

inter

A R T A C T U E L

112

SEXES

à bras-le-corps



CONTIENT
DE L'ART
EXPLICITE



ISBN 978-2-930500-96-9 / 8,50 \$





Gustave Courbet (1819-1877), *L'Origine du monde*, huile sur toile, 46 x 55 cm, 1866. Photo : Hervé Lewandowski. © RMN-Grand Palais / Art Resource, NY.

- 04 Sexes à bras-le-corps**
CLAIRE GRINO
- 08 Louis(e) de Ville**
ENTRETIEN AVEC CHRISTIANE BOY
- 12 Butô et sadomasochisme : Sade6412, un solo obscène et critique**
DENIS SANGLARD

- 18 Virginie Jourdain**
ENTRETIEN AVEC DOMINIC DUBOIS

- 20 L'art queer face au sexe**
COCO RIOT

- 23 Beatriz Preciado**
ENTRETIEN AVEC CLAIRE GRINO

REGARDS

- 30 Vierges blanches et Vénus sanglantes : fictions sexuelles et corps fascinés**
MICHAËL LA CHANCE
- 36 Jeux de mains... jeux de vilains. La masturbation dans l'œuvre de P. Meste, de V. Acconci et de P. Sorin**
CÉLINE CADAUREILLE

- 40 Un baiser en continu dans un parc. Le Mémorial aux homosexuels persécutés par les nazis, entre passé et présent**
OLIVIER VALLERAND

- 44 Mamactivisme magnétique**
HÉLÈNE MATTE

- 47 Cendres Lavy : contre modèles**
JULIE CRENN

- 49 Goddess : de l'hypericône à l'hypertrophie du visible**
GÉRALDINE GOURBE

- 54 « Un crime de lèse-phallus ». Baise-moi (2000) de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi, film guerrier pour une révolution féministo-porno-punk**
HÉLÈNE FLECKINGER

CRÉATIONS

Ron Athey, David Bernagout, BGL, Céline Cadaureille, Charles Dreyfus, Evergon, Esther Ferrer, Amélie Laurence Fortin, Nadia Granados, Joël Hubaut, La congelada de uva, Jean-Jacques Lebel, Cyrille Lepetit, Anka Lesniak, André Marceau, Jean-Pierre Ostende, Carolee Schneemann



> Léa Le Bricomte, *Escargots lubrifiants*, vidéo 3 min (5 masters), 2007.

TOPOS

- 82 Du spectaculaire contre le spectacle : sculptures chaotiques**
GUY SIOUI DURAND
- 86 L'art dans les cahiers d'école [Peut mieux faire : cahiers d'exercices]**
JULIE GAGNÉ
- 88 Ravir la pensée pour en saboter la matérialité [Cindy Dumais]**
GUY SIOUI DURAND
- 90 Leçons d'Afrique [Serge Olivier Fokoua et Ruth Loïs Feukoua]**
NATHALIE CÔTÉ
- 91 L'homme de lait [Michel Collet]**
JEAN-LUC LUPIERI
- 94 Introduction à une étude sur l'art action en Transylvanie**
GUSZTÁV ÜTO
- 96 Festival international d'art performance de Giswil**
HELEN KORIATH

IN MEMORIAM

- 100 Angéline Neveu 1948-2011**
La poésie comme opératrice d'images
CHARLES DREYFUS

Coordination **Richard Martel** / Assistance à la rédaction **Geneviève Fortin** (redaction@inter-lelieu.org) / Comité de rédaction **Nathalie Bachand, Nathalie Côté, Chantal Gaudreault, Michaël La Chance, Luc Lévesque, André Marceau, Richard Martel** / Correspondant en France **Charles Dreyfus** / Comité de rédaction international Allemagne **Elisabeth Jappe, Helge Meyer** Argentine **Silvio de Gracia** Canada **Bruce Barber, Clive Robertson** Colombie **Ricardo Arcos-Palma** Cuba **Nelson Herrera Ysla** Espagne **Bartolomé Ferrando, Nelo Vilar** France **Paul Ardenne, Julien Blaine, Michel Collet, Jacques Donguy, Michel Giroud, Serge Pey** Hongrie **Balint Szombathy** Indonésie **Iwan Wijono** Irlande du Nord **Mark Ward** Italie **Giovanni Fontana** Mexique **Victor Muñoz** Pays de Galles **Heike Roms** Pologne **Lukasz Guzek, Artur Tajber** Portugal **Fernando Aguiar** Roumanie **Gusztáv Üto** Thaïlande **Chumpon Apisuk** Uruguay **Clemente Padin**

Coordination du dossier principal **Claire Grino** Conception graphique **Chantal Gaudreault** / Révision et correction **Gina Bluteau** / Couverture **Cooke-Sasseville, Silence, on coule**, installation [céramique, fibre de pin, vinyle, pompes électriques], 300 x 548 x 1220 cm, 2005. Photo : Patrick Altman © MNBAQ / Administration **Sylvie Côté** (administration@inter-lelieu.org) / Abonnement **Patrick Dubé** (infos@inter-lelieu.org) / Publicité **Adam Bergeron** (pub@inter-lelieu.org) / Impression **LithoChic** (2700, rue Jean Perrin, Québec) / Distribution Canada **Les Messageries de Presse Internationale, une division de Hachette Distribution Services (Canada) inc.** (8155, rue Larrey, Anjou, Québec, H1J 2L5 T: 514-374-9661, F: 514-374-4742) / *Inter* est publié trois fois l'an par les Éditions Intervention/ *Inter* est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP) (460, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 716, Montréal, Québec, H3B 1A7 [www.sodep.qc.ca]) et de Magazines Canada (425, Adelaide Street West, suite 700, Toronto, M5V 3C1, Ontario, Canada [www.magazinescanada.ca])

La rédaction est responsable du choix des textes qui paraissent dans la revue, mais les opinions n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits doivent nous parvenir par courriel ou encore sur support informatique. Les manuscrits non retenus ne sont pas retournés à moins de joindre une enveloppe pré-adressée et dûment affranchie. Pour proposer un article, contacter la rédaction en tout temps aux coordonnées de la revue. Faites-nous connaître vos activités, proposez-nous vos publications, cd, cd-rom ou autres pour recension dans nos pages, en service de presse.

© Les Éditions Intervention, automne 2012 / Adresse postale 345, rue du Pont, Québec (Québec) G1K 6M4 / Téléphone 418-529-9680 / Télécopieur 418-529-6933 / Courriel infos@inter-lelieu.org / Site Internet www.inter-lelieu.org / ISSN 0825-8708 / Droits d'auteur et droits de reproduction : toutes les demandes de reproduction doivent être acheminées à : Copibec (reproduction papier) 514-288-1664 (sans frais 1 800 717 2022) licences@copibec.qc.ca / *Inter* est subventionnée par le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada (Aide aux périodiques) et la Ville de Québec.



