux de l'actionnisme viennois,²⁸³ et renvoient à une objectivisation du corps de l'autre, plutôt qu'à la libération supposée du corps de l'artiste ou de la peinture, d'ailleurs. Si dans l'actionnisme viennois il y a indéniablement une volonté provocatrice du dépassement des limites du voir et de la monstration, il y a certes aussi dans la démarche une désacralisation volontaire du corps à travers l'utilisation de l'abject, du tabou. Mais de quelle désacralisation parlons-nous précisément ? Celle de toutes les femmes employées à servir de pinceau vivant, chair-support, matière-corps, dans cette grande pratique patriarcale de l'externalisation du corps du dominant sur le corps des dominé·e·s ? Ce qui marque, dans l'utilisation des corps des femmes dans les œuvres d'hommes artistes qui engagent leur nudité, c'est l'autosatisfaction qui en découle. Piero Manzoni et son sourire en coin, lorsqu'il signe une énième *Sculpture vivante*, ou encore la complaisance lubrique du public d'Yves Klein, sont autant de démonstrations du fait suivant : ces œuvres sont créées par des hommes, pour des hommes et dans une perspective masculine de fétichisation des corps des femmes. Ce qui apparaît donc en 1960 comme novateur, comme les *anthropométries* d'Yves Klein, cachait, entre autres mais surtout, un dispositif sexiste exacerbé mais naturalisé, objectivant les corps des femmes. Rien de bien nouveau sémantiquement. Je suis toujours navré de constater que les œuvres en question, comme tant d'autres, ne sont presque jamais, dans les institutions, les ouvrages de références ou les cours d'enseignement de l'histoire l'art, mises en question d'un point de vue féministe. Il apparaît normal que les démarches systématiques de mise à nue des corps des femmes soient opérées par des hommes, dont la posture se veut contrôlante, dominante, inquisitrice. Est-ce que ces artistes hommes questionnent le sexisme en l'exacerbant ? Quand bien même il s'agirait là de leur démarche, bien que l'on ne retrouve pas du tout ces enjeux dans leur discours, les œuvres seraient tout de même déplacées. Car enfin, je le rappelle, d'un point de vue matérialiste, il convient d'étudier les modalités de mise en place de processus de création de l'œuvre et non pas seulement la forme supposément finie, qui viendrait ensuite être étudiée dans sa forme « pure » en déconnexion totale avec le monde et les discriminations qui traversent le corps social. Ces performances, ou œuvres vivantes, déterminent deux rôles bien distincts et qui ne s'interpénètrent pas : l'artiste qui a tout le contrôle et la reconnaissance sociale qui va de pair, et enfin, les modèles, les muses, les objets recouvert de chair qui viennent magnifier l'œuvre sur l'hôtel de leur beauté. Pourtant les femmes ont bien participé aux avant-gardes, en tant que modèle ou femmes pinceaux certes, mais aussi en tant que créatrices.²⁸⁴ Comme l'ensemble des dispositifs sociaux,

283 Je reviens sur les anthropométries d'Yves Klein au regard du travail de l'artiste Vanessa Beecroft dans le chapitre 2 « Les fabriques des corporalités - Protocoles hétérotopiques et corps utopique ».

284 Je renvoie ici aux quelques ouvrages qui retracent l'histoire des femmes dans l'art : Vergine, Lea, *L'autre moitié de l'avant-garde 1910-1940*, Traduit de l'italien par Mireille Zanuttini, Des femmes, 1980, Paris ; Moreau, Camille, *Artistes Femmes de 1905 à nos jours*, avec la collaboration de Giulia Lamoni, Centre Pompidou, 2010, Paris ; Sutherland, Ann et Nochlin, Linda, *Femmes Peintres 1550-1950*, traduit de l'américain par Claude Bourguignon, Pascaline Germain, Julie Pavesi, Florence Verne, Des Femmes, 1981 (1976), Paris ; Heller, Nancy G., *Femmes Artistes*, traduit de l'anglais par Theresa et Christine de Cherisey, Herscher, 1991 (1987), Paris ; Lacas, Martine, *Des femmes peintres du XV à l'aube du XIX^e siècle*, Seuil, 2015, Paris ; Sofio, Severine, *Artistes femmes, La parenthèse enchantée XVIII-XIX*, CNRS, 2016, Paris.

l'art souffre du sexisme incorporé, et avec lui l'un de ses symptômes, la bicatégorisation genrée, notamment au sein des pratiques et disciplines. Dans les avant-gardes modernes, quelques femmes se sont illustrées, au prix de leur dédain relatif ou total pour les questions féministes ou sociales. C'était sans doute le prix de leur accès aux avant-gardes. C'est en tout cas mon point de vue, lorsque je constate les différentes stratégies antérieures aux années soixante-dix des femmes artistes. Elles ont été relativement oubliées lorsqu'elles faisaient parties des avant-gardes, mais aussi, bien sûr, lorsqu'elles étaient isolées.²⁸⁵ L'artiste pluridisciplinaire Sophie Taeuber par exemple, remettait en question les formes traditionnelles de l'art avant même son admission dans la nébuleuse Dada ou son mariage avec un dadaïste, pourtant on ne se rappelle pas de son nom comme celui d'une précurseuse.²⁸⁶ D'ailleurs, on ne se souvient pas d'elle tout court. De temps en temps, on entend tout de même parler de la femme de Jean Arp, tout au plus. Comme d'autres figures oubliées de l'histoire de l'art, Sophie Taeuber, à la croisée de nombreuses pratiques, développe une représentation dansée libre au sein du Cabaret Voltaire, que l'on dira performative. Elle fait partie de ces artistes femmes qui ont épousé²⁸⁷ les avant-gardes historiques modernes et qui ont largement pris en charge, leur caractère performatif, tout en restant relativement invisible aux yeux masculins de l'Histoire et de la critique.

Afin de retracer certaines initiatives autour de quelques mouvements et figures dont il est question, il convient de remonter aux racines de la danse moderne, et de ce fait, de la danse contemporaine, c'est-à-dire, la danse libre suivit de la danse expressionniste allemande des années vingt. A la fin du XIX^e siècle, la danse libre rompt avec les codes stricts du ballet classique et puise sa force dans la recherche sensorielle du geste, du mouvement. « Pour ces femmes, qui ont contribué à l'éclosion de la danse moderne, une dimension était fondamentale : la liberté de mettre leurs corps en jeu et de rompre avec tous les codes de conduite qu'imposait la société moderne. Les pantomimes de Valeska Gert, les danses costumées de Lavinia Schulz, les transes provocatrices d'Anita Berber, les masques de Mary Wigman en sont des expressions. Mais il faudrait ajouter que ces corps suaves, impudiques ou engoncés dans leurs costumes, exprimaient tout autant le désir et le plaisir que la douleur, l'angoisse et la mort. Enfermés dans les cadences qu'impose la société industrielle moderne, les corps se sont-ils libérés ? »²⁸⁸ Loïe Fuller, à la frontière de l'Art nouveau et du Futurisme italien, femme future fascinée par la lumière et la phosphorescence, a imaginé et mis en scène la célèbre *Danse serpentine*. Cette danse, qui en redéfinit les codes, se présente comme une dynamique géométrique instable, harmonisée dans une figure à la fois florale et spirale. En 1908, dans son livre *Quinze ans de ma vie*, elle parle elle-

285 Je pense ici à Claude Cahun et Marcel Moore, n'ayant pas participé au corporatisme surréaliste et qui sont donc tombés dans l'oubli malgré la grande qualité de leur travail. La destruction d'une partie de leurs œuvres photographiques par les nazis n'a cependant pas empêché une "redécouverte" récente de leurs écrits et de leurs travaux photographiques de mise en scène de la performativité des genres.

286 Voilà un fait remarquable, ce mot n'existe pas. Je l'invente.

287 Plus ou moins littéralement d'ailleurs.

288 Boulbès, Carole, « Aux lisières de la performance et de la danse », quelques pistes en guise de hors d'oeuvre... », dans *Femmes, attitudes performatives aux lisières de la performance et de la danse*, Édité par Carole Boulbès, Les presses du réel, Nouvelles Scènes, 2004, p. 17.

même de son travail : « Qu'est-ce que la danse ? Du mouvement. Qu'est-ce que le mouvement ? L'expression d'une sensation. Qu'est-ce qu'une sensation ? Le résultat que produit sur le corps humain une impression ou une idée que perçoit l'esprit. ».¹³ Elle est l'une des premières à conceptualiser la danse comme provenant d'une impulsion à la fois extérieure et intérieure. Ruth Saint Denis, ou encore Isadora Duncan sont autant de figures majeures de la danse libre, liant étroitement la danse à la spiritualité et à la transe, la première se réappropriant danses et mouvements de toutes les cultures,¹³ tandis que la seconde trouve dans la nature, tant observée par les grecs, les formes parfaites et atemporelles de la danse.²⁸⁹ Juste avant la désillusion du corps social et du corps collectif qu'opérera le nazisme en Allemagne, la danse expressionniste explora la force des mouvements partagés. Inge Baxmann dans son article « *L'homme nouveau est féminin : construction de genre en danse au début du XX^e siècle* »¹⁴ décrit la perception que Rudolf von Laban et Mary Wigman ont du corps kinesthésique : « lieu de croisement de tensions et d'énergies synchronisant les rythmes divers de son environnement tout en suivant des lois d'expression inconscientes et archaïques ». Notons, que dans son article, l'autrice rappelle l'importance d'une perception féminine de la danse, qui confère ainsi du pouvoir aux femmes, tout en essentialisant la pratique bien entendu. Ainsi, la danse s'imprègne de toutes choses qui rentrent en contact avec elle, environnement, espace et regard, ainsi qu'intériorité, sensation et subjectivité de l'être dansant. *La danse de la sorcière*, ou *Hexentanz*, de Mary Wigman, renouvela véritablement la conception traditionnelle et classique de la danse. Condensant tous les enjeux sémantiques décrits précédemment, ce solo intégralement au sol, inspiré de danses traditionnelles non-occidentales et accompagné de percussions, présente la danseuse comme animée par des forces invisibles qui la dépassent et l'amènent vers une transe où son corps se saccade, adoptant des poses évidemment non-conventionnelles pour l'époque. J'établis d'ailleurs une proximité entre ce solo et la pratique japonaise de la danse *butō*, arrivant pourtant bien plus tard, des suites du traumatisme qu'engendra les conséquences des explosions atomiques d'Hiroshima et de Nagasaki. Cette danse des ténèbres, minimaliste, dans lesquels les corps, presque nus, totalement blancs, se tordent de douleur, matérialise désordre et souffrance. Les danseurs, êtres du milieu aux aspects cadavériques, à mi-chemin entre le monde des morts et des vivants, du masculin et du féminin, emploient des gestes grotesques, souvent absurdes, s'extériorisant ainsi de leur corps par une maîtrise parfaite. La danse *butō*, considérée comme une avant-garde japonaise, a largement inspiré, dès son émergence dans les années soixante, la danse et plus largement les champs de l'art performatif.

Des écrits de Valentine de Saint-Point, aux danses mystiques et tragiques de Martha Graham, l'importance conceptuelle de la perception et du ressenti physique et psychologique du mouvement, a permis une redéfinition de la danse et par là même, une émergence de la performance. Aussi, il est notable de constater que les artistes femmes plus engagées que les autres ne sont pas

289 *Ibid*, p. 340.

restées passives face à certaine attaque des avant-gardes masculines. En effet, le premier manifeste futuriste italien de Marinetti a eu droit à une réponse de Valentine de Saint-Point, via le *Manifeste de la femme futuriste*, et nous allons voir en quoi cette réponse est peut-être plus sexiste encore. On trouve, dans la posture de l'autrice, une tentative de masculinisation de soi très forte, qui n'est pas sans rappeler les discours de Simone de Beauvoir, par exemple. Il faut comprendre que si certaines tendances sont à la valorisation des caractères jugés féminins, tels les émotions, les sensation ou encore la douceur qui font partie des qualités du romantisme par exemple, Valentine de Saint-Point désapprouvait cet héritage-là, et souhaitait se réapproprier pour son propre compte la violence des avant-gardes masculines : « Ce qui manque le plus aux femmes, aussi bien qu'aux hommes, c'est la virilité [...] Mais dans la période de féminité dans laquelle nous vivons, seule l'exagération contraire est salutaire : c'est la brute qu'il faut proposer pour modèle. »²⁹⁰ On voit ici de quelle manière les femmes sont acceptées, dans une perspective à la fois artistique et révolutionnaire, par le biais de l'abandon de leur féminité avec ce qu'elle est supposée receler. Pour conclure, si Valentine de Saint-Point s'oppose à Marinetti, ce n'est hélas, que pour valider une grande partie du propos dont il est question dans le *Manifeste futuriste*. Ce ne sont plus « les femmes » le problème de la révolution artistique, c'est la « féminité ». Nous verrons que ce discours, par ailleurs situé, sera prolongé par d'autres artistes ultérieurement, qui y trouveront un refuge leur permettant d'éviter les critiques.

Monde de l'art et féminismes en France : un contexte tendu

Une intuition me fait supposer que la résistance des milieux militants aux milieux artistiques et universitaire en France, repose en partie sur l'importance politique de la lutte des classes.¹⁵ L'art, les œuvres et leurs modes d'apparition en société, sont encore aujourd'hui largement considérées comme élitistes et donc souvent méprisées pour leur appartenance symbolique aux outils des dominant·e·s, aux armes de l'oppression de classe. Françoise Collin, dans le catalogue d'exposition de *Vraiment. Féminisme et art*¹⁵ publié en 1997, propose une interprétation plus subtile, qui relève d'une incompatibilité entre les pratiques et d'un biais lié à des choix stratégiques : « Actives ou intellectuelles, concentrées sur des stratégies socio-politiques, les féministes ont méconnu le caractère essentiel de la transformation de l'espace symbolique, ou ont cru pouvoir la concrétiser par quelques mesures ponctuelles non négligeables mais qui ne touchent qu'à ses effets les plus apparents.²⁹¹ La lutte politique supporte mal ce qui ne se spécifie pas en objectifs déterminés, ce qui suit des chemins détournés dans une temporalité sans calendrier. »²⁹² Pourtant, le féminisme radical et théorique n'était pas si éloigné de l'art, puisque comme je l'ai succinctement développé dans les chapitres 5 « Activisme, théorie *queer* et émergence des études trans » et 7

290 Saint-Point, Valentine, dans Sina, Adrien, *Féminine Futures : Valentine de Saint-Point - Performance, Danse, Guerre, Politique et érotisme*, p. 501-502

291 Je rajoute qu'à ce propos Benoîte Groult, journaliste et romancière, fait office de figure tutélaire dans la féminisation de l'écriture dans le champ culturelle et politique français. Elle présida, entre-autre, de 1984 à 1986, la Commission gouvernementale de terminologie pour la féminisation des noms de métiers, de grades et de fonctions.