> *Homage to Monet amongst the Water Lilies or the Piccolo Lesson* [série XXX-L], impression jet d'encre, 140 x 112 cm, 2005.



> Evergon, *Homage to Sert, El Amor y El Sileno or Harp Strumming* [série XXX-L], impression jet d'encre, 152 x 112 cm, 2006.

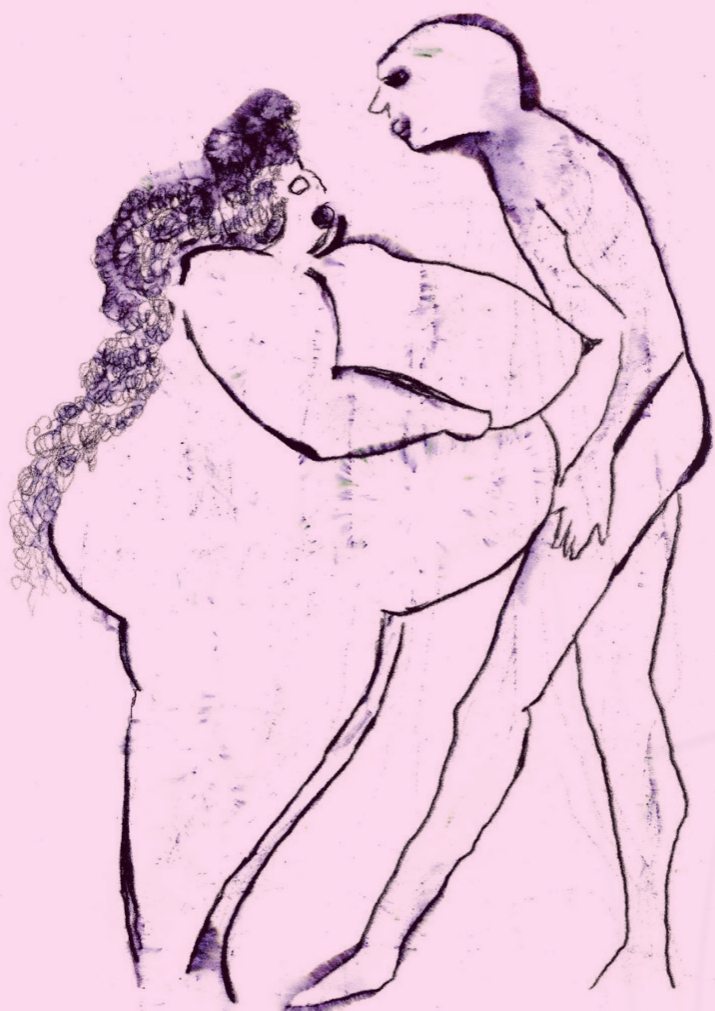
EVERGON est considéré comme l'un des représentants les plus importants de la photographie contemporaine, questionnant sans cesse les genres et les présupposés. Son travail bouscule les pensées sociales plus traditionnelles : ses recherches sur l'identité sexuelle, la culture gay, la sexualité et le corps jouent fréquemment de références à l'histoire de l'art. Son utilisation d'images Polaroid d'immense format a fortement contribué à établir la réputation d'Evergon, comme la série *Margaret & I*, des photographies plus grandes que nature exposant le corps nu de sa mère dans toute sa force et sa vulnérabilité. Plus récemment, l'artiste a présenté une nouvelle série qui traite des rapports anthropomorphiques entre l'animal et l'être humain. Né en 1946 à Niagara Falls (Ontario), Evergon a étudié à la Mount Allison University (Nouveau-Brunswick) et détient une maîtrise en arts visuels du Rochester Institute of Technology de New York. Sa première exposition rétrospective a été présentée en 1996 au National Museum of Photography (Angleterre) et son travail fait partie de grandes collections : le Musée des beaux-arts du Canada, le Musée d'art contemporain de Montréal, l'International Museum of Photography (New York), la Polaroid International Collection (Frankfort), le Musée de l'Élysée (Lausanne), etc. Il a reçu de nombreux prix et enseigné dans plusieurs universités. Il enseigne aujourd'hui à l'Université Concordia à Montréal.

SEXES à bras-le-corps

Le projet d'un numéro sur la question de la présence et du traitement du sexe dans la création contemporaine est né d'un constat historique et amusé sur notre époque : dans les sociétés occidentales, la provocation ne se situe-t-elle pas davantage, de nos jours, du côté des voiles que des nus ? Contrairement au climat social encore très traditionaliste des décennies de l'après-guerre, en opposition auquel les artistes ont pu se saisir du sexe comme d'un tabou à faire tomber, ultime verrou pensé comme catalyseur de la révolution sociale, la tendance n'est-elle pas inverse aujourd'hui ? Depuis les années soixante en effet, le contexte politique et culturel s'est profondément transformé en matière de mœurs. Il a conduit à l'incorporation massive du sexe dans l'industrie de la mode et de l'*entertainment*, au point de transformer le sexe de siège des revendications utopistes en code publicitaire (et source de profit garanti). Il a discrédité tout type d'indisposition – imputable à une forme d'échec, de pessimisme ou de rigorisme anachronique – au profit d'une sexualité non pas débridée, quoique surexposée, mais rationalisée et valorisée comme capital personnel, signe de bonne santé. Dans le même mouvement, la juridiciarisation des rapports sexuels galvaudait souvent bien plus qu'elle ne portait les revendications féministes sur la sexualité, écartées sur l'essentiel. Il a vu, encore, le développement de nouveaux rapports à soi avec la médicalisation accrue de la vie humaine et de ses caractères sexuels ainsi que la prolifération des interventions technologiques sur le corps. Cela a provoqué, en réponse, des saillies néoconservatrices (faisant corps avec les conservateurs habituels) attachées non pas à la dénonciation des diverses asymétries que ces pratiques médicales exploitent (capitalisant par exemple sur le corps des femmes pauvres plus souvent qu'à leur tour), mais à l'ordre identitaire et familial de la tradition. Le tout a contribué, enfin, à une profonde évolution de la conceptualisation du sexe. La catégorie de sexe a été destituée de la position d'innocence progressiste dont elle a pu jouir dans la mouvance des années soixante par la mise au jour des antagonismes multiples qui la traversent¹, de sorte que la figure du sexe insurgé s'est profondément complexifiée. Ainsi, les conditions de visibilité des sexes, d'érotisation de la sexualité (convoquée au titre de dépense utile !), de renouvellement des corporalités, de figuration de la provocation, ont changé – et rencontrent des résistances qui, elles aussi, doivent se transformer pour viser juste. Au regard de ces évolutions, ce dossier se propose d'explorer quelques aspects de l'articulation actuelle entre art, sexe, sexualité, corps et politique.

Un tel chantier est évidemment très large, et les textes réunis ici témoignent de la diversité des approches qu'inspire la thématique et des chemins qui y mènent. Il n'est pourtant pas question, cela va de soi, de prétendre faire le tour de la question. C'est plus modestement à un aperçu de quelques explorations autour de la sexualité et du genre, avant tout au Québec et en France, que nous avons affaire, à partir d'un axe privilégié qui a présidé à l'organisation du dossier : le féminisme.

Cela invitait dès lors à une lecture particulière du « sexe » que certain.e.s prennent « à bras-le-corps » : il ne s'agissait pas, dans ces conditions, de sexualité, d'érotisme ou d'obscénité, en tout cas pas de manière exclusive ou prioritaire, mais de genre et de la manière dont les rapports sociaux de sexe marquent la création, tant du côté de la production, de la formation, de la diffusion, que du côté des thématiques abordées, des sujets, des corps, des scènes représentés – y compris des scènes sexuelles. Cela peut bien sûr se décliner de plusieurs manières. La question des femmes dans l'histoire de l'art est posée très directement par Linda Nochlin en 1971, dans son article au titre provocateur *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ?*².



> Cendres Lavy, *Déborder*, dessin-transfert sur papier BFK Rives, 25 x 25 cm, 2011.

Aujourd'hui, la place des femmes et des personnes de couleur dans le milieu artistique, c'est-à-dire le sexisme et le racisme des musées ainsi que les discriminations du marché de l'art, continue d'être dénoncée par les Guerrilla Girls, artistes activistes qui se sont regroupées à New York en 1985. Demeurant dans l'anonymat sous leur masque de gorille et empruntant les noms d'artistes décédées lors de leurs apparitions publiques, elles s'expriment aussi par affichage urbain et à renfort d'humour, d'ironie et de statistiques. Un de leurs posters fait par exemple ce constat en 1989 : « Les femmes doivent-elles être nues pour entrer dans les musées états-uniens ? Moins de 3 % des artistes dans la section d'art moderne sont des femmes, mais 83 % des nus sont féminins³. »

Cet exemple montre bien que la question initiale de l'inclusion ou de l'accès à un statut, d'artiste en l'occurrence, engage des remises en cause bien plus larges que l'octroi d'une reconnaissance selon les critères en place : remarquer quel type d'œil est crédité, sur quel genre de corps il se pose, permet d'identifier d'un côté qui a voix au chapitre et construit l'histoire officielle, de l'autre qui est étudiée et ne garde comme trace de son passé que les notes ou regards de ses observateurs... L'histoire qualifiée d'universelle n'échappe pas à la particularité de sa perspective. C'est en ce sens que Nochlin invitait dans son article⁴ à passer d'une addition symbolique au canon de quelques artistes femmes à la formulation de critiques cruciales intéressant le champ entier de l'histoire de l'art, concernant en particulier le point de vue qui vaut inconsciemment comme *le* point de vue de l'historien d'art, homme blanc, bourgeois, occidental, hétérosexuel. Cet article marque en fait les débuts de la théorisation féministe en art.

Si « [l']art féministe a contribué, dès son origine, à transformer profondément le champ de l'art et les conceptions esthétiques en vigueur »⁵, c'est parce qu'à travers les œuvres de femmes qui voulaient avoir leur mot à dire sur leur propre représentation et donner à voir leurs désirs, leurs espoirs, leurs visions du monde, se révèlent les enjeux sexués et sexuels qui sous-tendent les questions plus formelles de l'art⁶. Même si ce sont les œuvres et leurs ramifications qui importent, il est impossible de les dégager des auteur.e.s et de leur parcours car, d'une part, les opérations de décentrement s'arrachent mais ne sont jamais concédées et, d'autre part, elles sont étroitement dépendantes des positions sociales d'où elles émanent : comment figurer ou tout simplement s'inspirer des éléments d'une condition inconnue, et même insoupçonnée ?

Rappelons que l'art féministe apparaît dans le monde anglo-saxon à la fin des années soixante, dans le sillage des mouvements de contestation de l'époque, et que, très vite, il s'organise en regroupements, tisse des liens avec les féministes œuvrant dans l'académie, au point d'initier une réflexion théorique commune sur l'art, et fait école. En 1971, le Feminist Art Program du California Institute of the Arts, premier programme d'études féministes en art, est lancé à l'initiative, entre autres, de Judy Chicago et de Miriam Shapiro. En 1972, à New York, c'est une coopérative artistique de femmes qui voit le jour, AIR (Artists in Residence), avec comme chef de file Lucy R. Lippard. La conjonction de l'art et du féminisme passe ainsi par des espaces de vie et d'expérimentation non mixtes, comme dans ces deux lieux de rassemblement (les plus connus). Au Québec, on a parlé davantage de l'art des femmes, et cela renvoie à un ensemble de productions beaucoup moins structuré qu'aux États-Unis⁷. Toutefois, les femmes artistes créent la galerie Powerhouse en 1973 (qui deviendra La Centrale quelques années plus tard), et le Réseau-Art-Femmes, mis sur pied par Diane-Jocelyne Côté, organise

une série d'expositions collectives de femmes dans quatre villes en 1982. De nombreuses autres expositions d'artistes femmes auront lieu, la dernière en date étant celle qui s'achevait début septembre (2012) au Musée national des beaux-arts du Québec⁸. En revanche, « le terme "art féministe" ne fut jamais adopté par les plasticiennes et les critiques d'art françaises, et aucun mouvement autonome d'artistes féministes ne se développa en France »⁹. Ni le contexte institutionnel, qui n'en légitima jamais les prémisses, ni la culture politique, réfractaire à tout ce qui pourrait s'apparenter à du communautarisme, n'étaient favorables au rapprochement entre mouvement des femmes et création artistique. Dans ce paysage, il est bien difficile de repérer des expositions collectives de femmes. Même *Fémininmasculin : le sexe de l'art*, exposition du Centre Georges-Pompidou en 1995, se garda bien de tout faux pas hors de l'universalisme de bon aloi, ses deux commissaires (r)assurant que l'objet de l'exposition était constitué par les œuvres, non par leurs auteur.e.s¹⁰. Or, faute d'un premier moment politique constitutif d'une subjectivité alternative et située, la perspective de l'exposition est paradoxale. Dès lors que le féminin et le masculin ne renvoient pas à des positions sur le monde identifiées, analysées et tirées d'un contexte sociohistorique, il semble que ces attributs, féminin et masculin, qui ici qualifient les œuvres, soient tombés de nulle part, ou encore du ciel des idées platoniciennes. Comme le mentionnent Élisabeth Lebovici et Catherine Gonnard, alors que la catégorie « femme » explosait depuis une dizaine d'années dans le monde académique (la réalité des femmes noires n'étant pas assimilable à celle des femmes blanches, par exemple) et que le mouvement social en était ébranlé, ayant perdu le sujet politique du féminisme (les intérêts des femmes pauvres, lesbiennes, etc., n'étant guère pris en compte dans les grandes organisations féministes, vaut-il la peine pour celles-ci de lutter en leur sein ?), le postulat de l'exposition demeurait une inébranlable différence des sexes¹¹. L'impasse sur les politiques identitaires ne prévient pas de leurs implications problématiques sans rendre possibles ni leurs acquis ni leur dépassement. L'exposition fit tout de même avancer les choses en France mais fut critiquée, surtout de l'étranger, les critiques dénonçant en particulier le rabattement du genre sur le sexe biologique et la qualification de « déviantes » (et implicitement d'exotiques) des pratiques non hétérosexuelles¹².