292 Collin, Françoise, « Visibilité et représentation » dans *Vraiment Féminisme, Ibid.*, p. 26-39, p. 28.

« Art et vie - Corporalité et politicalité » ; l'activisme et les pratiques performatives notamment, sont inextricablement liées. Pensons au groupe des Gouines Rouges au sein du Mouvement de Libération des Femmes, qui aurait pratiqué avec provocation des *happenings* dans les assemblées générales des Beaux-Arts, sous des thématiques précises : « Les lesbiennes sont-elles des femmes ? » ou « Notre problème est aussi le vôtre ». En dehors d'un potentiel dédain de l'activisme pour l'art, qui ne me paraît pas forcément infondé, mais cependant insuffisamment convainquant, les querelles et discordances théoriques importantes en France,²⁹³ sont aussi pointées comme étant la cause d'un certain nombre d'effacement dans les discours universitaires et militants vis-à-vis des questions symboliques, des représentations et du statut de créatrice. Qui plus est, à la différence des États-Unis, la France n'a pas été prise dans un essor global visant à faciliter la création, dans l'ouverture de centres de recherche et de formation, de galeries, de lieux consacrés, etc. Cette déclaration est à tempérer, mais il est cependant admis que la seconde vague féministe des années soixante-dix, en France, a perdu beaucoup de temps et d'énergie à des querelles idéologiques, en plus d'être culturellement moins installée dans l'opinion publique. Françoise Collin, fondatrice de la revue féministe francophone du Groupe de Recherche et d'Information Féministes, *Les Cahiers du Grif*, publié à partir de 1973, place cette revue pionnière dans la double influence de mai 68 et d'une rencontre avec les féministes États-Uniennes. Elle écrit : « Dès cette époque, alors que le débat théorique - et ces choix d'écoles - prédominait en Europe, aux États-Unis étaient fondés les premières galeries et les premiers journaux de femmes ».¹⁸ Comme on peut le constater, la réception de l'art féminisme est extrêmement liée au contexte complexe et non-propice dans lequel le féminisme s'inscrit lui-même en France. Par mouvement de cause à effet, les milieux tant de la recherche, que de l'art se réservent ainsi encore le droit de juger ce qui est trop activiste, trop émotionnel, « trop violent »¹⁸, c'est-à-dire ce qui est jugé non-pertinent dans le cadre d'une recherche artistique ou scientifique. Comme j'en témoigne, il y a toujours une certaine frilosité en France à accepter des postures artistico-politiques, à la fois activistes et artistiques, en tout cas lorsqu'il s'agit d'aborder les questions des discriminations au sens large. Travailler ces interpénétrations, c'est indéniablement se retrouver dans une niche très précise qui échappe la plupart du temps à la compréhension du plus grand nombre. Les œuvres qui échappent à la culture universaliste française se voient alors souvent affublées du terme indigeste, trop personnelle, trop particulière, etc. Il est difficile, dans ce contexte, de trouver un équilibre entre création activiste et monstration de ses œuvres en société. Remarquons que c'est pourtant là tout l'objectif d'un art activiste, d'être en société et de se proposer d'être un outil transformatif de nos conduites. Comme il l'a été abordé dans le chapitre précédent, la tradition universaliste française, qui tend à essentialiser l'acte de création artistique, pour enfin exclure, par la perception même de ce que doit être l'art, les productions dont les qualités s'ancrent dans une réception du monde social expérimentée par l'artiste. Se

293 Voir à ce propos : « Les pionnières féministes et universitaires françaises », dans le chapitre 4 : « Entrecroisements, Convergence et activisme - États-Unis/France ».

fabrique dans cette situation culturelle une peur du réductionnisme de l'œuvre à sa seule dimension politique. Le simple fait de craindre la réduction de l'art à ses enjeux transformateurs de la société témoigne bien de cette volonté d'extraire l'art de son discours philosophique, situé et politique. Si aujourd'hui, dans les milieux de l'art, cette tendance à l'exclusion du caractère revendicatif d'une œuvre ou d'un travail artistique portant des revendications se fait toujours ressentir, les années soixante-dix se sont en revanche développées dans un climat de suspicion vis-à-vis des artistes femmes. Les artistes femmes créaient dans la crainte de la revendication et de l'auto-détermination féministe, pouvant délégitimer leur posture artistique et ainsi réduire leur carrière déjà précaire. Ainsi, dans ce contexte réfractaire à l'investissement artistique des femmes, et plus encore du militantisme spécifiquement féministe, on peut noter qu'une forme de consensus d'autocensure a pu figurer comme stratégie d'intégration au milieu artistique pour les femmes de la période qui ont eu une forme de succès institutionnel.

Archéologie de l'art et féminismes : À la recherche des artistes oubliées

Comme je l'ai écrit dans le chapitre 4, à propos des femmes chercheuses, autrices ou activistes, les années soixante-dix voient se développer des études universitaires sur les marges de l'Histoire ou les oubliées de l'Histoire, et notamment de l'Histoire de l'art. Une relecture soignée et politique des représentations et des rôles des femmes dans l'art a ainsi débuté. L'exclusion du territoire de l'art est alors comprise comme le symptôme d'un sexisme incorporé par les milieux artistiques, patriarcaux au même titre que le reste des dispositifs sociaux et culturels. Des abîmes de la mémoire collective resurgissent des artistes femmes, qui bien que parfois reconnues de leur vivant, ont sombré dans l'oubli. Ces efforts pour le travail de mémoire fondent une assise historique pour la génération d'artistes en mal d'identification et de modèles. En parallèle de ces redécouvertes, dans les années quatre-vingt, des critiques et historiennes de l'art, pour la plupart États-Uniennes ou britanniques, telles que Rozsika Parker et Griselda Pollock, déconstruisent la naturalisation de certains phénomènes récurrents dans les représentations de l'art et du féminin/des femmes. A propos de la situation française et de pourquoi, l'influence outre-manche et outre-atlantique est si importante en France : « aucun-e critique n'en fait un sujet de travail à long terme, comme c'est le cas de l'Anglaise Griselda Pollock ou de l'Américaine Lucy Lippart. Par conséquent, personne ne fait école en France. »¹⁸ Dans leur ouvrage de 1981, *Old Mistresses*, elles s'attachent à analyser la construction d'une essence féminine/de la féminité par le biais des représentations artistiques. En convoquant les notions d'idéologie et de production culturelle, elles démontrent le sexisme structurel des disciplines artistiques. Dans cette critique acerbe et collective du dispositif institutionnel et culturel de l'art, se joue un rapport précis à l'objet et à la pratique artistique. Ce constat explique pour une part certains positionnements des femmes qui se réapproprièrent les statuts d'artistes et/ou de militantes. A l'instar de toutes autres créations de contenu et de discours, les œuvres d'art sont ainsi décortiquées dans leur

environnement de monstration et de création, ainsi que dans leur accumulation, afin d'être entendues comme un outil orienté et transformateur du réel. En d'autres termes, les représentations des femmes, envisagées seulement du point de vue de la fascination et du désir masculin des artistes reconnus et muséifiés, tendent à façonner les stéréotypes de genre, qui naturalisent, bicatégorisent et hiérarchisent les genres. Mais évidemment, les inégalités en question ne sont pas strictement symboliques, et sont bien structurelles, au sens d'une diffusion dans toutes les parcelles de la vie intime, sociale et culturelle. Étant clairement dissuadées par les codes moraux, les stéréotypes et autres normes de conduites sociales, les femmes artistes dans les années soixante-dix, sont bien souvent en proie au sentiment d'illégitimité à créer et à montrer leurs œuvres. Les obstacles à leur capacité d'agir, et précisément à leur capacité à créer, s'inter-alimentent du champs psychologique et physique personnel à celui du champ social. La précarité économique, les faibles opportunités de carrière, d'exposition, de valorisation de leur travail, de rémunération, etc., créent des conditions de création complexes et limitées, des métiers annexes à celui de créatrice, du manque de temps et de lieux dédiés, ou évidemment par des faibles revenus restreignant les possibilités d'emploi de certains matériaux, etc. « Les femmes ne sont pas une minorité, mais peu en ont conscience. L'isolement professionnel de l'artiste - habituel - se trouve multiplié par dix chez la femme. Les difficultés se décuplent au niveau de l'organisation de sa vie sociale et politique, de sa vie d'artiste et de sa vie privée, au niveau de la complexité et des réticences ambiantes auxquelles elle se heurte dans le cadre de son activité professionnelle. »¹⁸

Le difficile accès au monde de l'art pour les femmes s'accompagne du sexisme habituel du monde du travail. Selon les critiques, les directeur·rice·s artistiques et les galeristes, les femmes artistes se marieront et auront des enfants, leurs implications artistiques ne sont donc pas perçues comme un métier, mais comme un passe-temps. La supposée frivolité des travaux des femmes est toujours un point accentué par la critique et l'enseignement de l'époque. L'artiste peintre Michèle Katz raconte, « J'étais obligé de passer sous silence le fait que j'étais mère, parce qu'avoir des enfants, cela faisait moche dans le tableau... Cela voulait dire qu'on était finie pour l'art... D'ailleurs à l'École des beaux-arts quand j'y étais, les profs disaient "Celle-là, je ne la corrige pas, dans trois ans elle est mariée..." ».¹⁸ L'artiste Myriam Bat-Yosef explicite ce paradoxe qui veut, qu'une femme sans mari soutenant sa démarche, ne peut pas percer dans le milieu de l'art et ainsi faire carrière. « C'est dur pour une femme si elle n'a aucun homme pour la soutenir dans le milieu. Il faut coucher pour exposer. »¹⁸, « Elle (Annette Messenger) a la chance d'être la femme de Boltansky, tout comme Niki de Saint-Phalle et Tinguely. J'ai été mariée à un peintre, Erró, mais il était machiste et ne m'a pas aidé. Il avait peur que je fasse carrière. »¹⁸ Étudier d'un point de vue historique le féminisme en art, c'est avant tout comprendre les mécanismes de fonctionnement d'acceptation et d'exclusion opérés dans les réseaux artistiques institutionnels. Le contexte de l'époque, mettait en jeu de sévère

quota, comme en témoigne Judith Wolfe. « J'ai toujours exposé, mais il m'est arrivé une fois, alors que je cherchais une galerie sérieuse, qu'une directrice de galerie dise qu'elle aimait mon travail, mais qu'elle avait déjà deux femmes dans sa galerie. Elle ne pouvait en prendre une troisième, car elle ne la vendrait pas. Il y avait un quota. Et les femmes directrices n'aidaient pas. », elle poursuit dans l'entretien, « Le même sexisme et la même discrimination existent si une femme ou un homme tient la galerie. Cela ne change rien ». ¹⁸ Se dessinent, dans ce contexte, différents vécus d'artistes femmes. Évidemment, chaque expérience est unique. En revanche, des tendances se dessinent entre des postures plus radicales que d'autre vis-à-vis des institutions ou des formes de l'art institutionnalisé. Certaines artistes font appel à une identité stratégique, réifiant des systèmes de classification binaire et essentialiste féminin/masculin, afin de mettre en avant une culture des femmes, des œuvres des femmes, en somme, une identité féminine valorisante. Certaines, bien sûr, ne portent aucun discours sur ces questions, et restent en retrait au sein des mouvements à prédominance masculine, gommant leur identité de genre afin de se fondre dans les travaux de l'avant-garde, abstraite, minimaliste, etc. Et d'autres enfin optent pour un discours plus radicalement situé et militant et relève ainsi de cette nébuleuse féministe.

Nébuleuses collectives, créatives et féministes

L'art féministe a eu la chance d'échapper aux aspects dogmatiques auxquels presque tous les courants ou nébuleuses pratico-théoriques ont succombé. Des groupes et collectifs ont existé en France, sans qu'aucun mouvement ne fédère ou cloisonne la création. ¹⁸ Il n'y a pas eu, à ma connaissance, de Manifeste de l'art féministe par exemple. Il n'y a pas eu non plus, de cheffe de file de l'art féministe. Et je ne crois pas que l'on puisse imputer ce choix non-organisationnel à un manque de dynamisme. Au contraire, il m'apparaît que cette volonté de réappropriation du champ artistique est éminemment liée à une déconstruction consciencieuse et radicale de ce que sont l'art, les artistes ou les mouvements artistiques. Sans doute dans une démarche anarchiste, il s'agit de détrôner l'aspect monolithique et intouchable de l'artiste « au tout pouvoir », en favorisant les collaborations, les remises en question collectives et les créations à plusieurs mains. Il y a sans doute, dans les regroupements des femmes artistes des années soixante-dix, les élans utopistes et communautaires pour lesquels nos générations fantasment encore aujourd'hui à grand renfort d'idéalisation. Paradoxalement à des décennies d'isolement et de précarité, les artistes femmes se sont regroupées pour faciliter leurs existences et leurs initiatives artistiques. Ce rapprochement me paraît inextricablement lié à une convergence entre l'art et les différentes luttes d'émancipation des femmes, des minorités, etc. dans lequel ce fameux vivre ensemble, vivre différemment ou mode de vie alternatif, s'est épanoui aussi. Bien sûr, la notion de collectif artistique n'est pas sans renvoyer, d'une part, à une certaine historicité de l'institution artistique, et d'autre part, à de l'utopie architecturale d'un habitat collectif et socialiste, à l'image emblématique du phalanstère. On peut envisager, à travers le phénomène de la création collective et du vivre-ensemble, une réactualisation non-dogmatique et non-contraignante des ateliers, corporations, écoles ou académies, qui ont durant

longtemps, structuré la vie artistique. Avant la réforme de l'école des beaux-arts de 1863, les corps d'enseignements et de pratiques de l'art, exclusivement masculins, fonctionnent par systèmes clos d'appartenance, quasi disciplinaires et monacaux.¹⁸ Le parallèle avec mon propos s'arrête peut-être à la nécessité ou volonté que l'art ou les artistes entretiennent le partage de visibilité, de connaissances et d'espaces dédiés. La question du mode de vie des artistes m'intéresse tout particulièrement, car elle recoupe différentes problématiques, à la fois philosophiques et économiques, en somme, matérialistes. Cela m'oblige aussi, à déterminer l'existence restreinte du rayon d'action ou du champ de transformation de cet art-vie-politique. L'auto-gestion et l'auto-détermination des femmes artistes et féministes interrogent leurs rapports à l'institutionnalisation de leurs pratiques, ou à leur refus. Dans le cas des rapports qu'ont entretenus l'art et le féminisme dans les années soixante-dix, il convient de noter que peu de traces restent en surface, peu d'institutions s'y sont penchées et relativement peu de publications ont été faites sur le phénomène. Les expositions si elles ont bien eu lieu, l'ont été dans un cadre intimiste et privé ou semi-privé. Par volonté et nécessité, ces travaux sont donc restés à la marge des institutions officielles. Ce fonctionnement renvoie, pour moi, à la liberté souterraine toute relative dans lesquelles évoluent aujourd'hui les subcultures françaises transpédégouines. Et si j'en pointe le terme, c'est qu'il y a bien, pour ma part, dans divers phénomènes de squats artistiques, collectifs et autogérés, un renouveau anarchiste et dissident d'un vivre-ensemble créateur allant à l'encontre de l'isolement social ou du modèle familial classique. L'évolution des mouvements coopératifs, dans les années soixante-dix, témoigne de l'influence des relectures de Fourier. Il reste à déterminer dans quelles mesures cette effervescence du partage du quotidien a fourni aux artistes des armes d'émancipation et de création. Comme dans le chapitre précédent qui fonctionne en dyptique avec celui-ci, les liens entre quotidien, politique, art et vie seront développés. De même, et puisque la chose est liée, je prends le parti d'insérer dans les trames du texte le rapport d'interdépendance qu'entretiennent les notions d'utopie avec celle de l'art militant féministe. Rappelons tout de même succinctement, que la figure tutélaire du britannique William Morris par exemple, jongle entre activisme anarchiste et socialiste, et est proche du préraphaélisme et du mouvement *Arts & Crafts*, tout en étant connu en tant qu'écrivain, pour avoir mis en scène et nommé originellement le concept d'utopie, cette dernière liée à une représentation d'un vivre-ensemble harmonieux et idéal.¹⁸ Notons aussi que William Morris a largement été inspiré par la figure tutélaire et socialiste de Saint-Simon, que j'ai succinctement abordé dans le chapitre précédent. Comme le démontre cette anecdote historique, il y a entre les évolutions sociales, les modes d'organisation de groupe et les représentations, intrinsèquement artistiques, des interpénétrations très fortes et déterminantes. Réengageons que malgré toutes ces remarques et ces mises en perspectives, on ne peut pas du tout considérer qu'il ait eu un art féministe. Pour les raisons non-organisationnelles énumérées précédemment, et qui plus est pour des raisons plastiques et idéologiques. Aussi, notons dès à présent que malgré la classification en art féministe de certaines artistes femmes, elles ont été

relativement peu, dans la sphère médiatique du moins, à employer ce terme. Certaines se sont même publiquement dissociées des luttes féministes. Pourtant, comme l'écrit Françoise Collin, dans le contexte de production des artistes femmes des années soixante-dix, leur implication et leur visibilité dans le monde de l'art, ainsi que leur réappropriation du rôle de créatrice, peuvent être considérées comme s'inscrivant dans une démarche féministe. « Si toute œuvre est féministe, c'est qu'elle est porteuse d'affirmation. Elle est en ce sens protestataire même sans être revendicative. »¹⁸ J'ajouterai que l'art militant entretient donc un rapport de proximité avec l'utopie, puisqu'il propose un point de vue contestataire, propre à transformer la société.