Or, malgré la grande hétérogénéité de l'art féministe, ce qu'apporte de fondamental le féminisme à l'art se situe précisément à l'opposé d'une consolidation d'identités imposées de l'extérieur aux sujets et au sens commun. Sa contribution décisive réside au contraire dans une visée de transformation sociale, à partir d'une opération de décentrement vis-à-vis du discours dominant qu'engendre la prise de parole des sujets concernés. Au-delà de l'idée farfelue selon laquelle le sexe femelle posséderait une manière propre de symboliser (l'art des [artistes] femmes), au-delà de la recherche d'une écriture qui inscrirait le corps et la différence des femmes dans le langage (l'« écriture féminine »¹³), au-delà encore de l'utilisation et de la revalorisation des symboles qui renvoient les femmes dans une culture (art « féminin », qui peut être le fait de tout-un-chacun) et au-delà, même, de la promotion des artistes femmes, l'intérêt du féminisme réside dans la mise au jour des enjeux de pouvoir que le genre véhicule, d'une part, et de processus de subjectivation alternatifs, de l'autre. Il permet de faire émerger d'autres rapports au monde, d'autres sensibilités, en contradiction avec l'idéologie patriarcale, décentrés des représentations hétérosexuelles et phallogocentriques classiques, et de saisir l'histoire de ces subcultures. En un mot, l'art féministe participe d'un décodage/recodage des imaginaires.

C'est à ces jeux et à ces nécessités de décentrement/ repositionnement sexués et sexuels que le dossier est consacré. Il propose de suivre les prolongements de ce geste politique de déprise, de rupture, chez certain.e.s artistes. Il ne s'agit donc pas de l'analyse des mécanismes d'exclusion des minoritaires du champ de l'art, en dépit du fait que, sans prise de parole de leur part, aucune des requalifications qui seront évoquées n'aurait pu voir le jour.

Le dossier comprend trois volets. Une première partie donne à lire les voix d'artistes contemporain.e.s (elle regroupe trois entretiens, avec Louis(e) de Ville, Virginie Jourdain et Beatriz Preciado, ainsi que deux articles, de Denis Sanglard et de Coco Riot), tandis que la seconde partie propose les contributions de critiques, d'historien.ne.s, d'esthéticien.ne.s (Michaël La Chance, Céline Cadaureille, Olivier Vallerand, Hélène Matte, Julie Crenn, Géraldine Gourbe, Hélène Fleckinger). L'appel à textes se doublait en outre d'un appel à propositions visuelles et création littéraire, troisième partie sensible.

Au prisme du genre, diverses remises en cause des cadres théoriques et créatifs se font jour dans le numéro, suggérant différentes pistes de lecture transversales. J'en soulignerai quelques-unes pour finir : la mémoire collective, le corps et la sexualité.

Dans une perspective similaire au geste critique inaugural de Nochlin, Beatriz Preciado, dans l'entretien, nous fait part de son intérêt pour les cultures subalternes et de ses recherches sur ce qu'elle appelle « la mémoire sans archive » des minorités sexuelles et autres. Cela l'amène à questionner les musées, ces « machines épistémologiques », comme relais officiels de la mémoire collective, ce qu'est et à quoi correspond, par exemple, une collection de musée. Les propos de Virginie Jourdain lui font écho, alors que Dominique Dubois lui demande comment elle s'identifie : « J'ai tellement passé d'années à chercher des artistes féministes, *queer*, lesbiennes comme modèles que je ne peux pas aujourd'hui déceintement taire mon identité (choisie). » Cette thématique fondamentale de la construction de la mémoire est également à l'œuvre dans deux autres articles. Il est intéressant de noter que, mis à part les propos de Virginie Jourdain, elle ne s'applique pas au groupe des femmes : l'épistémologie féministe, appropriée et enrichie, permet de penser d'autres situations minoritaires. Ainsi, Olivier Vallerand se penche sur les aléas ayant entouré l'érection à Berlin du *Mémorial aux homosexuels persécutés par les nazis* à côté du *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* et analyse les nombreux enjeux que véhicule cette commémoration : à qui elle s'adresse, à quelle temporalité, quelle est la relation entre mémoire et identification, etc. Coco Riot, pour sa part, est interpellé par la problématique de la mémoire collective par le détour du phénomène de marginalisation au sein même des minorités. Le milieu *queer* qui l'intéresse produit en effet ses propres normes et n'échappe pas à son tour au risque d'exclure de la communauté, et par conséquent de son histoire, des individu.e.s pourtant non *straight*¹⁴ mais aux parcours atypiques, issu.e.s par exemple d'horizons culturels différents.

Par ailleurs, la thématique du corps, évidemment, est centrale et concerne presque toutes les contributions. Au cœur des revendications du mouvement de libération des femmes (libre disposition de son corps, libération sexuelle), le corps devient également, assez logiquement, un pivot de l'art féministe, aux côtés de la vidéo. Outre les préoccupations dont il est porteur, une autre raison explique sa mobilisation. L'utilisation du corps comme moyen d'expression (dans les happenings, l'art corporel [Body Art], à partir des années soixante) implique d'emblée une remise en cause des cadres traditionnels de l'art et reconfigure le rapport aux autres. Cela s'avère, dans ces conditions, un dispositif des plus appropriés

au regard des velléités qui animent les femmes artistes de cette époque, venues à l'art pour des raisons d'ordre social et politique. Bon nombre d'entre elles emprunteront ainsi le chemin de la performance (Carolee Schneemann, Valie Export, ORLAN...). Le travail de Virginie Jourdain, qui cherche à agir sur le réel et se fait parfois intervention (comme c'est le cas de *Hot-Dogs*), s'inscrit dans cette lignée. À partir d'un héritage davantage théâtral, Louis(e) de Ville, pour sa part, brouille les pistes du genre avant tout par le rire, dans divers types d'ateliers et dans ses spectacles de burlesque. Le corps peut toutefois être convoqué à des titres très divers : comme siège des identités ou au contraire partenaire du devenir et des métamorphoses, des recompositions. Hélène Matte fait par exemple le compte rendu d'une manifestation placée sous les auspices d'un matérialisme vital, ancré dans la maternité, qui inspire des propositions artistiques se saisissant du corps maternel comme matériau premier. Julie Crenn nous présente une œuvre (celle de Cendres Lavy) qui s'inspire des attributs physiologiques « propres aux femmes » pour renverser les représentations canoniques de leur sexualité par extrapolation. Géraldine Gourbe, de son côté, prend le temps de revenir sur les débats entre essentialisme et constructivisme, qui sont récurrents depuis les années quatre-vingt, pour mieux en circonscrire les limites. Elle développe en effet une réflexion sur l'hypericône *goddess* qui s'inscrit dans un au-delà de cette alternative délétaire. Ce dépassement lui permet alors d'échapper à une lecture au premier degré qui identifie le sens des projets artistiques au matériau brut présenté. Dans un autre ordre d'idée, quoique tarabulé lui aussi par les effets de sens, Michaël La Chance pose la question de la « modélisation technologique des corps ». Les enjeux symboliques que charrie l'engouement contemporain dont elle fait l'objet, dans la vie comme dans les arts, l'amènent à des conclusions assez noires quant aux rapports que chacun de nous est en mesure de nouer avec autrui et lui-même. Au creux des propos de Virginie Jourdain et de Beatriz Preciado se niche également un corps dont la plasticité et les propriétés vitales sont exploitées : le corps qu'investit la biopolitique.

La sexualité, enfin, constitue un autre axe majeur du dossier. C'est elle qui anime les trois pièces poétiques et leur confère leur saveur toute particulière... Elle constitue le sous-texte des aphorismes de David Bernagout, s'exhibe dans la prose de Charles Dreyfus, tandis que chez Jean-Pierre Ostende son écho, seul, demeure. Dans bon nombre d'articles, alors qu'elle n'est pas abordée de manière directe, elle affleure néanmoins : on sait par exemple que Louis(e) de Ville en joue dans ses pièces, que Cendres Lavy s'en inspire dans ses dessins. Michaël La Chance, dans une remarque, oppose au « corps oblique », partenaire de l'érotisme, un « corps frontal », exhibé, surexposé et matériau pauvre d'une pornographie sclérosée. Géraldine Gourbe observe également une « hypertrophie du sexe et de la sexualité », un « excès du visible génital » à l'œuvre chez certaines artistes femmes dans un autre contexte, et elle en montre l'intérêt. Quelles stratégies sont utilisées pour renverser le fait que « [l']assimilation des femmes au sexe est l'une des clés de voûte de la subordination des femmes sous le patriarcat », pour reprendre les termes de Laura Cottingham¹⁵ ? *A contrario* (ou peut-être pas), il est frappant de constater l'intérêt pour une certaine mise à distance de la sexualité que manifestent, ne serait-ce que ponctuellement, deux artistes qui ne sauraient être soupçonné.e.s de puritanisme : Coco Riot et Virginie Jourdain. Coco Riot cherche à dégager la perception du mouvement *queer* d'une réduction à une sexualité extra-ordinaire et flamboyante ; Virginie Jourdain se demande si et comment « on

peut se référer au sexe-organe-pratique en évacuant toute lecture ou imagerie excitante ». Sans doute est-ce une manière de distinguer deux problématiques : celle du genre et celle de la sexualité. Peut-être peut-on aussi y voir les traces de la critique de Cottingham, sous l'aspect original d'une prise de distance à l'égard d'une forme historique de sexualité qui impose le silence. Non pas qu'il s'agisse d'un rejet du sexe en tant que pratique car, si l'on se réfère aux *sex wars* qui déchirèrent le mouvement féministe nord-américain dans les années quatre-vingt, les cinq contributions de la première partie s'inscrivent sans aucun doute dans la lignée du *sex-positive feminism*, aux antipodes des féministes *antiporn*¹⁶. Serait davantage visé un certain mode d'existence de la sexualité, obnubilant, dont la simple mention provoque la fascination et gomme dès lors toute autre préoccupation. Cette distanciation à l'égard de la sexualité s'apparenterait-elle, de plus, au déplacement de la critique qu'observent Gonnard et Lebovici chez Cindy Sherman et qui, à partir des années quatre-vingt-dix, « après 20 ans de décodage de la fonction promotionnelle du corps féminin », face à un « corps de rêve » épuisé, instrumentalisé, déprimé, se reporte sur des conditions corporelles impossibles et répulsives, et s'élargit à toute sorte de déclassement social¹⁷ ? Quoi qu'il en soit, c'est bien là le signe d'une tension non résolue, qui sous-tend l'interrogation de Héléne Fleckinger et qu'il vaut aussi la peine de garder en mémoire pour aborder le texte de Céline Cadaureille.

Céline Cadaureille analyse trois créations d'artistes hommes, Philippe Meste, Vito Acconci et Pierrick Sorin, qui reposent sur la masturbation masculine. Elle se penche sur le trouble que ces œuvres provoquent et identifie les différents dispositifs mobilisés. Si l'on veut poursuivre la réflexion sur le genre, il est intéressant de noter qu'à l'époque où Acconci se masturbe sous les spectateurs (début soixante-dix), une photographie de Lynda Benglis, nue, lunettes noires, résolue, un long godemiché entre les jambes, est réprévue collectivement par la rédaction d'*Artforum* ; Carolee Schneemann est excommuniée du Art Stud Club George Maciunas, père de Fluxus, trouvant son travail trop *messy*¹⁸ (!) ; Hannah Wilke, utilisant son corps nu et sa beauté pour parodier la place des femmes dans l'histoire de l'art, se voit taxée de narcissique¹⁹. Sans dénier la charge transgressive des œuvres de Meste, d'Acconci et de Sorin, précisons que le constat selon lequel les outils de la provocation ne sont pas tolérés de la même manière en fonction du sexe de l'artiste est important, pour le genre d'abord, mais aussi afin de rappeler que la transgression ne fonctionne jamais du social vers le naturel, d'une répression vers une libre expression. Elle demeure toujours dans l'orbite du social. Le sexe de l'artiste n'est évidemment pas le seul critère, et Céline Cadaureille souligne par exemple comment Meste utilise et détourne l'assimilation, dans l'horizon productiviste et biopolitique qui est le nôtre, du geste masturbatoire à une forme de gaspillage. L'acceptabilité se distribue en fait selon l'ensemble des paramètres de la « bonne » sexualité : « hétérosexuelle, monogame, conjugale, gratuite, intragénérationnelle, génitale, à deux, procréative, sans *sex toys* ni usage de pornographie »²⁰. Denis Sanglard, de son côté, transgresse un autre filon de la sexualité convenable : alors qu'il venait du théâtre, il nous explique en quoi le fait de s'être tourné vers le buté lui permet de « lâcher prise » et d'exploiter une énergie issue de l'univers SM dans ses créations. Enfin, la « Pratique d'inversion contra-sexuelle », issue du *Manifeste contra-sexuel* et que Beatriz Preciado nous a généreusement offerte pour le dossier, pousse à l'extrême le jeu de déconstruction et de resignification de la sexualité. Et finalement, la sexualisation alternative de la totalité du corps que

Beatriz Preciado met en scène procède d'une même démarche que la recherche d'une manière non érotique de solliciter le sexe dont parle Virginie Jourdain : il s'agit de se déprendre de la crispation génitale, et d'aller voir ailleurs ! ◀