L'art féministe, ou l'art des femmes activistes des années soixante-dix, se caractérise par une hybridité inclassable, une liberté formelle et un point de vue toujours non-dogmatique, c'est-à-dire qu'aucune règle de conduite n'a dicté la marche à suivre à ces artistes. L'art féministe est donc marqué par une liberté des formes, des médiums pluriels et hybridés, ainsi que par une large place laissée à l'expérimentation. Bien sûr, il existe tout de même des récurrences dans l'utilisation de certaines thématiques et dans l'emploi de certains matériaux et formes plastiques. Bien qu'il faille éviter de construire une typologie d'expression plastique qui serait propre à un genre et qui, de ce fait, l'assujettirait à un schème, il convient de noter que l'émergence d'un art féministe est lié à une exposition politique de sujets sensibles puisque, jusqu'alors, tus. On peut donc déterminer quelques clefs de compréhension et de ressemblance de ces œuvres dans leurs contextes, sans pour autant les généraliser. Le poids des stéréotypes de genres, ainsi qu'une analyse des représentations et de leurs effets, est mise en place par les artistes de la période. Cela semble tomber sous le sens, mais c'est bien dans et par le corps qu'une prise de conscience et une volonté ou une capacité d'agir s'est fait ressentir, à la fois au sein des mouvements artistiques et activistes. Et c'est donc, le fil conducteur du corps, qui permet le dialogue entre féminisme, art et performance. Tant d'un point de vue culturel et politique qu'artistique, les femmes se voient privées de la liberté d'élaborer leurs propres décisions vis-à-vis de leur corporalité. Qu'il s'agisse de l'hypersexualisation des représentations, ou de l'impossibilité économique et morale de faire une carrière artistique, les femmes artistes sont victimes de leurs conditions sociales. La précarité économique de ces artistes explique sans doute leur intérêt et leur utilisation pour les matériaux non-nobles, facilement trouvables ou peu onéreux. L'emploi du corps dans ce contexte de précarité a aussi tout son sens, puisqu'il relève de la matière première dont chacune peut user. Aussi, cette réappropriation du corps au sein des œuvres féministes permet d'éviter les pièges de la fixation de la représentation en image homogène, contraignante et stéréotypée. Plusieurs artistes engageront cependant des travaux photographiques de mises en scène critiques des modèles de représentation, habituellement réservés aux femmes. Cindy Sherman, dont la carrière s'est construite autour de série d'autoportraits tour à tour subtilement exagérés ou carrément parodiques, est l'une des artistes les plus connues à ce jour dans cette pratique de l'autoreprésentation féministe. Certaines œuvres d'Hannah Wilke jouent aussi de cette réappropriation des postures assignée de

la féminité. Je pense notamment à sa réappropriation hautement féministe de l'univers publicitaire, militant et/ou propagandiste, dans son affiche de 1977, *Marxism and Art : Beware of Facist Feminism*. La mise en scène de soi est très fréquente, qu'elle passe par le corps organique montré, l'âme-corps, l'âme-viande ou encore l'âme-chair, comme dans les performances de Gina Pane ou d'Orlan, ou dans des représentations figuratives telles que la série de photographies-peintures de Dorothé Selz, *Mimesis relatif*, qui propose des réinterprétations de *pin-up* de calendrier. Le corps est partout, mais sous différentes formes. L'érotisme, le plaisir et la sexualité sont bien sur des thématiques qui reviennent dans nombre d'œuvres. Je pense ici aux photographies de Jacqueline Dauriac, qui, à l'instar de celles de Dorothé Selz, mettent en visibilité cette tension entre sexualité des femmes revendiquée et réappropriation des codes de la pornographie, en somme, le point de vue masculin fétichisant les corps des femmes. D'autres artistes représentent le corps à l'inverse, *in absentia*, afin de rendre visible l'invisibilisation sociale des femmes. Je pense notamment au *Portrait de Naomi Dash* par Eleanor Antin, de 1970, dont l'installation est constituée d'un bonnet de bain rose, d'une serviette de douche brodé d'un N, d'une paire de bas et d'une litière pour chat. L'union de ces objets renvoie indéniablement au stéréotype d'une identité féminine âgée, et l'installation nous en propose une narration floue que l'on peut alors réinvestir. Il y a aussi dans la période un fort intérêt pour les matériaux et les pratiques oubliées ou décriées, réservées aux femmes : fils, tissu, broderies, couture, tricotage, canevas, etc. Pour une description moins succincte, je renvoie à l'ouvrage de Fabienne Dumont, qui rend compte du foisonnement dont il est question ici.¹⁸ La réappropriation du corps représenté, se fait aussi à travers la présentation du corps de l'artiste dans des œuvres performatives, et c'est bien ces références qui m'ont inspiré. Le corps vécu permet, pour les artistes adeptes de la performance, un mode de réouverture au monde social, il permet de faire acte de présence en société. « Les performances sont une manière plus sociale de faire œuvre. Ce sont des rituels pour inciter les spectateurs à vivre dans l'imaginaire ». ¹⁸ L'adage « Le privé est politique » prend alors tout son sens dans les liens qu'entretiennent art, politique et vie. La performance *Encoconnage* de Françoise Janicot, qui a eu lieu à Paris en 1972 et où l'artiste recouvre l'intégralité de son visage par l'enroulement d'une corde, m'a particulièrement marqué. La trace photographique de cette œuvre présente l'artiste masquée par ce lien étouffant, c'est, à n'en pas douter, la mise en corps d'une émotion forte d'enfermement. Dans mon propre travail, le recours au geste symbolique est fréquent. Lors de ma performance-soutenance *Dénoué/e* du 22 juin 2017, c'est l'usage du câble électrique, sous la forme de rallonge, qui m'avait permis de mettre en action un sentiment. Comme le titre de la performance l'indique, c'est par le biais de l'action de dénouer les câbles entre eux que s'instaurait une narration, que le sens se créait. Performer et chercher, s'entremêlaient dans cette œuvre, et il était bien question d'une mise en ordre pas seulement des idées, mais aussi de l'espace. Les séries des *Dispositifs contraignants* ainsi que des *Dépouillements* sont aussi très symboliques, puisque les actions de libération, et non d'enfermement, sont mises en corps par des actions

d'extraction des masques, des vêtements, de ce qui colle à la peau. Sur un autre registre, et dans une forme largement plus militante, l'œuvre de Léa Lublin *Action : dissolution dans l'eau Pont Marie 17 heures*, qui a eu lieu à Paris en 1978, propose un acte de libération symbolique et collectif. L'artiste avait au préalable confectionné un grand drapeau sur lequel se trouvait plus d'une vingtaine de phrases écrites à partir de la même base : « La femme est-elle un sac à sperme ? », « La femme est-elle la prolétaire du sexe ? », « La femme est-elle une propriété privée ? ». Ayant donné rendez-vous à des amies, elles ont alors marché ensemble en procession jusqu'au Pont-Marie où le drapeau a été jeté dans la Seine. L'action, qui relève du rituel, répond à la négative aux questions inscrites sur le drapeau, par sa destruction. En revanche, bien que le drapeau soit immergé depuis, sa dissolution n'est pas encore certaine. L'acte ici n'est pas à la destruction brutale ou instantanée du drapeau porteur des stigmates, l'artiste a choisi un geste moins violent, mais tout aussi décidé, qui met en jeu le caractère progressif des changements sociaux. Lorsque j'ai opté pour l'action de brûler le livre de Colette Chiland dans la performance *Psychiatrisons la transphobie 15 décembre 2018*, c'est également par ce geste, offert au collectif et en vue d'une libération du contenu écrit, que le support a été détruit. De cette manière, l'œuvre propose une existence nouvelle, purgée de ce stigmate, un avenir sans cette trace collante.

Arts performatifs - Traces, restes et marchandisation

Comme j'ai tenté de le démontrer dans ce chapitre avec des œuvres féministes, souvent dans l'art militant, et c'est le cas de mon travail, l'objectif est celui de la communication. Cette constatation est d'autant plus remarquable au sein des arts performatifs. Pourtant, le désir d'ancrer l'œuvre uniquement au sein de l'action engendre un rapport problématique aux traces. Ces dernières ont un statut particulier, et l'étude de la performance pose un problème de taille aux historien·ne·s. La question des traces photographiques et écrites est donc prépondérante dans une compréhension de l'art performance. Et on s'y confronte encore plus durement lorsque l'on tente de rendre compte des pratiques artistico-politiques et militantes qui n'ont pas eu grande presse. En effet, dans le contexte de l'art militant, féministe des années soixante-dix ou encore transpédégouine actuel, le peu d'intérêt des artistes pour la visibilisation de traces, engendre un oubli relatif de leurs œuvres, qui de ce fait, met à mal l'efficacité de leur caractère transformatif. Faire un historique de la performance, ou tenter de tracer ses origines, relève d'une tâche difficile et il convient d'en assumer les béances. L'Histoire s'est constituée grâce aux traces, à l'archive ou à la mémoire vivante, elle-même orientées par le désir de préservation d'individu·e·s, qui ont eu le privilège et les moyens de les mettre en œuvre. Pour des raisons évidentes, les performances, ou les arts performatifs dans un sens plus large, dérogent aux règles classiques de la conservation de l'œuvre et mettent à l'épreuve toutes les documentations. Des ouvrages tels qu'*Interviewer la performance*, ou encore *Des sorcières comme les autres - Artistes dans la France des années 1970* de Fabienne Dumont, donnent une place essentielle aux paroles des artistes, aux témoignages de leurs expériences et de leur vision du monde de

l'art et de la société. En tant qu'étudiant en recherche et création, le soin avec lequel ces chercheurs analysent leur propre positionnement et ainsi leur biais, m'ont inspiré. L'emploi dans cet écrit du terme « art performatif », représente la simplification ou la résolution pratique d'une question vaste et problématique, qui porte sur les termes employés pour traiter d'un point de vue généralisant, l'art vivant, l'art-action, l'art-vie, l'art corporel, la poésie-action, le théâtre-action, l'*action painting*, les tableaux vivants, le *happening*, la sculpture vivante, la sculpture sociale, la performance, la danse-performée, la conférence-performée, la conférence-gesticulée, etc. Une déclinaison de termes serait réellement une entreprise laborieuse, tant les autodéterminations des artistes sont plurielles. Performance est donc un mot parapluie, qui entrecoupe différentes pratiques corporelles, plus ou moins immédiates et éphémères, dans l'ici et le maintenant. Notons, que l'emploi du terme et de son émergence dans les années soixante-dix à aujourd'hui largement évolué. De sa reconnaissance en tant que technique d'expression artistique, au tournant des années soixante-dix, jusqu'à son institutionnalisation relative, la performance n'a cessé de se redéfinir, par le biais d'innombrables créations aux postures performatives. On peut dès lors, stipuler qu'il y a une extension de l'emploi du terme, dû à son anglicisme ainsi qu'à l'hybridation des techniques d'expression et des médiums. Si chaque artiste aujourd'hui renseigne les dénominations apposées à sa pratique performative, la question de l'histoire est déterminante dans le cadre de la recherche. Ainsi, à l'instar d'un certain nombre d'ouvrages qui abordent les liens antérieurs aux années soixante et soixante-dix entre corps et art, j'ai préféré laisser le terme dans un flou relatif.²⁹⁴

Dans son analyse historique de l'art performatif, RoseLee Goldberg pointe sa fonction agitatrice, en lui conférant le statut d'« avant avant-garde ».²⁹⁵ Elle postule que l'art performatif a permis aux avant-gardes historique telles que le cubisme, le futurisme, le minimalisme, le constructivisme, le dadaïsme, le surréalisme, le Bauhaus, etc., d'éviter la sclérose de leur volonté de rupture et d'expérimenter la radicalité de leurs questionnements, vis-à-vis de la place de l'artiste et de l'art dans la société. En effet, comme nous l'avons compris dans le chapitre précédent, dans *La performance du futurisme à nos jours*, Goldberg démontre le rôle crucial qu'a eu « la performance » dans l'art du XX^e siècle. En rendant compte du contexte dans lequel son ouvrage a été publié pour la première fois (1979), elle déconstruit le mythe, longtemps reconduit, voulant que l'art performatif soit une invention de la libération des mœurs des années soixante et soixante-dix. Car enfin, au-delà de ces différentes et infinies caractéristiques, définitions et nominations, la performativité artistique a des origines bien anciennes. « Qu'elle ait consisté en un rituel tribal, un mystère médiéval, un spectacle Renaissance ou une « soirée » conçue par un artiste dans son atelier parisien dans les années 20, la performance a assuré à l'artiste une présence dans la société. Selon la nature de la performance, cette

294 A la manière de l'acte de colloque *Femmes, attitudes performatives aux lisières de la performance et de la danse*, j'aurai tout aussi bien pu employer le terme d'attitudes performatives, qui accentue la capacité d'agir de l'artiste, dans une volonté explicitement féministe.

295 Goldberg, RoseLee, *La performance, du futurisme à nos jours*, Thames & Hudson, Seuil, L'Univers de l'art, traduit de l'américain par Christian-Martin Diebold, Paris, 2001 (1988), p. 7.

présence peut être ésotérique, chamanique, pédagogique, provocatrice ou divertissante. »²⁹⁶ Il me semble tout à fait pertinent, au vu de l'accessibilité de la matière première de la corporalité, de considérer les arts performatifs comme l'une des premières techniques de communication esthétique. De même, c'est sans doute parce que le corps est une énigme que l'art performatif a trait à un mystère presque aussi impénétrable. Cette caractéristique, loin de cloisonner la pratique, l'ouvre à toutes formes de possibles, plaçant ainsi la pratique performative dans un haut degré d'hybridité. « L'histoire de l'art de la performance au XX^e siècle est celle d'une technique permissive, aussi flexible qu'ouverte, aux variables infinies et exécutée par des artistes désireux d'outrepasser les limitations de formes d'art plus établies et résolus à soumettre leur art directement au public. Pour cette raison, son fondement fut toujours anarchique. De par sa nature même, la performance défie toute définition précise ou commode, au-delà de celle élémentaire qu'il s'agit d'un art vivant mis en œuvre par des artistes. »²⁹⁷ Comme les travaux de RoseLee Goldberg le signifient, il y a donc bien une volonté, à travers la pratique performative, d'inscrire les artistes et ainsi l'art dans la continuité mouvante du monde, de la société et du quotidien. J'ajouterais même que l'emploi du corps en tant que support pratico-théorique à la création, c'est-à-dire à la fois sémantique et formel, engage nécessairement un discours *en dedans* de la corporalité, et se révèle politique dans certains contextes. Je postule qu'il y a, derrière le terme de corporalité, tout un ensemble de systèmes de mise en tension que l'artiste ne peut pas choisir d'ignorer. En revanche, je ne considère pas que toute nudité soit politique, ni même que tous les corps dénudés soient politiques, tout dépend en effet du contexte de leur monstration. J'envisage la corporalité comme l'une des hétérotopies qui nous constitue sans jamais nous quitter, puisque l'on habite toujours notre corps. Ce dernier, à grands coups de cicatrices, de non-conformité aux standards en matière de courbes, de taille, de pilosité, etc. porte en lui-même un langage de la dissidence corporelle. Aussi, comme chaque corps est le drapeau de l'identité propre de chaque individu.e et représente symboliquement différents enjeux sociaux, il convient de bien noter que chaque corps donne à voir un point de vue unique sur le monde, et parfois, en cela, est politique et revendicatif.