NOTES

- 1 La catégorie de sexe est traversée par de nombreux antagonismes : antagonisme de classe, certes (ah, faire pâler les bourgeois !), mais aussi antagonismes de genre (quel sexe fait généralement pâler l'autre, chez les bourgeois comme chez les prolétaires ?), de sexualité (quelles « pâleurs » sont légitimes ?), de race (quelles érotisations différenciées des Blancs et des Noirs ?), de capacité (une invalidité justifie-t-elle l'absence institutionnalisée de toute vie sexuelle ?), etc. Elle n'échappe donc pas au social : elle ne constitue pas l'expression de pulsions anhistoriques qui fourniraient un point d'appui extérieur capable de renverser l'ordre établi.
- 2 Linda Nochlin, « Why Have There Been No Great Women Artists ? », *ARTnews*, janvier 1971 ; *Femmes, art et pouvoir*, O. Bonis (trad.), Éd. Jacqueline Chambon, 1993.
- 3 Voir leur site : www.guerrillagirls.com.
- 4 L. Nochlin, *art. cit.*
- 5 Ève Lamoureux, « Évolution du féminisme en arts visuels : regard croisé entre le Québec et le monde anglo-saxon », *Labrys, études féministes*, janvier-juin 2010 ; [en ligne] www.tanianavarrosain.com.br/labrys/labrys17/arte/eve.htm.
- 6 Cf. Catherine Gonnard et Élisabeth Lebovici, *Femmes artistes, artistes femmes : Paris, de 1880 à nos jours*, Hazan, 2007, p. 406.
- 7 Cf. È. Lamoureux, *art. cit.* Voir aussi les travaux de Rose-Marie Arbour.
- 8 *Au pays des merveilles*, exposition organisée par le Los Angeles County Museum of Art (LACMA) et le Museo de Arte Moderno (MAM) de Mexico, consacrée aux femmes artistes ayant participé au surréalisme au Mexique et aux États-Unis, du 7 juin au 3 septembre 2012, au Musée national des beaux-arts du Québec à Québec.
- 9 Diana Quinby, *Le collectif Femmes/Art à Paris dans les années 70, une contribution à l'étude du mouvement des femmes dans l'art*, thèse en histoire de l'art et archéologie dirigée par Françoise Levaillant, Université Paris I, 2003, p. 55 ; cité dans Géraldine Gourbe et Charlotte Prévot, « Art et féminisme, un no man's land français ? », *L'homme et la société*, n° 158, 2005, p. 136.
- 10 Voir les mots d'introduction de Marie-Laude Bernadac et Bernard Marcadé, in *Fémininmasculin : le sexe de l'art*, Centre Georges-Pompidou (coll. Le petit journal), 1995, p. 2. Gonnard et Lebovici les commentent (*op. cit.*, p. 405-406).
- 11 Cf. G. Gonnard et È. Lebovici, *op. cit.*, p. 405-406.
- 12 Cf. G. Gourbe et C. Prévot, *art. cit.*, note 13, p. 136.
- 13 On associe habituellement à ce courant Hélène Cixous, Luce Irigaray et Julia Kristeva.
- 14 Cf. Monique Wittig, *La pensée straight*, Amsterdam, 2007, 119 p. *Straight* veut dire « droit » et, au sens figuré, « qui n'est pas homosexuel ». Le *straight* renvoie à l'hétéronormativité, c'est-à-dire à la pensée et aux catégories qui sous-tendent l'hétérosexualité comprise comme régime politique et non simplement comme pratique sexuelle. Voir la préface de Marie-Hélène Bourcier, « Wittig la politique », p. 23-33.
- 15 Laura Cottingham, *How Many "Bad" Feminists Does It Take to Change a Lightbulb ?*, *Sixty Percent Solution*, 1994 ; *Combien de « sales » féministes faut-il pour changer une ampoule ?*, Tahin Party, p. 31.
- 16 Géraldine Gourbe rappelle l'histoire de cette opposition entre les féministes « pro-sexe » et « antipornographie » (p. 49). Voir aussi Héléne Fleckinger qui en fait mention (p. 54).
- 17 C. Gonnard et È. Lebovici, *op. cit.*, p. 413.
- 18 Rebecca Schneider, *The Explicit Body in Performance*, Routledge, 1997, p. 35. Elle écrit aussi, à propos de ces réceptions : « *Nudity was not the problem. Sexual display was not the problem. The agency of the body displayed, the author-ity of the agent – that was the problem with women's work.* »
- 19 Il s'agit de sa performance *Through the Large Glass*, 1976. Cf. Christine Redfern et Caro Caron, « Angle mort », *Qui est Ana Mendieta ?*, Remue-Ménage, 2011.
- 20 Gayle Rubin, *Surveiller et jouir : anthropologie politique du sexe*, F. Bolter, C. Broqua et N.-C. Mathieu (trad.), Epel, 2010, 4^e de couverture.

CLAIRE GRINO, doctorante en philosophie en cotutelle à l'Université Laval et à Paris 1, travaille sur l'hybridation des corps et des techniques à partir du corpus féministe. Elle a, entre autres, enseigné la philosophie de la sexualité à l'Université Laval, coorganisé le colloque et les actes de *Perspectives étudiantes féministes* (Université Laval, mars 2010), collaboré à *Ainsi squattent-elles*, émission de radio sur CKIA (Québec, 2010). Ses intérêts pour la création artistique l'avaient menée à coorganiser à Tours, en mars 2005, *Armand Gatti, compagnon d'écritures* et l'ont conduite à fréquenter Le Lieu rapidement après son arrivée à Québec en 2006.



Louis(e) de Ville est performeuse burlesque, éducatrice sexuelle, comédienne et auteure. Originnaire du Kentucky (États-Unis), elle poursuit en France sa propre création de propagande féministe et *queer*, en explorant et en détournant les codes du genre à partir de personnages hauts en couleur – une femme au foyer parfaite, une fille en bonbons avec un pénis en sucre d’orge, un marin pin-up, un gangster à paillettes, une femme à barbe...

Elle a, entre autres, monté en tant que metteuse en scène *Les monologues du vagin* en 2002, créé avec Wendy Delorme et Mister Mister le Drag King Fem Show et écrit sa première pièce en français, *Betty Speaks*, en 2009, pour laquelle elle a obtenu le prix d’interprétation féminine au 3^e Festival de théâtre gay et lesbien de Paris.

Louis(e) De Ville

Entretien avec **CHRISTIANE BOY**

Louis(e) de Ville : Bonjour, je m'appelle Louis(e) de Ville, et on se trouve à l'Autre Café, à Paris, le 6 juillet 2012.

Christiane Boy : Ton nom, avec le e entre parenthèses, est un programme ?

LdV : Louis(e) de Ville signifie plein de choses. Je viens du Kentucky et j'ai fait des études à l'Université de Louisville. Or, ma conscience politique, artistique, s'est vraiment développée là-bas : c'est un clin d'œil à l'endroit d'où je viens. Je l'apprécie aussi pour son côté français. Il parle de mes racines et évoque une autre destination. Et il est, évidemment, à la fois féminin et masculin.