Mais une performance n'est pas qu'une action faite par un corps, il y a tout autour, et dans elle, le dispositif de l'hétérotopie ou de la mise en scène de l'environnement et avec celle-ci, les différents résidus qui s'y rattachent, les reliques ou les morceaux choisis pour incarner dans le futur un vestige de l'acte performatif. En effet, bien que le protocole tende à être dépassé et à accueillir l'imprévu, il n'en reste pas moins qu'il est présent à l'artiste et à la performance, comme son espace hétérotopique le témoigne, souvent assez rapidement, comme agencement précis de l'espace en vue d'une fin. Dans mon cas, l'épuration des salles, les rôles distribués, la maîtrise de la lumière, parfois l'élaboration de certaines attitudes, gagent de mon ancrage dans la monstration mise en œuvre, calculée et soignée. N'étant pas très familier de la

296 *Ibid.*, p. 8.

297 *Ibid.*, p. 9.

pratique théâtrale, je me suis toujours senti plus en lien avec la danse, mais c'était mal connaître le théâtre dans ses formes contemporaines post-brechtienne. Notons que c'est justement pour ne pas désavouer la qualité de monstration stratégique dont la performance est issue, qu'elle s'est sans doute autant dissociée théoriquement du théâtre. Pourtant, comme j'ai tenté de le développer dans le chapitre précédent, assumer la monstration stratégique permet un certain engagement militant. Aussi, au vu du caractère souvent symbolique de mon travail, je ne peux que réfuter la supposée nature entièrement vitaliste de la performance. Car enfin, si le vitalisme de la performance se veut être une réunification de l'art et de la vie, ou une réharmonisation corporelle par le biais de l'art, elle pourrait traduire un pouvoir presque magique, qui nous dépasse et qui se trouverait ainsi au-dessus des enjeux sociaux dans lesquelles nous sommes pourtant ancrés. Il convient de comprendre que le terme de vie, qui forme le couple art/vie, peut prendre des consonances magico-religieuses. La performance, dans son ancrage dansé ou encore dans celui de l'art corporel hautement rituel, qui atteint son paroxysme avec les modifications ou les mises à l'épreuve corporelles du *Modern Primitivism*,²⁹⁸ peut conduire selon moi à une mise à distance de la politicalité de l'œuvre.

Le danger de l'association de la figure de l'artiste avec la figure du chaman serait ici la réappropriation par le marché de l'art ou les relectures historiennes d'une cristallisation de l'œuvre par l'édification d'une identité d'artiste glorifié et mythique. Ainsi, le refus de la trace pourrait bien être responsable du caractère magique qui se développe autour de l'art performance. En effet, on peut considérer que toute démarche ayant l'objectif de transformer le réel, tente d'y apporter la représentation durable d'une nouvelle possibilité d'existence sociale. Pourtant, là est bien le paradoxe de l'art performatif, son besoin d'immédiateté annihile son impact sur le long terme. Ou pire encore, la performance, en refusant la trace parfois de façon hypocrite, en ne conservant que quelques photographies très inspirées, tend à mystifier l'action performative. Le caractère sacré voire religieux de l'art contemporain pourrait être mis en perspective avec la diffusion de l'art performatif, ses rituels, ses trances, ses reliques et ses prophètes. Enfin, je crois même que nier les agencements stratégiques de la performance est une erreur, qui prétend créer une essence fautive de la performance, qui la mettrait nettement à distance du public qui l'expérimente. Il y a, dans la pratique de certain·e artistes, une mise en tension claire de ces enjeux. Je pense notamment aux messes de Michel Journiac, ou encore aux trances et autres rituels de Marina Abramovic. Si la mort prématurée de Journiac et son positionnement activiste de pédé durant l'épidémie du sida ont fait que ses œuvres n'ont pas pu être récupérées massivement ou entrer dans le *star-system*, je m'interroge en revanche sur le caractère récupérable des œuvres récentes de Marina Abramovic et notamment ses multiples collaborations plus qu'attrayantes avec des *stars* du système, je me garde d'en émettre pour l'instant un avis. Peut-on contredire

298 Si plus haut je faisais référence à la réappropriation culturelle mise en place dans la danse du siècle dernier, il conviendrait ici aussi de se pencher sur la question de la réitération des protocoles rituels traditionnels des sociétés non-occidentales par les *modern primitivist*.

Marina Abramovic, lorsqu'elle décrit son entrée dans la culture *mainstream* par le biais de Lady Gaga, lors d'une interview pour la télévision serbe ? : « Des personnes de quatorze ans qui n'avaient jamais entendu parler d'art performance, sont maintenant intéressé·e·s par mon travail, grâce à Lady Gaga ». ²⁹⁹ Je ne suis pas contre l'utilisation stratégique des médias, en revanche la dépolitisation progressive du travail de l'artiste et son recours à un discours essentialisant me paraît dommageable, au vu du caractère radical de ses performances d'antan. Aussi, la starification de l'artiste permet de consommer l'art performance comme un produit. C'est ce qui est en tension dans l'œuvre *This Artist is present*, cependant, au vu de mon exploration du sujet, je doute de plus en plus, du caractère critique de l'œuvre vis-à-vis de sa propre monstration. La prise au sérieux de l'artiste au sein même de sa démarche n'est pas en cause, cependant la prise de place totale, qui va jusqu'à éluder une partie du champ performatif dont elle fait partie, me déconcerte. Bien qu'elle soit, certes un exemple de radicalité, il est bien dommage de voir l'art performance réduit à cette seule artiste. Ainsi, si le problème de la trace et son rapport à la commercialisation de sa matérialité sous la forme de traces, m'a tourmenté durant de nombreuses années, c'est que je crois qu'il y a dans ce nœud un point déterminant de convergence entre activisme, théorie et art. C'est d'ailleurs, paradoxalement du milieu militant que me vient un certain relâchement vis-à-vis de mon exigence anticapitaliste de ne laisser aucune trace. C'est en déplorant moi-même, le manque de traces artistiques et militantes que j'ai commencé à envisager d'en laisser et bien sûr, d'assumer le rôle important de l'archiviste. Bien sûr, j'entends garder un certain contrôle sur ces résidus, d'où ma volonté de proposer un format intimiste, imprimé sur format et papier photo standard, qui, je l'espère, ne met pas à distance le contenu du reste. Si les traces photographiques en série de quinze photographies choisies constituent une sélection des photographies qui ont eu lieu durant mes performances, c'est bien que mon idée initiale était irréalisable. En effet, dans l'idéal, j'aurai voulu présenter l'intégralité des traces performatives. Cependant, étant donné que mon protocole admet la présence des photographes performeur·r·se·s comme partie prenante de l'action, le nombre de photographies dépasse la centaine pour certaines d'entre-elles. J'ai donc dû revoir à la baisse mon ambition, et admettre le fait que l'art performatif se constitue autour de traces qui exemplifient le processus, l'action et la démarche. J'ai donc pensé la trace performative non pas dans la perspective classique de création d'objets d'art destiné à la contemplation, mais plutôt à la manière d'un archivage militant, qui considère la trace comme un support de mémoire et de visibilité. C'est aussi dans cette volonté de visibiliser une pratique, quotidienne et militante de l'archive, que j'ai souhaité placer l'intégralité des différentes composantes de ce mémoire, dans une simple boîte. J'accepte de cette manière l'existence de la matérialité de mon œuvre, sous forme de traces littéraires, photographiques ou autres, en privilégiant un système de production *Do It Yourself* et de diffusion locale ou de main-à-main.

299 Traduction personnelle française d'après une traduction du serbe à l'anglais, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=z5fklnbdLuc>, Consulté le 22 mai 2019.

L'art, en tant qu'entité semi-autonome, sacrée et au-delà des préoccupations du commun des mortel·le·s, dont l'artiste serait un·e émett·eur·rice, a pu me séduire, mais il incarne en quelque sorte l'antithèse de mon principe conceptuel artistico-politique. Dans cette volonté d'assumer avec plus d'éclat mon positionnement, j'aimerais proposer l'emploi du terme d'art transféministe. Cela renverrait pour moi, à une frange de l'art action qui aurait pour tâche d'ébranler la naturalisation des genres, des sexualités, et, de quelques manières que ce soit, de mettre à mal le système hétérocispatricial. Comme j'ai tenté de l'amener, je crois bien que l'on peut considérer l'art, dans le contexte de certaines pratiques artistico-politiques et militantes, comme un outil à la fois de communication et d'émancipation, et qui traduirait l'expression d'une nécessité sociale.

9.

Trans-formation des corporéités et trans-mission des savoirs

« Le fil conducteur qui semble le plus utile pour cette enquête est constitué par ce qu'on pourrait appeler les « techniques de soi », c'est à dire les procédures, comme il en existe sans toute dans toute civilisation, qui sont proposées ou prescrites aux individus pour fixer leur identité, la maintenir ou la transformer en fonction d'un certain nombre de fins, et cela grâce à des rapports de maîtrise de soi sur soi ou de connaissance de soi par soi. En somme, il s'agit de replacer l'impératif du « se connaître soi même » qui nous paraît si caractéristique de notre civilisation, par l'interrogation plus vaste et qui lui sert de contexte plus ou moins explicite : que faire de soi-même ? Quel travail opérer sur soi ? Comment « se gouverner en exerçant des actions où on est soi même l'objectif de ces actions, le domaine où elles s'appliquent, l'instrument auquel elles ont recours et le sujet qui agit ? »³⁰⁰

Ce chapitre qui présente mes objectifs et les limites ou les obstacles à leur mises en pratique, est la conclusion de ce mémoire diffracté en neuf livrets de type brochure. Dans les huit chapitres précédents j'ai tenté de rendre compte de ma réflexion incarnée, pratico-théorique et transdisciplinaire, à même mes travaux performatifs, mes réflexions théoriques et militantes. Je dois d'ores-et-déjà assumer les béances qui se sont fauillées entre les lignes, car le format ne me permet pas d'aborder toutes les nuances que j'aurais aimé apporter à ce texte. Pourtant, par l'introduction d'œuvres extrême-contemporaines dont j'ai été l'expérimentateur, je me propose d'élargir et d'actualiser la dite recherche, afin d'alimenter sa nécessité à un futur déploiement dans le temps. Je conclurai sur une vue d'ensemble de ma posture militante incarnée, en art et dans la recherche, qui traduira ma propre compréhension d'un art en tant qu'outil dialogique et émancipateur. Il s'agira de dépasser l'idée de réunification de l'art avec la vie, dans un sens abstrait, et d'inciter à revoir la compartimentation des différentes étiquettes que l'on appose sur les pratiques sociales.

Esthétique dialogique

Par le biais de l'étude des mouvements d'avant-garde dans une perspective féministe, j'ai tenté de développer mon point de vue quant à la relation à la fois des artistes avec la société et le monde de l'art, mais aussi avec les spectateur·rice·s au sein de leurs œuvres à caractère performatif. Si le caractère violent de certaines de ces pratiques d'avant-gardes modernes et contemporaines ont marqué mes premiers travaux, j'ai tempéré par la suite les démonstrations de force et de violence. On peut considérer que ma posture performative s'est développée en deux gros temps, qui ne s'excluent pas pour autant, mais qui constituent une évolution de mon travail, dans un

300 Foucault, Michel, *Dits et Écrits, Tome IV, (1980-1988)*, Gallimard, Bibliothèque des histoires, Paris, 1994, p. 213.

tâtonnement progressif. De 2014 à 2016, avec les séries performatives des *Dispositifs contraignants* et des *Dépouillements*, mon rapport à l'acte performatif était celui d'une lutte physique, d'un dégagement et d'une libération du dispositif plastique mis en place durant l'hétérotopie. C'est à partir de 2016, lorsque j'ai hybridé cette pratique avec celle de la lecture, que s'est développé un nouveau rapport à la fois à l'instant de la performance et au public qui y assiste. En effet, c'est dans la série des *Lectures performatives*, que j'ai développé l'idée d'une hétérotopie didactique propre à ma posture transféministe à l'université. Interactive et participative ne seraient pas des termes tout à fait corrects pour qualifier ces lectures. En effet, bien que je puisse parfois faire appel aux actions des membres du public, pour écrire sur mon corps comme dans *Auto-Exhibition 23 novembre 2018*, pour tenir des fils comme dans *Transpercé/e 12 novembre 2015* ou encore des miroirs devant lesquels j'applique sur ma peau des couches de vaseline comme dans *Enduit/e 17 avril 2019*, la relation que je propose de mettre en place n'oblige pas à une participation physique, très active, autoritaire ou encore ludique. Dans cette réflexion sur l'orientation de ma pratique performative, j'ai été inspiré par la perception de l'art de Joseph Beuys, lui-même résolument militant pour le droit des femmes et l'écologie entre-autres. Sa conception de la société comme œuvre collective et en mouvement, où chaque individu·e peut y apporter des transformations, m'interpelle particulièrement. Dans ses *Sculptures sociales*, Joseph Beuys propose ainsi de considérer le potentiel créateur de tou·te·s et de faire de l'art le médium d'une transformation sociale hautement thérapeutique. Il s'agit de disséminer dans l'art ou plutôt de faire émerger à travers lui, des réflexions collectives et des propositions de vie meilleur en commun. Cette perception hautement plastique et esthétique du social, rappelle la définition des techniques de soi de Foucault, c'est-à-dire une « réflexion sur les modes de vie, sur les choix d'existence, sur la façon de régler sa conduite, de se fixer à soi-même des fins et des moyens ».³⁰¹ Les concepts pratico-théoriques que Foucault propose de nommer « technique » et « souci de soi », s'inscrivent dans le mouvement double de la transformation de soi et de la société. « L'histoire du « souci » et des « techniques » de soi serait donc une manière de faire l'histoire de la subjectivité : non lus, cependant à travers les partages entre fous et non fous, malades et non malades, délinquants et non délinquants, non plus à travers la constitution d'un champs d'objectivité scientifique donnant place au sujet vivant, parlant, travaillant ; à travers la mise en place et les transformations dans notre culture des « rapports à soi-même. », avec leur armature technique et leurs effets de savoir. Et on pourrait ainsi reprendre sous un autre aspect la question de la « gouvernementalité » : le gouvernement de soi par soi dans son articulation avec les rapports à autrui (comme on le trouve dans la pédagogie, les conseils de conduite, la direction spirituelle, la prescription des modèles de vie, etc.). »³⁰² Michel Foucault développe encore une fois une théorisation de la subjectivité et de la relation, que je n'ai aucun mal à me réapproprier et qui me semble aussi intéressante dans le contexte de pratiques performatives comme celle de Joseph Beuys. Le

301p. 215.

302p. 214.

rapport que son œuvre entretient au langage et à l'enseignement fait écho à ma pratico-théorie. La volonté n'est pas ici seulement à l'enseignement ou l'instruction, il faut garder en tête que l'artiste entend remettre en question l'acquisition et la transmission de connaissances. Son œuvre s'inscrit donc dans une posture didactique, de méta-étude du dispositif de transmission du savoir et de la performance. Mon propre positionnement se nourrit de cette auto-analyse de l'instant performatif. Pourtant, comme j'ai tenté de l'introduire dans le chapitre précédent, le caractère magico-religieux ou chamanique qui s'instaure dans une telle démarche et de façon très prégnante chez Joseph Bueys, ne m'inspire plus tant de sympathique qu'avant. Et il convient donc de tempérer le rôle de l'artiste, qui dans cette idée serait à l'image non pas d'un prophète apportant une supposée vérité sur l'humanité, mais celui d'un chaman permettant de corriger les maux de l'humanité. Si j'admets que cette position est plaisante, elle relève d'une appropriation culturelle, que je ne soutiendrais pas dans le contexte de mon identité. Je préfère me réapproprier un statu d'enseignant-chercheur en devenir. Car enfin, pourquoi irais-je chercher dans mes fantasmes, une étiquette qui peut être problématique, alors que le triple rôle de militant-chercheur-artiste, bien que moins vendeur, a le mérite d'être presque une réalité sociale dans mon environnement. C'est donc dans cette optique de créer un transfert de savoir et d'opinion militante que j'ai développé ma pratique à la croisée de l'art et de la recherche. Toutes deux sont donc entendues comme des pratiques de l'enseignement. Je ne dis pas qu'elles engendrent nécessairement un apprentissage de la part du public, en revanche, j'insiste sur ma volonté de transmission et de communication. Cependant l'interpénétration de ces pratiques de l'enseignement doivent être nuancé et chaque cadre détient des contraintes spécifiques. Si la performance est aujourd'hui souvent un cadre dans lequel la nudité est acceptable, il est évident que la pratique de l'enseignement dans ce qu'elle a de formalisée par l'institution, n'est en revanche pas le lieu propice à une telle mise en corps. Au début dans mon travail et afin d'éviter cette tendance à l'enseignement, j'ai engagé des confrontations visuelles volontairement violentes, afin de créer un dialogue paradoxal sur la base du dissensus. Au regard de mon émancipation physique, je tentais de mettre en éveil les spectateur·rice·s, de leur donner un goût de ma révolte. Parfois trop décalé par rapport aux attentes ou à la réception du public, j'ai alors élaboré une stratégie plus dialogique, au sens où Muriel Plana l'entend. « L'œuvre politique, en effet, n'est pas destinée à reproduire l'être-artiste tel quel en achevant son assumption égotique et idéologique dans un habillage formel esthétisant et flatteur, et surtout bien adapté au marché postmoderne et garant de succès et de pouvoir économique et symbolique, mais s'efforce, au contraire, de le modifier et de le libérer de lui-même, de l'inscrire dans la relation et dans le devenir. L'œuvre sera d'autant plus transgressive et subversive, et donc émancipatrice a priori pour son spectateur et sa spectatrice, qui choisiront ou non d'accompagner cet effort, que l'artiste y sera critique envers soi-même et respectueux des autres. C'est pourquoi, qu'il soit animé d'un désir de théâtre depuis la performance ou d'un désir de performance depuis le théâtre, l'art politique tel que je l'entends à cette heure, sur un mode utopique sans doute, mais réalisable parce que

parfois déjà réalisé, est esthétiquement impur et philosophiquement dialogique. »³⁰³ L'œuvre est dans cette définition un point de rencontre et de dialogue critique, qui ne force pas l'adhésion à une doctrine, mais plutôt qui ouvre à l'imagination de nouvelle possibilité d'existence. La pratique de la performance adopte belle et bien les modalités de la communication et de la relation à autrui. Si le concept de dialogisme m'inspire beaucoup, je ne me désolidarise pas pour autant d'une pratique militante. Je crois qu'il convient de s'interroger sur nos perceptions à la fois du militantisme et de ces applications dans le champ social. De fait, je considère qu'il existe un art militant dialogique, qui serait alors l'inverse d'un art militant autoritaire. Le point de différenciation serait peut-être non seulement le ton, mais aussi la posture de l'artiste qui chercherait une mise à égalité entre les spectat·eur·rice·s et non pas une démonstration de pouvoir, de force et/ou de connaissances.

Si le besoin est bien à la discussion, l'impulsion n'est pas si altruiste. On pourrait même dire que l'impulsion de la performance dans mon travail, n'a rien d'altruiste. Mon action n'est ni sans but, ni désintéressée. Un art militant dialogique ne pourrait pas se cantonner à un altruisme respectueux, car il ne s'agit pas d'un engagement distancié entre l'artiste et son œuvre, mais bien d'une mise en corps émotionnelle. Cette incarnation dans sa matérialité déborde nécessairement, il convient - et c'est mon travail - d'orchestrer des hétérotopies qui permettent à la fois la digestion du public et ma propre protection en tant qu'individu. Comme j'ai tenté de l'amener durant cet écrit, c'est dans une pulsion de survie toute personnelle que s'élabore d'abord mon désir de performer. La performance militante a donc un double intérêt qui n'est jamais neutre, outil de création de dialogue et dans le même temps d'émancipation et d'*empowerment*.

Exhibition, *Empowerment* et auto-représentation

Penser la relation dans le champ de la performance politique n'est pas dissociable pour moi d'une interrogation sur l'identité de l'émett·eur·rice et des récept·eur·rice·s. En effet si on considère la performance comme une mise en contact entre individu·e·s, une relation entre-elleux, un lien qui les implique en une même hétérotopie, alors chaque individu·e modifie la relation donnée. L'artiste en particulier de part son statut d'être créant de la mise en situation, apporte un éclairage évidant sur la relation qu'il décide d'instaurer. Il convient de poser qu'il y a des conditions à la mise en relation, qui doivent être amenées par l'artiste et, pour ce faire, il doit comprendre son public. Ce dernier n'étant pas dans l'obligation d'accepter la proposition, la performance doit donc être imaginée à travers différentes possibilités de mise en partage de l'expérience. Comprendre le public revient ici à changer de point de vue, à endosser la perception des expérimentat·eur·rice·s de l'œuvre et questionner la légitimité de l'action, les choix de monstration, de vocabulaire, en bref : peser le pour et le contre dans le contexte de monstration publique, sociale et environnementale. Comme je l'ai déjà abordé dans le chapitre 2 « Les

303 Plana, Muriel, « Un art politique à l'ère postmoderne : performativité et théâtralité », *Performance et signes du politique, Degrés*, N°177-178-179, numéros coordonnés par Emmanuelle Garnier, Bruxelles, 2019, p. 79-96, p. 96.

fabriques des corporéités - Protocoles hétérotopiques et corps utopique », avec les œuvres de Vanessa Beecroft, il existe un double problème quant au rôle de pouvoir au sein de la présentation performative. L'un des soucis est interne aux modalités d'apparaître de la performance, c'est-à-dire ses conditions de préparation, qui sont parfois plus que douteuses, comme dans le contexte de l'œuvre de Beecroft. Le second souci est dans la mise à mal des spectat·eur·rices.

Afin de faire sentir mon point de vue sur la nécessité d'un positionnement de l'artiste par rapport à son implication politique, voici un exemple qui m'a particulièrement marqué et qui a fait heureusement grand bruit. Les questions que l'on se posera en filigrane sont « Qui représente/présente, pourquoi et pour qui ? » Je prendrais pour exemple, d'une œuvre performative inopérante de part son monstration corrélée à ses modalités de mise en place, *Exhibit-B* de l'artiste sud-africain blanc Brett Bailey. L'artiste y propose une installation déambulatoire dans laquelle se trouvent douze tableaux vivants mettant en scène des personnes noires en situation de déshumanisation. Ici l'artiste présente une succession de mises en scène de personnes noires dans le contexte de l'esclavage, de l'eugénisme ou de l'exotisme propre à l'histoire coloniale raciste européenne. De ce fait, il réactualise l'ignominie des zoo humains, en se chargeant d'en réifier la violence, sous couvert de dénoncer le racisme et le colonialisme. Je ne suis pas nécessairement contre ce type de stratégie violente comme je l'ai démontré plus haut, en revanche la réception dépend du point de vue, de l'identité et de l'implication de l'artiste dans ce qui est montré. Aussi je m'accorde à donner plus d'importance à l'*empowerment* des individu·e·s concerné·e·s, plutôt qu'à la prise de conscience toute relative des personnes non-concerné·e·s. La partie la plus intéressante de l'œuvre *Exhibit-B*, se trouve indéniablement dans l'impact social et l'extension médiatique, dans les reflux de sa réception houleuse et dans la fervente opposition qu'elle a engagés au sein de la communauté noire. Encore une fois, le problème majeur est le point de vue choisi et extrêmement situé du créateur par ailleurs blanc et du regard spectateur voyeur et impuissant : celui de la honte occidentale sur un supposé passé, toujours d'actualité, qui n'a jamais été assumé. Les spectat·eur·rice·s sont envisagé·e·s blanc·he·s et occidentaux·ales, sinon comment justifier la violence psychologique de telles représentations vis-à-vis des personnes racisées ? Il est clair que l'œuvre n'est pas émancipatrice pour les concerné·e·s, puisque des mobilisations massives ont même fait annuler les tableaux vivants de Brett Bailey en Angleterre et en France. Le système de violence est ici méta à l'échelle de l'œuvre toute entière. Subvertir les systèmes de domination est une entreprise qui demande de s'intéresser aux systèmes de production et de diffusion des savoirs et des contenus. Pour analyser si une œuvre est militante il faut donc réfléchir à ces mêmes mécanismes. Que l'on pense à l'ignominie des zoo-humains ou aux regroupements de *freaks* dans les Cabarets, les cirques et autres scènes d'exhibition du monstrueux, du hors-norme et des corps abjects,³⁰⁴ on rencontre le même schème. C'est l'altérité corporelle jugée déviante et donc

304 Voir à ce propos la partie « Regards inquisiteurs sur les corps abjects », du chapitre 4 « Entrecroisements, Convergence et activisme - États-Unis/France ».

défiant la norme de la société dans laquelle elle est mise en spectacle, qui est contrainte de se montrer et de se rendre visible dans un dispositif qu'elle ne maîtrise pas. Le corps de Bret Bailey, n'est pas à l'œuvre, tout comme celui de Vanessa Beecroft, les artistes font le choix distancié d'utiliser le corps d'autrui pour dire quelque chose de politique. Cependant la posture est autoritaire et violente, l'artiste ne se rabaisse pas à son œuvre, ce qui en dit long sur son incapacité à être en contact réel avec l'œuvre et son sujet. Il y a un rapport de pouvoir très fort et dégradant où les individu·e·s montré·e·s, en l'occurrence des personnes noires considérées comme de la matière picturale, sont installées, mises en scène et artialisées par un homme blanc, bien identifié qui en retire gloire et richesse. Il n'y a aucun questionnement humble de l'artiste vis-à-vis de sa légitimité à créer un support politique à propos du racisme et je crois que c'est ce qui est l'exemple même d'une déconnexion entre l'art politique que j'avais proposé d'appeler engagé et l'art militant tel que je le conçois. Comment le travail de Bailey pourrait être militant dans la mesure où il réifie la discrimination en l'artialisation et en la mercantilisation ? Bien qu'elle soit concernée, cette tension entre pseudo-dénonciation engagée et réification du système oppressif est aussi tout à fait présente dans le travail de Vanessa Beecroft. Je dois dire que la facilité de récupération de ces performances où les femmes sont objectivées et présentées à la manière de statuts dociles, m'effraie quelque peu et plus encore dans le cas de l'œuvre de Bailey. Il y a une certaine forme de complaisance à l'égard du caractère vendeur de cette proposition de monstration. Cela ne représente pas pour moi un contre-discours opérant et transformateur du réel. En effet, il est agaçant de constater la non-implication ou plutôt la marginalisation dans les processus de création des personnes concerné·e·s par les représentations en jeu. En résulte un irrespect pour les réalités sociales et politiques des groupes minorisés représentés, qui doivent supporter de toujours se voir à travers les yeux dépréciatifs d'individu·e·s non-concerné·e·s. Il semble que la qualité d'une œuvre se voulant militante se trouve pour moi dans son caractère à créer un univers nouveau où se rejoue différemment des possibles et des possibilités d'existence. Cette disposition utopique, n'est pas exclusivement idéaliste et peut très bien rejouer des phénomènes de domination, comme ça a été le cas dans ma série performative des *Dépouillements* par exemple. Cependant aussi lugubre et violente que soit la représentation, elle nécessite aussi dans son engagement au monde, une forme d'optimisme qui cherche la morale. Un art de l'émancipation, ne devrait-il pas nous emmener sur la voie peut-être subversive de l'étude des limites du social et de ses assignations, en somme de l'auto-détermination ?

Le deuxième obstacle que rencontre la performance à visée politique est souvent son moyen même d'apparaître, sa forme et le dispositif qu'elle instaure. J'expliciterais ainsi mon point de vue quant à la mise à mal des spectat·eur·rices par le biais de la performance. Dans le même temps je ferai sentir ce que la pratique de la confrontation pose comme contrainte, parfois comme abus, mais aussi comme puissant outil de modification du réel. Les postures autoritaires qui forcent le regard ne sont pas rares et je fais parties de

ceux qui admettent volontiers éprouver du plaisir face à de telles mises à mal du système de présentation. Je pense notamment à un événement performatif ayant eu lieu fin 2018 à Toulouse dans un squat transpédégouine bien connu nommé le Trou De Balle. La performance transféministe qui m'intéresse, de l'artiste Rannielly Perla, s'est déroulé aux alentours de 22 heures, est fait suite à une première performance féministe de Raisa Inocencio et encore avant à un repas végétarien partagé entre les personnes présentes pour la soirée. Nous étions, je pense, une trentaine de personnes de la communauté TPG à s'être déplacé·e·s pour l'occasion au TDB. La communication numérique à propos de la performance de Ranniely Perla était la suivante : « Rannielly Perla est brésilienne, femme trans et noire. Dans son parcours d'activiste trans et d'artiste au Brésil et en Europe, Perla a dénoncé le discours religieux des fondamentalistes chrétiens, le racisme, le sexisme et la transphobie. En tant que sujet traversé par plusieurs types d'oppression, Perla cherche à partir d'une intense élaboration créative à faire de l'art un instrument de questionnement des pouvoirs établis et de libération de son corps. [...] Autour des questions qui traversent le corps de la femme noire transgenre du sud globalisé. Régurgiter oppressions, redistribuer la violence, autonomiser, réaffirmer la négritude. »³⁰⁵ Rannielly Perla aidée des organisat·eur·rice·s de l'événement, a invité tout le monde à venir dans une pièce reculée du squat au fond du jardin, puis nous a rejoint dans une tenue de scotch jaune, qui dévoilé partiellement sa nudité. L'entrée de la performeuse dans la salle, y apporta une ambiance tendu et pesante. Son attitude était décidée et son regard vif. Je me suis fait la remarque qu'elle avait déjà performé ce protocole, idée qui m'a été confirmé. La première partie de la performance consistait en un bain rituel dans lequel l'artiste enduisait son corps du contenu d'un bol plaçait par elle au centre de l'espace. La mixture était composé de liquide et de matière hétéroclite, que j'ai interprété comme un mélange de vin, de lait et d'herbe. C'est à partir du moment où elle a fini de s'enduire, qu'elle a prit la parole, et que l'atmosphère c'est faite plus lourde encore. Elle déambulait dans la pièce, fixant chacune des personnes présentes, murmurant ou criant à nos oreilles : « Ça ! (geste pour désigner son corps) 20 euros ! 15 euros ! 10 euros ! Tu veux ? Tu veux ? » Le dons de soi supposé n'était pas calme, n'était pas agréable, il se révélait être poussé par une nécessité et de la rage. Je ne crois pas que le ton violent se plaçait en critique du travail du sexe, au contraire, c'était, je pense, la visibilisation non-illusionniste d'un enjeu de société et d'une stratégie de survit qui l'accompagne et est souvent forcée par les circonstances précaires des femmes trans. L'artiste nous met ici à l'épreuve de lui répondre et la confrontation se fait par notre silence obligé face à son propos. Pourtant, pour moi, elle a gardé un contrôle chaleureux sur la situation, malgré la brutalité des mots, des gestes et du ton. Ce qu'elle nous propose de voir s'élabore très certainement dans une pulsion à la fois de médiatisation de soi et de survit. Survivre en réinventant une fiction de soi viable par le biais de la mise en présentation où elle a le contrôle est en tout cas ce qui m'a paru être non-pas

305 Informations disponibles sur la page événementiel de la soirée : <https://www.facebook.com/events/353065998830355/>, consulté 30 mai 2019.