Le e conditionnel est une référence à Simone de Beauvoir, à son idée de ne jamais naître femme, mais aussi à celle qui m'est plus personnelle de le devenir à un moment choisi, sans pour autant que ce processus soit assuré : je peux vouloir exprimer ma féminité ou non. Je suis une féministe qui revendique sa féminité aujourd'hui, mais j'ai eu besoin d'un long moment d'exploration, de recherches personnelle et politique pour déconstruire toutes les pressions sociales qui se cachent sous le nom de la beauté. C'est anecdotique, mais je ne me suis pas épilée pendant sept ans pour la simple raison que je voulais rester naturelle. Aujourd'hui je ne veux plus dévaloriser mon côté féminin et je pense que l'on a tort de le faire si c'est juste dans un but féministe. Le rouge à lèvres, s'il vous éclate, autant le mettre en dessous de votre moustache ! Un rouge à lèvres devrait être appropriable par tout le monde, tout comme des Doc Martens. Tout le monde devrait librement pouvoir élargir sa palette d'expression du genre, selon moi. Bref, Louis(e) de Ville est l'emblème de tout cela.

CB : Tu évoques donc ta ville natale, Louisville, dans ton nom. Comment, pendant ta formation là-bas, t'est venu ton intérêt pour les questions de genre ?

LdV : Très vite, je me suis engagée dans l'exploration d'un théâtre social qui n'évite pas les sujets délicats, voire tabous. En fait, le racisme est encore très présent au Kentucky. C'est le premier État du Sud, et il y a une longue histoire coloniale qui possède malheureusement encore des répercussions culturelles aujourd'hui. J'ai voulu dans un premier temps travailler sur mon propre racisme, venant d'une petite ville de fermiers, tous blancs. J'ai ainsi d'abord participé à des expériences théâtrales qui tournaient autour des questions afro-américaines. Ceci dit, la première pièce que j'ai montée en tant que metteuse en scène, c'était *Les monologues du vagin* à Louisville. Je m'étais intéressée là-bas au lien entre le sport et le viol, en particulier dans les lycées et universités ainsi qu'au niveau professionnel, car l'année de la pièce il y a eu sept procès en cours sur ce sujet-là et deux cas de viol sur mon campus. Partie intégrante du spectacle, un débat prolongeait la pièce, auquel j'avais convié des experts, notamment un médecin.

CB : Dans quelles conditions as-tu poursuivi cet intérêt en France ?

LdV : En arrivant, j'ai perçu un certain décalage sur le plan théorique, mais cela m'a fortement encouragée à rester. Le spectre du genre et ses applications artistiques, y compris dans ses dimensions érotiques et féministes ou féminines, étaient bien explorés aux États-Unis dans les années quatre-vingt-dix, contrairement à ici où rien ne semblait acquis. Cette situation m'intéressait. Et j'ai eu la chance de rencontrer Wendy Delorme. Assez vite, on a constitué un petit noyau avec Émilie Juvet.

J'ai travaillé longtemps avec Mister Mister, un *drag king*, et Wendy Delorme : ensemble on était le Drag King Fem Show. Au début il y avait l'envie de faire des *drag kings*¹, un *boys band* en *playback*, mais très vite, notamment Wendy et moi, nous avons commencé à nous poser des questions par rapport à l'identité des *fems* – une identité consciente de la féminité qui s'exprime en détournant les codes de genre. Et on s'est dit qu'on voulait élargir et montrer tout le spectre des genres possibles. On voulait exploser la binarité en passant d'un sexe à un autre, en mélangeant les codes, en montrant une femme à barbe, etc. Il y avait aussi un travail important à faire sur les jeux de pouvoir et leur détournement. Par exemple, on a créé un numéro entre un exhibitionniste et une petite fille dans lequel on inversait les rapports de force. Celle qui se retrouve d'habitude dans le rôle de la victime dominait la situation : la petite fille. Nous avons toujours joué



> Photos : Eve Saint Ramon.

avec beaucoup d'humour, mais la provocation nous intéressait tout autant. Par ailleurs, j'ai aussi participé au collectif La Fem Menace avec Wendy Delorme là encore, Émilie Jouvét, Judy Minx, etc., avec lequel on créait des événements multidisciplinaires qui se situaient entre soirées festives, performances et apprentissage. L'idée centrale tournait autour de la construction de la féminité et du partage des savoir-faire, y compris comment faire un nœud de cravate ou coudre un porte-jarretelles... ! Enfin, dans un tout autre cadre, mais toujours avec Wendy Delorme, on a animé des ateliers d'éducation sexuelle. Récemment quelqu'un m'a demandé pourquoi on avait besoin de cela. Eh bien, on n'est pas né en sachant tout faire : il faut apprendre à faire du vélo et il faut apprendre les meilleures manières d'avoir du sexe anal. Le tabou est encore trop fort.

J'ai tout de suite été bien entourée et rétrospectivement je me rends compte que c'était très important, parce que les débuts n'étaient pas évidents. Nos activités artistiques étaient critiquées pour être trop sexuelles et trop féminines : le rouge à lèvres et les ongles vernis ne passaient pas. D'un côté, les féministes nous reprochaient de nous victimiser nous-mêmes en redevenant les femmes-objets du patriarcat. De l'autre, les lesbiennes nous critiquaient pour être trop féminines. À l'époque on ne pouvait pas faire partie de leurs communautés, il n'y avait pas de niche pour nous avec nos cheveux longs. Quant aux femmes « tout court », elles nous niaient en tant que femmes et artistes ayant des choses à dire. Ce fut tout un cheminement pour faire comprendre qu'un travail esthétique ou joyeux n'est pas forcément vide de sens.



CB : Comment en es-tu venue au burlesque ?

LdV : J'ai commencé en burlesque avant de partir des États-Unis avec une amie performeuse qui avait monté une troupe engagée. Pour l'anecdote, je l'ai rencontrée dans un café : elle était très grande, aux cheveux bleus, et elle organisait des dimanches en poésie entre femmes. Une rencontre que l'on imaginerait facilement à San Francisco, mais c'était à Louisville ! Et alors, c'était avant la deuxième invasion de l'Irak, nous avons réalisé des spectacles antiracistes,

anticapitalistes et antihomophobes ensemble. Nos spectacles étaient interrompus par la police pour indécence parce que l'on portait des godes sur scène. La troupe se produisait dans des bars en faisant des promesses érotiques, pas d'effeuillage encore, mais on mettait du sang partout... Ça se passait dans des *blue-collar bars*, dans des bars ouvriers. C'était drôle, et je pense que ces débuts en burlesque ne m'ont jamais quittée : se servir de l'école sensuelle et féminine pour passer un message, antiguerre à ce moment-là, m'est resté. Je pense que je le fais encore aujourd'hui. Pour moi, le burlesque c'est cela : un genre ouvert à tout le monde, qui donne la parole et de la visibilité aux femmes et à tous ceux qui ne sont pas majoritaires.