le sujet de la performance, mais l'objectif de la performance. Si la performance nous propose aussi en tant que français·e·s ou personnes habitant·e·s en France, d'avoir un aperçu de ce que peut être la vie difficile d'une femme trans et noir au Brésil, elle ne nous laisse pas le goût du pathos, qui se retrouve bien souvent dans des arts engagés. Ici mon souvenir va dans un sens qui ne me fait pas plisser les yeux d'empathie, mais plutôt qui me donne encore des frissons d'excitation et de colère. Non pas une colère dirigée sur l'artiste, bien au contraire, il s'agit d'une colère en tant qu'outil transmis par le biais de la performance. La transmission a eu lieu ici dans une certaine souffrance, qui s'est révélée transformatrice pour moi en tout cas. Il faut noter que la réception de la performance a été mitigée et les ami·e·s avec qui j'ai assisté à la performance n'ont pas réagi avec autant de positivisme que moi. Si tou·te·s considéré·e·s l'action de l'artiste comme un besoin de monstration légitime, en revanche nous nous sommes questionné·e·s sur les modalités de mise en place de l'hétérotopie de la performance. Des individu·e·s durant l'acte performatif se sont senti·e·s pris·e·s au piège dans le dispositif de la salle plutôt petite et dense au vu du nombre de personnes présentes. Je ne reproche pas du tout à l'artiste cette mise en scène de l'action performative, en revanche, je me demande s'il n'aurait pas été nécessaire dans le respect de la sensibilité de chacun·e de faire une annonce sur le caractère violent et potentiellement agressive de la performance. La tâche en incombe peut-être aux personnes organisant l'événement performatif,³⁰⁶ dans la mesure où l'artiste n'a pas nécessairement à modifier ou adapter son protocole à un public et un contexte. Comme je l'ai démontré, mon travail en revanche prend en charge cette annonce que je considère maintenant essentielle, pour autant ma démarche ne s'inscrit pas dans les mêmes lignes que celles de Rannielly Perla et je respecte profondément les choix qu'elle a opérés dans cette œuvre. Si je n'ai pas éprouvé personnellement le besoin d'être prévenu, c'est bien avec la longue discussion que j'ai pu avoir avec mes camarades expérimentat·eur·rice·s de la scène, que j'ai compris l'importance d'une mise en garde sur le contenu de l'action. On peut donc considérer que l'artiste est responsable de la réception à bien des niveaux et d'autant plus peut-être selon moi dans un contexte de non-mixité entre personnes plus ou moins concerné·e·s par ce dont l'œuvre traite. Je regrette d'avoir vu à la suite de la performance une proche amie trans déstabilisée à un point, où je me suis demandé si l'œuvre n'avait pas pour elle été plus violente et destructrice que constructive. La réception de la performance s'instaure dans le temps, le souvenir et le travail de mémoire, je dois donc tempérer mon précédent propos, en considérant que la mise à l'épreuve qu'elle a subie a pu évoluer dans sa perception. Passer un certain choc immédiat, que sait-on de ce qu'il reste en nous-même de la performance ?

Toujours dans un contexte de non-mixité, je pense à une autre performance bien loin formellement de celle de Rannielly Perla et qui ne pose pas les mêmes limites ou les mêmes enjeux. Elle a eu lieu presque secrètement le vendredi 20

³⁰⁶Je sais par exemple que quelques mois plus tard le protocole de cette performance a été réitéré.

Cependant, l'organisation de l'événement dans lequel elle se déroulait, a prit soin de mettre en garde le public par un avertissement oral.

octobre 2017 lors de la soirée d'ouverture du festival toulousain *Femme Scandal* au Mixart Myrys. Invité par Tom Le Pendeven, qui présentait lors de cette événement son installation *Masturbate_*, j'ai accepté de veiller avec d'autres à la bonne tenue d'un espace en non-mixité meuftransgouines au sein du festival. Cette salle reculée et dont l'entrée indiquait la non-mixité, permettait de naviguer dans le festival en sachant qu'existait dans son enceinte, un espace dédié au repos, à la prise de distance et à la rencontre entre personne concerné·e·s par les éventuels débordements discriminants qui peuvent survenir lors d'une soirée alcoolisée et festive publique. C'est dans ce contexte qu'a eu lieu la performance *G3nder* de Lux, qui a été annoncée de bouches à oreilles lors de l'événement, mais aussi au préalable entre connaissances et ami·e·s, comme j'en atteste. L'hétérotopie performative a donc réuni une vingtaine de personnes, installées contre le mur de la salle, ou sur les canapés de l'espace de repos que nous avons déjà largement adopté. Au début de cette performance, l'artiste fabuleusement habillé est arrivé dans l'espace central de la pièce, pour se déshabiller calmement en face de nous. Derrière lui se trouvait une table sur laquelle il avait posé divers objets, dont un gode en *jelly* violet et un kit d'injection. Après quelques pliages soigneux de ses vêtements, Lux en slip, s'est assis sur une chaise proche de la table et s'est injecté une dose de quelques millilitres de testostérone en intramusculaire dans la cuisse. Suite à quoi il s'est rhabillé avec d'autres vêtements, moins flamboyants, moins pailletés et moins féminins, a mis le phallus en plastique dans son sous-vêtement et a avancé vers le public. Son avancée a alors déclenché les applaudissements et il a rejoint dans le même mouvement le groupe des spectat·eur·rice·s. Chaleureusement, en montrant le reste de l'ampoule de testostérone sur la table, il a alors proposé : « Qui veut le reste de ma dose ? Faut pas gaspiller. » La fin de la performance est floue, les applaudissements marquent la fin supposée de l'hétérotopie, sans qu'elle se renferme sur elle-même. La situation a continué en discussions, en félicitations et par le partage avec une autre personne trans masculine du reste du liquide. Cette performance et son contexte en non mixité meuftransgouines ne s'instaure pas tant que ça dans le dialogue, ni dans la confrontation. En effet si l'artiste se déshabille et se pique devant d'autres personnes trans/inter ou allié·e·s, c'est bien pour moi qu'il n'y a pas de recherche de discussion à ce propos, mais bien seulement un besoin d'artialisation de l'existence et du mode de vie. La performance dans cette démarche de monstration est poussée par un besoin de partage concret et pas seulement intellectuel ou esthétique. Si certain·e aurait considéré la proposition de Lux de partager son ampoule comme anecdotique et extérieure à l'hétérotopie performative, elle marque pour moi toute la puissance de sa performance. J'étais alors en cours de transition sociale et l'idée de prendre des hormones était un projet que j'attendais de mettre en place. Ainsi cette performance bienveillante a favorisé en moi en sentiment de légitimité, de bien-être et d'excitation à l'idée de m'hormoner. La performance de Lux mettait bien en scène un souci de soi évidant, prenant en compte le souci d'autrui et proposant une transmission direct des moyens techniques d'accès à une technique de soi. Son action qui n'avait pourtant rien de nouveau ou d'extra-ordinaire à priori, a réveillé en moi

une permission et a ainsi ouvert à ma conscience une nouvelle possibilité d'existence plus sereine.

C'est aussi dans ce contexte que j'ai voulu expérimenter le protocole de *Psychiatrisons la transphobie* à l'OBS lors de la soirée *Créativité Queer*. Performer dans le cadre bienveillant du collectif de personnes concernées, engage un autre type de présentation durant l'acte de la performance. Mon rôle pédagogique ici n'existe pas de façon aussi stricte, car je n'avais rien ou presque à apprendre à la plupart des gen·te·s présent·e·s ce soir-là. La performance ce proposait d'être plutôt dans l'espace-temps de l'hétérotopie, la mémoire vivante d'un archivage de la transphobie pseudo-scientifique, à même mon corps trans. Lire Colette Chiland, nu et hilare devant mes ami·e·s, camarades trans/inter ou allié·e·s, est comme un acte de résistance proposé au groupe, un appel au souvenir, à l'actualité de nos luttes et à la légitimité de nos voix à se porter contre les systèmes qui les font taire. David Halperin écrit à propos de l'importance de l'appropriation d'une parole à la fois située et consciente de son contexte d'énonciation, nous avons été « les objets, plutôt que les sujets, des discours d'expertises et notamment les objets de discours potentiellement assassins nous présentant comme des êtres malades, criminels ou immoraux, et dont l'un des effets les moins graves, en comparaison avec d'autres conséquences plus violentes, a été de disqualifier nos expériences subjectives et de nous dénier le droit d'exprimer un savoir sur nous-mêmes ».³⁰⁷ Il poursuit par des propositions de tactiques pour lutter contre l'assignation ou l'invisibilisation, etc. : « l'appropriation créative et la re-signification », « l'appropriation et la théâtralisation », « le dévoilement et la démystification »³⁰⁸, en somme mettre à jour les mécanismes intégrés de l'oppression et se les réapproprier pour les transformer en des outils politiques nouveaux qui nous donne du pouvoir. Avec cette structure, l'art militant devrait selon moi est un vecteur d'agentivité et d'*empowerment*.³⁰⁹ C'est à dire qu'il ne peut exister que dans l'émancipation de l'artiste concerné·e, dans son choix de porter au monde sa propre voix et/ou son propre geste. L'impulsion de la représentation/présentation performative est alors de l'ordre de la nécessité pour sa propre survie, de l'émancipation intime et collective, d'un dialogue et d'un souci de soi partagé.

Recherche en création et épistémologie trans

L'importance d'un point de vue situé n'est pas qu'un enjeu artistique, il englobe toute la production du savoir, université comprise. Ainsi ce n'est pas seulement les contenus problématiques, pathologisants, criminalisants et/ou discriminants, qui constituent une mauvaise représentation, ce sont aussi ses modalités d'apparition au monde et leurs répétitions. Par modalités d'apparition au monde j'entends, le système marchand dans lequel la représentation est implantée, ainsi que les individu·e·s, qui en assument la création. Pensons que les représentations positives de telle ou telle identité

307 Halperin, David, *Saint Foucault*, EPEL, Les grands classiques de l'érotologie moderne, Paris, 2000, p. 57.

308 *Ibid.*, p. 63 et 66.

309 J'ai défini ces termes dans la sous-partie « *Agency* et intersectionnalité », du chapitre 4 « Entrecroisements, Convergence et activisme - États-Unis/France »

marginalisée, sont concomitantes à leur accès aux statuts d'act·eur·rice·s, aut·eur·rice·s, chercheu·r·se·s, réalisat·eur·rice·s ou product·eur·rice·s. Se faire expert de soi-même dans le contexte militant, universitaire et/ou artistique, en développant par ailleurs une épistémologie trans au sein d'une recherche en création militante soucieuse de sa réception est là tout mon objectif. C'est à travers cette posture hybride, que j'entends en tout cas témoigner de ma présence dans ces diverses sphères disciplinaires, ou ces différents dispositifs qui ont tendance à rester cloisonner les uns aux autres, mais qui pourtant n'attendent selon moi qu'à être mis en lien. La recherche *en dedans* l'art d'une posture activiste trans, se fait dans mon cas, par la mise en abîme de la recherche dans la performance. En effet la performance m'offre la possibilité d'être dans l'instant présent et dans l'espace partagé, l'objet et le sujet de ma recherche. Je suis ma propre matière que je modifie sous les yeux des regards du public, qui me transforment aussi. La recherche en création dans un contexte d'étude minoritaire à même sa propre identité, semble ainsi tout à fait à propos puisqu'elle nous demande déjà en tant qu'artiste-chercheu·r·se de nous confronter à nous-même, nos processus, la réception de nos œuvres, etc. La pulsion de survie ou le souci de soi ainsi que la pulsion communicante et le besoin dialogique d'instaurer une connexion des sens et de l'intellect au sein des performances, participent aussi du mécanisme de l'écriture des traces de la recherche. J'entends par traces les formes dans lesquelles nous coulons la pensée. Ce mémoire est ainsi à sa manière imparfaite, une archive de ma praticothéorie indéniablement incarnée, éprouvée et transdisciplinaire. La transmission s'élabore par contre à travers un autre dispositif, qu'est-celui de la lecture, que j'ai voulu saccadé par les ouvertures successives des enveloppes-performances. En complexifiant la fluidité de l'exploration de la recherche, j'ai tenté de démontrer ainsi le rapport corporel et engageant qu'elle nécessite.

J'ai tenté par le biais de cet écrit de rendre compte de mes multiples influences, activistes, artistiques et théoriques. Mais plus encore j'espère avoir démontré en quoi ma posture au sein de l'institution universitaire, n'est pas simplifiable et s'inscrit dans des mécanismes complexes corporels et socio-culturels. Par le biais de ce chapitre conclusif j'ai voulu éclairer ma démarche à la lumière de pratiques artistiques militantes extrême-contemporaines, similaires ou approchantes. En inscrivant d'abord mon développement dans le passé des luttes, de l'art et de la recherche, puis dans leurs évolutions actuelles artistiques et activistes dont fait partie mon travail, j'ai voulu démontrer l'importance de la présence dans le champs académique d'une théorisation de l'art militant des marges, par les marges elles-mêmes. C'est par le biais de l'auto-détermination subversive et de la réappropriation d'un pouvoir concret de création de savoirs ou de formes artistiques, que s'élabore ici ma stratégie militante transféministe de parasitage des dispositifs dans lesquels j'évolue. J'entends par parasitage, l'élaboration d'une épistémologie hybride à la croisée de l'art et de la transidentité, qui ouvre sur un point de vue peut-être nouveau sur la performance, la corporalité ou encore le genre, et qui en propose en tout cas un mode de connaissance. Je conclue

cette démonstration organique, par l'idée qu'une esthétique/éthique de la résistance contestataire par le biais de l'auto-exhibition critique de soi, est un caractère que peuvent partager les pratiques militantes, artistiques et universitaires. C'est tout du moins mon projet d'en élaborer une forme fusionnée et corporelle.

Corpus de références Bibliographie

Ouvrage collectif

- *A bras le corps, image, matérialité et devenir des corps*, sous la direction de Noémie Étienne et Agnès Vannouvong, les presses du réel, 2013.
- Agemben, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif*, Payot et Rivage, Petite bibliothèque, Paris, 2007.
- Ardenne, Paul, *L'image corps Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Éditions du Regard, Paris, 2001, p.
- Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Folio essais, 2017 (1964).
- Artaud, Antonin, *Œuvres*, Quarto-Gallimard, 2004.

- *Art et féminisme*, sous la direction de Peggy Phelan et d'Helena Reckitt, Phaidon, Thème Mouvement, 2005.
- *Art & Queer culture*, sous la direction de Catherine Lord et Richard Meyer, Phaidon, 2013.
- *Attrance - lesbiennes fems/Lesbiennes butchs*, sous la direction de Christine Lemoine et Ingrid Renard, Gaies et lesbiennes, Paris, 2001.
- Austin, John, *Quand dire c'est faire*, Essais, Points, 1991.
- Baudry, Jean, « préface », dans Chevaly, Maurice, *Genet Tome 1 - L'amour cannibale*, Le temps parallèle, Marseille, 1989.
- Bersianik, Louky, *L'Euguélienne*, Typo, Montréal, 2012 (1976).
- *Black feminism, Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, textes choisis par Elsa Dorlin, L'harmattan, Bibliothèque du féminisme, Paris, 2008.
- Bonnet, Alain, *L'enseignement des arts au XIXe siècle. La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Presses universitaires de Rennes, 2006.
- Bourcier, Marie-Hélène Sam, *Queer Zones 2 - Sexopolitiques*, La fabrique, Paris, 2005.
- Bourcier, Marie-Hélène Sam, *Queer Zones 3 - Identités, cultures et politiques*, Amsterdam, Paris, 2011.
- Bourcier, Sam, *Homo Incorporated Le triangle et la licorne qui pète*, Cambourakis, Sorcières, 2017.
- Bourdieu, Pierre, *La domination masculine*, Seuil, Liber, 1998.
- Bourriaud, Nicolas, *L'esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, 1998.
- Bornstein, Kate, *Gender outlaw : On men, women, and the rest of us*, Routledge, 1994.
- Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Vrin, Bibliothèque des textes philosophiques, 2009 (1757).
- Butler, Judith, *Défaire le genre*, Amsterdam, Paris, 2006.
- Butler, Judith, *Trouble dans le genre - Le féminisme et la subversion de l'identité*, La découverte, Paris, 2006.
- *Cachez ce sexe que je ne saurais voir*, coordonné par Zabunyan E., Besse C., Fontan A., Gaillard F., Bertini M.-J., Dis voir, Paris, 2003.
- *Cahiers Charles Fourier*, N°26, dirigé par Louis Ucciani, Dijon, 2015.
- Califa, Pat, *Le mouvement transgenre - Changer de sexe*, EPEL, Les grands classiques de l'érotologie moderne, Paris, 2003 (1997).
- *Campagnes anti-genre en Europe Des mobilisations contre l'égalité*, sous la direction de Kuhar, Roman et Paternotte, David, Presses Universitaire de Lyon, 2018.
- Chiland, Colette, *Changer de sexe*, Odile Jacob, 1997, p. 174.
- *Corps trans/Corps queer*, sous la direction de Maud-Yeuse Thomas, de Karine Espineira et d'A.A., L'Harmattan, Cahiers de la transidentité, n°3, Observatoire Des Transidentités, Paris, 2014.

- *Corps troublé Approches esthétiques et politiques de la littérature et des arts*, sous la direction de Plana, Muriel et Sounac, Frédéric, avec le soutien du laboratoire LLA-CREATIS, Éditions Universitaires de Dijon, Collection Sociétés, Dijon, 2018.
- Cottingham, Laura, *Combien de "sale" féministes faut-il pour changer une ampoule ? - Antiféminisme et art contemporain*, Postface de Christine Bard, Tahin party, Lyon, 2000, p. 24.
- *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*, dirigé par Geneviève Sellier et Eliane Viennot, l'Harmattan, Paris, 2004.
- *Culture pornographiques Anthologie des porn studies*, sous la direction de Florian Vörös, Amsterdam, Paris, 2015.
- Dallier-Popper, Aline, *Art, féminisme, postféminisme - Une parcours de critique d'art*, Paris, l'Harmattan, 2009.
- Darms, Lisa, *The Riot Grrrl collection*, The Feminist Press, New York, 2013.
- Davis, Angela, *Femmes, race et classe*, Traduction de Taffin-Jouhaud Dominique et le collectif des femmes, Des femmes - Antoinette Fouque, Paris, 2007.
- De Beauvoir, Simone, *Le deuxième sexe - Tome I Les faits et les mythes*, Gallimard, Blanche, 1949.
- Debord, Guy, *La Société Du Spectacle*, Gallimard, Folio, 1996.
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche*, Presses Universitaires de France, Philosophe, Paris, 2011 (1965).
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Presses Universitaires de France, Quadriges grands textes, Paris, 2012 (1962).
- De Lagasnerie, Geoffroy, *Penser dans un monde mauvais*, Presses Universitaires de France, Des mots, Paris, 2017.
- De Lauretis, Teresa, *Théorie queer et cultures populaires de Foucault à Cronenberg*, La dispute, Le genre du monde, Paris, 2007.
- Dewey, John, *L'art comme expérience*, introduction de Richard Shusterman, postface par Stewart Buettner, Gallimard, Paris, 2010 (1931).
- *Dictionnaire des féministes - France XVIII°-XXI° siècle*, sous la direction de Christine Bard avec la collaboration de Sylvie Chaperon, Presses Universitaires de France, Paris, 2017.
- Dorlin, Elsa, *Black Feminism Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Paris, L'Harmattan, Bibliothèque du féminisme, 2008.
- Dorlin, Elsa, *Se défendre - Une philosophie de la violence*, La découverte, Zones, Paris, 2017.
- Dumont, Fabienne, *Des sorcières comme les autres - Artistes et féministes dans la France des années 1970*, Presses Universitaires de Rennes, avec le concours de l'association Archives du féminisme et l'École Européenne supérieure d'art de Bretagne, 2014.
- Du Bois, William Edward Burghardt, *Les âmes du peuple noir*, La Découverte, 2007.

- Espineira, Karine, *Médiacultures - La transidentité en télévision - Une recherche menée sur un corpus à l'INA (1946-2010)*, L'harmattan, Logiques sociales, Série sociologie du genre, Paris, 2015.
- *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts - Sexualité et politique du trouble*, sous la direction de Muriel Plana et Frédéric Sounac, EUD, Écritures, Dijon, 2015.
- Eribon, Didier, *Une morale du minoritaire - Variation sur un thème de Jean Genet*, Flammarion, Champs Essais, 2015.
- Eribon, Didier, *Réflexion sur la question gay*, Paris, Flammarion, Champs Essais, 2012.
- Eribon, Didier, *Retours sur Retour à Reims*, Cartouche, 2011.
- Evans, Mary, *Feminism and modernity, Tome 2 Feminism : critical concepts in literary and cultural studies*, Taylor & Francis, 2001.
- Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Seuil, Points Essais, 1952, p. 113.
- Fausto-Sterling, Anne, *Les cinq sexe Pourquoi mâle et femelle ne sont pas suffisants*, préface Molinier Pascale, Payot & Rivages, Paris, 2013.
- Feinberg, Leslie, *Transgender Warriors - Making History from Joan of Arc to Dennis Rodman*, Beacon Press, 1997.
- Feinberg, Leslie, *Trans liberation - Beyond pink or blue*, Beacon Press, Boston, 1998.
- Feinberg, Leslie, *Stone Butch Blues*, Firebrand Books, New-York, 1993.
- *Femmes, attitudes performatives aux lisières de la performance et de la danse*, Edité par Carole Boublès, Les presses du réel, Nouvelles Scènes, 2004.
- *Femmes & Art au XX^e siècle : le temps des défis*, sous la direction de Marie-Hélène Dumas, Editions Lunes, Hors-Sujet 2, Paris, 2000
- Fillieule, Olivier et Sommier, Isabelle, *Marseille années 68*, Presses de Sciences Po, 2018.
- Foucault, Michel, *Dits et écrits, Tome II (1970-1975)*, Gallimard, Bibliothèque des histoires, Paris, 1994.
- Foucault, Michel, *Dits et écrits, Tome III, (1976-1979)*, Gallimard, Bibliothèque des histoires, Paris, 1994.
- Foucault, Michel, *Dits et Écrits, Tome IV, (1980-1988)*, Gallimard, Bibliothèque des histoires, Paris, 1994.
- Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité, Tome I - La volonté de savoir*, Gallimard, Bibliothèque des histoires, Paris, 1976.
- Foucault, Michel, *Naissance de la clinique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962.
- Fortin, Jacques, *Homosexualités l'adieu aux normes*, Textuel, La discorde, Paris, 2000.
- Fraisse, Geneviève, *Les excès du genre, Concept, image, nudité*, Lignes, 2014.
- Freud, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, traduit par Ph. Koepffel, avec une préface de M. Gribinski, Paris, Gallimard, 1987
- Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire FHAR, *Rapport contre la normalité 1971*, Bibliothèque GayKitchCamp, Question de genre, Paris, 2013.

- *Futurisme et surréalisme*, sous la direction de Livi, François, avec le concours de Contarini, Silvia, Martin-Cardini, Karine, Lanfranchi, Catherine, L'âge d'homme, Lausanne, 2008.
- Genet, Jean, *Journal du voleur*, Gallimard, Folio, Paris, 1982 (1949).
- Genet, Jean, *Pompe Funèbre*, Gallimard, L'imaginaire, Paris, 2012 (1953).
- Goldberg, RoseLee, *Performances - L'art en action*, Thames & Hudson, avant-propos de Anderson, Laurie, traduit de l'américain par Christian-Martin Diebold, Paris, 1999 (1998).
- Goldberg, RoseLee, *La performance, du futurisme à nos jours*, Thames & Hudson, Seuil, L'Univers de l'art, traduit de l'américain par Christian-Martin Diebold, Paris, 2001 (1988).
- Hache, Émilie, *Reclaim, un recueil de textes écoféministes*, Cambourakis, Sorcière, 2016.
- Halperin, David, *Saint Foucault*, EPEL, Les grands classiques de l'érotologie moderne, Paris, 2000.
- Halperin, David, *Oublier Foucault mode d'emploi*, EPEL, Les grands classiques de l'érotologie moderne, Paris, 2004.
- Hedbige, Dick, *Sous-culture le sens du style*, Zones, La Découverte, Paris, 2008.
- Hell, Bertrand, *Possession et chamanisme, Les maitres du désordre*, Champs essais, Flammarion, 1999.
- Heller, Nancy G., *Femmes Artistes*, traduit de l'anglais par Theresa et Christine de Cherisey, Herscher, 1991 (1987), Paris
- hooks, bell, *Ne suis-je pas une femme ?*, traduction de Potot, Olga, Cambourakis, Sorcières, Paris, 2015.
- *Histoire du corps, Tomes 1, De la Renaissance aux Lumières*, sous la direction de Vigarello, G., Courtine, J.J. Corbin, A., Seuil, Paris, 2005.
- *Histoire du corps, Tomes 2, De la Révolution à la Grande Guerre*, sous la direction de Vigarello, G., Courtine, J.J. Corbin, A., Seuil, Paris, 2005.
- *Histoire du corps, Tomes 3, Les Mutations du regard. Le XXe siècle*, sous la direction de Vigarello, G., Courtine, J.J. Corbin, A., Seuil, Paris, 2006.
- *Identités intersexes : identité en débat*, sous la direction de Maud-Yeuse Thomas, de Karine Espineira et d'A.A., L'Harmattan, Cahiers de la transidentité, n°2, Observatoire Des Transidentités, Paris, 2013.
- *Interviewer la performance - Regard sur la scène française depuis les années 60*, Brit, Mehdi et Meats, Sandrine, Manuella Éditions, 2014.
- Jenkins, Henri, *La culture de la convergence - Des médias au transmédia*, Armand Colin, Paris, 2013.
- Jeudy, Henri-Pierre, *Le corps comme objet d'art*, Armand Colin, Cemins de traverse, Paris, 1998.
- Katz, Johnatan, Ned, *L'invention de l'hétérosexualité*, EPEL, Les grands classiques de l'érotologie moderne, Paris, 2001.
- Klee, Paul, *Théorie de l'art moderne*, Denoël, Folio Essais, 1985.
- Labry, Manon, *Riot Grrrls Chronique d'une révolution punk féministe*, La découverte, Zones, Paris, 2016.

- Lacas, Martine, *Des femmes peintres du XV à l'aube du XIX^e siècle*, Seuil, 2015, Paris
- *La performance, encore*, sous la direction de Sylvie Coëllier, Presses Universitaires de Provence, Arts, Aix-Marseille, 2016.
- *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, sous la direction de Bégoc, Janig, Boulouch, Nathalie et Zabunyan, Elvan, Presses Universitaire de Rennes, Archives de la Critique d'Art, Art & Société, Rennes, 2010.
- *La performance, Vie de l'archive et actualité*, sous la direction de Cuir R. et Mangion E., Les presses du réel, Figures, 2013.
- *La transidentité : des changements individuels au débat de société*, sous la direction d'Arnaud Alessandrin, L'Harmattan, Logiques sociales, Paris, 2011.
- *La Trans-yclopédie - tout savoir sur les transidentités*, sous la direction de Karine Espineira, de Maud-Yeuse Thomas et d'A.A., Des Ailes sur un Tracteur, 2012.
- *La rébellion du Deuxième Sexe l'histoire de l'art au crible des théories féministe anglo-américaines (1970-2000)*, sous la direction de Fabienne Dumont, Les presses du réel, Œuvres en sociétés - Anthologies, 2011.
- *L'art et l'argent*, dirigé par Jean-Pierre Cometti et Nathalie Quintane, Amsterdam, Paris, 2017.
- *Le corps de l'artiste*, sous la direction de Tracey Warr et d'Amelia Jones, Phaidon, Thème Mouvement, 2011.
- *Le corps, entre sexe et genre*, sous la direction de Rouch H., d'Dorlin E. et de Fougeyrollas-Schwebel D., L'Harmattan, Bibliothèque du féminisme, Paris, 2005.
- *Le livre des symboles : réflexions sur des images archétypales, Archive for research in archetypal symbolism*, sous la direction d'Ami Ronnberg, Taschen, Varia, 2011.
- *Le Livre noir de la psychanalyse. Vivre, penser et aller mieux sans Freud*, sous la direction Catherine Meyer, Les Arènes, Paris, 2005.
- Le Talec, Jean-Yves, *Folles de France Repenser l'homosexualité masculine*, La Découverte, 2008.
- Levinas, Emmanuel, *De l'existence à l'existant*, Vrin, Bibliothèque des textes philosophiques, Paris, 2013 (1978).
- Lorde, Audre, *Sister Outsider*, Genève, Mamamélis, 2003.
- Lyotard, Jean-François, *La Condition postmoderne - Rapport sur le savoir*, Éditions de Minuit, Critique, 1979.
- Maldiney, Henri, *Art et existence*, Klincksieck, Esthétique, 2003.
- *Marché au sexe*, S. Rubin, Gayle et Butler, Judith, EPEL, Les grands classiques de l'érotologie moderne, Paris, 2001.
- Mead, Margaret, *Mœurs et sexualité en Océanie*, Plon, Terre humaine, Paris, 1963.
- Merleau-Ponty, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Folio Essais, 1964.
- *Ne pas jouer avec les choses mortes*, sous la direction d'Eric Mangion et de Marie de Brugerolle, Villa Arson Nice, Les presse du réel, 2008.

- Moreau, Camille, *Artistes Femmes de 1905 à nos jours*, avec la collaboration de Giulia Lamoni, Centre Pompidou, 2010, Paris
- O'Reilly, Sally, *Le corps dans l'art contemporain*, Thames & Hudson, L'Univers de l'art, traduit de l'américain par Lydie Echasseriaud, Paris, 2010 (2009).
- *Pandora's Box*, catalogue d'exposition, dirigé par Calvert, Gill, Jill, Morgan et Mouse, Katz, Womens Images et the Rochdale Art Gallery, 1984.
- Patinier, Jérémy et Bressin, Tiphaine, *Strike a pose : Histoires(s) du voguing - De 1930 à aujourd'hui, de New York à Paris, Des ailes sur un tracteur*, Paris, 2012.
- Plana, Muriel, *Théâtre et féminin - identité, sexualité, politique*, EUD, Écritures, Dijon, 2012.
- *Pour un féminisme de la totalité*, coordonné par Boggio Ewanjé-Épée F., Magliani-Belkacem S., Merteuil M., Monferrond F., Amsterdam, Paris, 2017.
- Preciado, Beatriz Paul, *Testo Junkie - Sexe, drogue et biopolitique*, Grasset et Fasquelle, 2008.
- Puar, Jasbir K., *Homonationalisme, politique queer après le 11 septembre*, Amsterdam, traduction de Maxime Cervulle et Judy Minx, 2012 (2007).
- *Q comme Queer*, Les séminaires Q du Zoo (1996-1997), sous la direction de Marie-Hélène Sam Bourcier, *Cahier Gai Kitch Camp*, Question de genre, Paris, 1998.
- *Quand la médiatisation fait genre - Médias, transgression et négociation de genre*, sous la direction de Lætitia Biscarrat, Karine Espineira, Maud-Yeuse Thomas et A.A., L'Harmattan, Cahiers de la transidentité, Hors-série, Observatoire Des Transidentités, Paris, 2014.
- Rancière, Jacques, *Le partage du sensible esthétique et politique*, La Fabrique, Paris, 2000.
- Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008.
- Rancière, Jacques, *Politique de l'esthétique*, Sous la direction de Game, Jérôme, Wald Lasowski, Aliocha, Éditions des archives contemporaines, 2009.
- *Recréer/Scripter, Mémoires et transmission des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, sous la direction d'Anne Bénichou, Presse du réel, Nouvelles scènes, 2015.
- Saint-Simon, Claude-Henri de, Halévy, Léon, Rodrigues, Olinde, Duvergier, Jean-Baptiste et Bailly, Etienne-Marin, « Conclusion du volume - L'Artiste, le savant et l'industriel », dans *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Galerie de Bossange Père Col. Americana , 1825,
- Sauer, Marina, *L'entrée des femmes à l'école des Beaux-Arts 1880-1923*, énsba, Beaux-Arts histoire, Paris, 1990.
- Searle, John *La Construction de la réalité sociale*, Gallimard, 1995.
- Sedgwick, Eve Kosofsky, *Épistémologie du placard*, Amsterdam, Paris, 2008.
- Serano, Julia, *Manifeste d'une femme trans et autres textes*, traduit de l'anglais US par Noémie Grunenwald, Tahin party, 2007.

- Spivak, Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Amsterdam, 2009.
- Starhawk, *Chroniques altermondialistes - Tisser la toile du soulèvement global*, Cambourakis, Sorcières, 2016 (2002).
- Sutherland, Ann et Nochlin, Linda, *Femmes Peintres 1550-1950*, traduit de l'américain par Claude Bourguignon, Pascaline Germain, Julie Pavesi, Florence Verne, Des Femmes, 1981 (1976), Paris
- Sina, Adrien, *Féminine Futures : Valentine de Saint-Point - Performance, Danse, Guerre, Politique et érotisme*, Les Presses du réel, 2011.
- Sofio, Severine, *Artistes femmes, La parenthèse enchantée XVIII-XIX*, CNRS, 2016, Paris.
- *Tableau noir : Les transidentités et l'école*, sous la direction de Karine Espineira, Maud-Yeuse Thomas et A. A., L'Harmattan, Cahiers de la Transidentité, n°4, Observatoire Des Transidentités, Paris, 2014.
- *Transféminismes*, sous la direction de Maud-Yeuse Thomas, Noomi B. Grüsigg et Karine Espineira, L'Harmattan, Cahiers de la transidentité, n°5, Observatoire Des Transidentités, Paris, 2015.
- *Transidentités - histoire d'une dépathologisation*, sous la direction de Maud-Yeuse Thomas, Karine Espineira et A. A., L'Harmattan, Cahiers de la Transidentité, n°1, Observatoire Des Transidentités, Paris, 2013.
- Vannouvong, Agnès, *Jean Genet les revers du genre*, Les presses du réel, 2010.
- Van Gogh, Vincent, *Lettres à son frère Théo*, Introduction et chronologie par Pascal Bonafoux, traduit de néerlandais par Louis Roëdlant, Gallimard, L'imaginaire, Paris, 2012 (1953).
- Vergine, Lea, *L'autre moitié de l'avant-garde 1910-1940*, Traduit de l'italien par Mireille Zanuttini, Des femmes, 1980, Paris
- *Vers la plus queer des insurrections*, sous la direction de Fray Baroque et Tegan Eanelli, Libertia, 2016.
- *Vraiment, féminisme et art*, sous la direction de Cottingham, Laura, catalogue d'exposition, Le MAGASIN, Centre national d'art contemporain de Grenoble, Grenoble, 1997.
- Wittig, Monique, *La Pensée Straight*, Amsterdam, Paris, 2013.
- Wittig, Monique, *Le corps lesbien*, Les éditions de minuit, 1973.

Thèse

- Pradalier, Nicole, *Femmes, hommes et parité communicationnelle : germination d'un nouveau genre*, thèse de doctorat en science de l'information et de la communication et études de genre, sous la direction de Marlène Coulomb-Gully et Fabienne Baider, Université Jean-Jaurès, Toulouse, 2015.
- Baril, Alexandre, *La normativité corporelle sous le bistouri : (re)penser l'intersectionnalité et les solidarités entre les études féministes, trans et sur le handicap à travers la transsexualité et la transcapacité*, thèse de doctorat en

philosophie et études de genre, sous la direction de Kathryn Treneven, Université d'Ottawa, Canada, 2013.

Articles et revues

- « Art à contre corps », sous la direction de Baillette, Frédéric, *Quasimodo*, n°5, printemps 1998, Osiris, Toulouse.
- Armengaud, Françoise, « Christine Delphy : « Penser le genre », *Nouvelles Questions Féministes*, 2002/1, Vol. 21, p. 126-133, Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2002-1-page-126.htm>, consulté le 10 mai 2019.
- Ball, Hugo, « Introduction - Manifeste Dada à Zurich, le 14 juillet 1916 », *Dada à Zurich - Le mot et l'image (1915-1916)*, Préface Giroud, Michel, Traduit de l'allemand par Wolf, Sabine, Les presses du réel
- Bentouahmi, Hourya, « Audre Lorde, la poésie n'est pas un luxe », *Ballast*, n°6, 2011, p. 90-103.
- *Berlingot, n°1, concentré érotique fluide*, dirigé par Savage, Marie, Éditions Savage Slit, 2017.
- Bourcier, Sam, ~~Marie-Hélène~~, « Queer Move/ments », *Mouvements*, 2002/2, n°20, p. 37-43
- Bouvard, Emilie, « Présence réelle et figurée du sang menstruel chez les artistes femmes : les pouvoirs médusants de l'auto-affirmation », Communication réalisée dans le cadre de la journée d'études « Les fluides corporels dans l'art contemporain » organisée à l'INHA, Paris, le 29 juin 2010. Disponible sur : <http://http://hicsa.univ-paris1.fr>, consulté le 13/11/2017.
- Chalard-Fillaudeau, Anne, « Les Cultural Studies : une science actuelle ? », *L'Homme et la société*, n°149, 2003.
- Charlebois, Janik Bastien, « À qui appartient-il de déterminer les modes d'intervention auprès des personnes intersexuées ? », *Nouvelles pratiques sociales*, n°28, 2016.
- Chaperon, Sylvie et Taraud, Christelle, « Introduction », *Homosexualités européennes (XIXe-XXe siècles) Entre soumission et subversion*, *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 2012, Disponible sur : <http://journals.openedition.org/chrhc/2686>, Consulté le consulté le 16 mai 2019.
- Coulomb-Gully, Marlène, « Inoculer le Genre », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 4 | 2014, Disponible sur : <http://journals.openedition.org/rfsic/837>, consulté le 13 mai 2019.
- Daumas, Cécile, « Nos corps trans sont un acte de dissidence du système sexe-genre », Interview de Paul B. Preciado, *Libération*, 19 mars 2019, Disponible sur : <https://www.liberation.fr>, Consulté le 15 avril 2019.
- Dorlin, Elsa, « De l'usage épistémologique et politique des catégories de « sexe » et de « race » dans les études sur le genre », *Cahiers du Genre*, n° 39, 2005, p. 83-105.

- Dorlin, Elsa, « Performe ton genre, performe ta race ! » : Re-penser l'articulation entre sexisme et racisme à l'ère de la postcolonie, janvier 2007, disponible en ligne sur le site *Sophia* du réseau belge en étude de genre : <http://www.sophia.be>, consulté le 13/02/2018.
- Dupeyrat, Jérôme, « *As cheap and accessible as comic books* »: l'utopie démocratique du livre d'artiste », *ΔΥ**, N°3, 10/2012, Disponible : http://f-u-t-u-r-e.org/r/12_Jerome-Dupeyrat_L-Utopie-democratique-du-livre-d-artiste_FR.md, consulté le 4/01/2018, p.11-29.
- Espineira, Karine, « Pour une épistémologie trans et féministe : un exemple de production de savoirs situés », *Comment S'en Sortir ?*, n°2, 2015, p. 42-58.
- Espineira, Karine et Thomas, Maud-Yeuse, « Les trans comme parias. Le traitement médiatique de la sexualité des personnes trans en France », *Genre, sexualité & société*, n°11, Printemps 2014, Disponible sur : <https://journals.openedition.org/gss/3126>, Consulté le 19 mai 2019.
- Ezekiel, Judith, « Magritte rencontre Maghreb : ceci n'est pas un voile. La *hijab story* », *Confluences Méditerranée*, n°59, traduit de l'anglais par Bénédicte Muller, 2006, p. 189-203.
- Falquet, Jules, « Le *Combahee River Collective*, pionnier du féminisme Noir », *Les cahiers du CEDREF*, n°14, 2006, p. 69-104, disponible sur : <http://journals.openedition.org/cedref/457>.
- Fleckinger, Hélène, « Une révolution du regard. Entretien avec Carole Roussopoulos, réalisatrice féministe », *Nouvelles Questions Féministes*, n°28, 2009, p. 98-118.
- Galerand et Kergoat, « Consubstantialité vs intersectionnalité ? : À propos de l'imbrication des rapports sociaux », *Nouvelles pratiques sociales*, N°26, 2014/2, p. 44-61.
- « Genre, féminisme et valeur de l'art », *Cahier du genre*, N°43, septembre 2007
- Huard de la Marre, Geoffroy, « Une politique du désir. Hocquenghem au-delà du FHAR », *Chimères*, n° 69, 2009/1, p. 9-21.
- Jackson, Julian, « Arcadie :sens et enjeux de « l'homophilie » en France, 1954-1982 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, N°53, 2006/4, p. 150 - 174.
- « Le dégoût », sous la direction de Maheu, Jean, *Traverse*, n° 37, Centre George Pompidou, Paris, 1986.
- Marinetti, Tommaso, Filippo, « Manifeste futuriste », dans *Le Figaro*, 20 février 1909, p. 1, Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730.item>, Consulté le 23 mai 2019.
- Plana, Muriel, « Un art politique à l'ère postmoderne : performativité et théâtralité », *Performance et signes du politique, Degrés*, N°177-178-179, numéros coordonnés par Emmanuelle Garnier, Bruxelles, 2019, p. 79-96.
- Prearo, Massimo, « La trajectoire révolutionnaire du militantisme homosexuel italien dans les années 1970 », *Homosexualités européennes (XIXe-XXe siècles) Entre soumission et subversion, Cahiers d'histoire - Revue d'histoire*

critique, n°119, 2012, p. 79-97, disponible sur : <http://journals.openedition.org/chrhc/2751>, consulté le 10/02/2018.

·Preciado, B. Paul, « Biopolitique à l'ère du capitalisme pharmacopornographique », *Chimères*, 2010/3, N° 74, p. 241-257, Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-chimeres-2010-3-page-241.htm>.

·Sanna, Maria, Eleonora, « Ces corps qui ne comptent pas : les musulmanes voilées en France et au Royaume-Uni », *Cahiers du Genre*, n° 50, 2011, p. 111-132.

·Steinmetz, Julia, Cassils, Heather, Leary, Clover « *Behind Enemy Lines: Toxic Titties Infiltrate Vanessa Beecroft* », *Signs, Journal of Women in Culture and Society*, Vol. 31, n°3, été 2006, New Feminist Theories of Visual Culture, p. 753-783.

·Thomas, Maud-Yeuse, Espineira, Karine et A. A. « De la militance trans à la transmission des savoirs : la place du sujet trans dans le lien social », *Le sujet dans la cité*, vol. 4, no. 2, 2013, p. 132-143.

·Travelet, Françoise, « Prolétaires de tous les pays, caressez-vous ! », *Gulliver*, N°1, 1972, p. 21-24.

·Zdanowicz, Ian, « L'architecture du *passing* : la place, le regard, le mouvement », *Comment S'en Sortir ?*, N° 2, Automne 2015, p. 76-91

Radiographie

·Foucault, Michel, *Michel Foucault, Utopies et hétérotopies*, CD, INA, Mémoire Vives, France, 2004 (1966).

·France culture, émission « à Voix nue », coordonnée par Claire Poinignon, 5x30 min, « Hélène Hazera, une femme de combat », 08/2017, disponible sur : <https://www.franceculture.fr/emissions/voix-nue/helene-hazera-une-femme-de-combat-15-lesprit-de-resistance>, consulté le 23/12/2017

Vidéographie

·Abadia, Régine (réalisatrice), *Entre deux sexes* (documentaire), France, 67 minutes, 2017.

·Arra, Cynthia et Arra, Mélissa (réalisatrices), *L'ordre des mots* (documentaire), France, 72 minutes, 2007.

·Colomer, Henry (réalisateur), *Monté Verità La Montagne de la vérité*, (documentaire), Production AMIP - Audiovisuel Multimedia International Production et La Sept-Arte, France, 52 minutes 1997.

·Dore, Mary (réalisatrice), *She's Beautiful When She's Angry* (documentaire), Etats-Unis, 92 minutes, 2014.

·Devigne, Floriane (réalisatrice), *Ni d'Eve ni d'Adam, une histoire intersexe* (documentaire), France, suisse, 58 minutes, 2018.

·Gay, Amandine (réalisatrice), *Ouvrir la voix* (documentaire), 2017.

·Jouvet, Emilie (réalisatrice), *Too much pussy ! Feminists Sluts in the Queer X Show* (documentaire), France, Allemagne, 98 minutes, 2010.

- Jouvet, Emilie (réalisatrice), *My body my rules* (documentaire) , 60 minutes, 2017.
- Lifshitz, Sébastien (réalisateur), *Les Invisibles* (documentaire), France, 115 minutes, 2012.
- Roussopoulos, Carole (réalisatrice), *FHAR (Front homosexuel d'action révolutionnaire)* (court-métrage documentaire), Paris, 26 minutes, 1971.
- Roussopoulos, Carole et Bonnet, Marie-Jo, *Point d'émergence, Série - Le Salon des Femmes Peintres et Sculpteurs*, (court-métrage documentaire), Paris, 1978.
- Schwarz, Jeffrey (réalisateur), *I am Divine* (documentaire), Etats-Unis, 86 minutes, 2014.

Lutte performative, activisme artistique, théorique et transféministe

Sommaire - p. 3

Remerciements - p. 4

Avant-propos praticothéorique et préliminaire à une méthodologie processuelle ? - p. 5-8

1. Prélude et générique - Sociogenèse introductive - p. 9-16

2. Les fabriques des corporéités - Protocoles hétérotopiques et corps utopique - p. 17-39

- Corpus collectif et personnel p. 18
- Fabrique et gestion biopolitique des corps p. 22
- Performance hétérotopique p. 26
- Protocoles et séries performatives p. 29
- Pratiques corporelles transformatrices p. 32
- Politisation du dévoilement et de la nudité p. 35

3. Langage et technologie de genre - Série des lectures performatives - p. 39-57

- Dispositifs médiatiques et technologies de genre p. 39
- Identités marginalisées et performativité du langage p. 41
- Langage obstacle et stratégies de résistance p. 44
- Reprendre la parole à travers les lectures performatives p. 47

4. Entrecroisements, Convergence et activisme - États-Unis/France - p. 58-70

- Les pionnières féministes et universitaires françaises p. 58
- Luites des personnes racisées aux États-Unis - *Black Feminism* p. 62
- *Agency* et intersectionnalité p. 64
- Regards inquisiteurs sur les corps abjects p. 67

5. Activisme, théorie *queer* et émergence des études trans - p. 71-85

- *Stonewall* n'était pas une soirée mousse ! p. 73
- Le FHAR, Les Gouines rouges et les Gazolines p. 73
- Nébuleuse TransPédéGouine - *Queer* p. 78

- Études trans et légitimité p. 80

6. De la sexologie au *gender* - p. 86-101

- Étiologie de la déviance et fabrication des corps dégoûtants p. 87
- Psychiatrisons la transphobie p. 96

7. Art et vie - Corporalité et politicité - p. 102-126

- L'expérience du corps créateur et la performativité politique de l'art p. 102
- L'avant-garde concept patriarcal ? p. 105
- Le Futurisme italien et le fascisme p. 107
- Et Merdre Dada ! p. 109
- Non-art, Art-vie ou mort de l'art ? p. 113
- Pisser en art p. 115
- Phénomènes artistico-politiques p. 121

8. Féminismes et performance - p. 127-142

- Gestes/mouvements performatifs des artistes pionnières p. 128
- Monde de l'art et féminismes en France - Contexte tendu p. 131
- Archéologie de l'art et féminismes : A la recherche des artistes oubliées p. 133
- Nébuleuses collectives, créatives et féministes p. 134
- Arts performatifs - Traces, restes et marchandisation p. 138

9. Trans-formation des corporalités et trans-mission des savoirs - p. 139-152

- Esthétique dialogique p. 143
- Exhibition, *Empowerment* et auto-représentation p. 146
- Recherche en création et épistémologie trans p. 151

Corpus - p. 153-162

Table des matières - p. 163-164

21 enveloppes de traces (présentes dans les cinq éditions papiers originales)