CB : Doit-on comprendre que tu aimes te produire dans des salles diverses et variées ?

LdV : Oui, c'est un vrai choix : je m'appuie sur les grandes lignes de la théorie de la troisième vague féministe², les questions de genre, ma propre position de femme, et je les apporte au grand public. Je sensibilise donc parfois des personnes qui ne se sont jamais confrontées à ces questions-là auparavant et d'autres qui découvrent le burlesque. Je pense que c'est important de viser des milieux différents – je joue aussi bien pour le parti des Verts que pour une soirée rock'n'roll ou une soirée lesbienne. Mais je ne change pas mes numéros. J'aime observer chaque public décoder mes numéros différemment. En revanche, j'essaie à chaque fois de faire passer mes messages d'une manière ludique, qu'ils soient accessibles, puis enregistrés. Mon engagement aujourd'hui passe par le sourire, la séduction et l'humour !

CB : Dans le film réalisé par Chriss Lagg³, tu évoques un sentiment de filiation avec Brecht.

LdV : Je ne fais que des performances *live* parce que je crois à la possibilité de transformation de soi et du public dans un bref moment, par l'art éphémère. Le choix d'un style burlesque très exagéré, parfait et surjoué, me paraît être brechtien aussi : l'idée que tu te fais de ta mère, c'est du fantasme ; la vision qu'on a d'une secrétaire, c'est du fantasme ; le mec séducteur, c'est un archétype fantasmé, conditionné par le système patriarcal. Sinon j'aime bien chez Brecht l'absence du quatrième mur⁴. Le burlesque me permet d'interroger les choses plus franchement, de façon plus affranchie, agressive ou tout en douceur, et avec le public.

CB : Brecht a écrit dans les années vingt un texte avec le titre *Un homme est un homme*. L'intrigue tourne autour du dé- et remontage du personnage Galy Gay, un docker qui était parti de chez lui pour acheter du poisson. Pourrait-on dire que ton texte, *Betty Speaks*, est un peu *Une femme est une femme* ?

LdV : *Betty Speaks* était mon premier personnage solo en burlesque, et je l'ai écrit en plusieurs tableaux. C'est un exercice sur l'hystérie – une pathologie très vaste avec laquelle on explique tous les problèmes des femmes. Betty représente ce fameux paradoxe d'une femme entre mère, sainte et putain auquel les femmes, c'est bien connu, doivent encore correspondre. Elles doivent être de bons compagnons fidèles mais des salopes au lit. Betty vient de divorcer et se trouve pour la première fois femme indépendante, sans savoir en quoi cela consiste. Elle découvre par sa voisine le féminisme militant ; puis la scène *dating* lesbienne et les codes de séduction entre filles, qui sont plus surprenants qu'une simple lettre d'amour ! Finalement, elle découvre Judith Butler et s'engage dans une relation avec une fille masculine. Elle commence alors à comprendre la performativité du genre et entrevoit la possibilité de devenir *drag king*. Elle finit par se mettre à faire des choses qu'elle pensait réservées aux hommes. Il s'agit d'un grand parcours de découverte, raconté d'une manière drôle et dans un style exagéré, toujours dans la ligne du cabaret, avec un vrai propos.

Betty se cherche et vit de nombreuses expériences dans des milieux très féminins, où elle rencontre aussi des restrictions. Du coup, elle comprend que la découverte d'elle-même ne fonctionne qu'avec une réflexion personnelle. Il faut s'inventer soi-même ! Je pense que c'est aussi ainsi que je me suis construite, en essayant toujours de suivre mon chemin malgré les critiques des différentes communautés. Je souhaite cela à tout le monde. Et voilà pourquoi je trouve le mot *queer*

très intéressant : ce mot n'a pas de limite. Il implique une ouverture au lieu d'un enfermement dans une identité. C'est la raison pour laquelle j'aime bien l'employer pour me décrire.

CB : Ton répertoire de numéros est très riche. Est-ce que ce sont des créations à toi ou des reprises ? Par exemple, j'ai l'impression d'avoir vu dans une captation vidéo une version de *La danse serpentine* de Loie Fuller – enfin Loie Fuller ne portait pas de corset et on ne voyait pas son corps...

LdV : En effet, avec le temps j'ai un catalogue de numéros assez large et divers... Malgré l'étiquette de « nouveau burlesque » ou de « néo-rétro », je dirais que mes racines sont aussi anciennes que celles des gens qui suivent l'école Dita von Teese. Je suis très inspirée par les cabarets de la République de Weimar. Et les vieilles cartes postales, les *french postcards* – des images érotiques qui alors étaient pornographiques. La sensualité féminine de cette époque était scandaleuse parce qu'elle sortait du cadre victorien de la femme idolâtrée, esclave à la maison. Puis j'adore le personnage de Mata Hari qui était une double espionne. Elle pouvait traverser les frontières, tenait des secrets politiques et jouait un rôle intéressant dans la politique de son temps. Je trouve son érotisme exagéré fascinant. Mae West est aussi d'une grande inspiration pour moi. C'était une femme audacieuse : elle a produit son spectacle à Broadway parce que les hommes producteurs n'avaient pas le courage de la produire. Elle parlait de l'homosexualité – d'ailleurs le titre du spectacle était *Sex* – dans les années vingt ! C'est énorme. Je sens un lien très fort avec ces femmes qui étaient à la fois puissantes et audacieuses, sensuelles, provocantes et politiques. La première troupe de burlesque s'appelait Lydia Thompson and the British Blondes à la fin du XIX^e siècle, à l'époque victorienne. Elles portaient des vêtements masculins et disaient des monologues de la littérature classique. Puisque c'étaient des femmes qui récitaient les textes, ils avaient un double sens. Comment on dit *witty* en français ? C'était intelligent, drôle, et elles faisaient du *drag king*. Pour moi, le burlesque a depuis son invention un caractère à la fois intelligent, drôle et sexy.

CB : Donc tu es fidèle au burlesque des années trente, à l'original, sans toutefois en rester là ?

LdV : Oui, exactement : je ne fais pas de reproductions mais je suis fidèle à l'esprit du burlesque original. Je n'aime pas les personnes qui disent : « Non, moi, je ne fais pas de *striptease*. Je ne suis pas comme les filles de Pigalle. » Sauf qu'elles oublient que le burlesque, c'était du *striptease* à l'époque !

Je suis pour les droits des travailleuses du sexe. Je dirais qu'on est cousines avec les *stripteaseuses* qui, d'ailleurs, gagnent mieux leur vie que nous avec leur effeuillage ! On vient d'une branche commune, l'érotisme, mais on le pratique différemment. Elles continuent dans la tradition qui échange de l'excitation contre de l'argent. C'est pourquoi leur *show* est en constante création et improvisation, il est une négociation incessante entre elles et leurs clients et possède un but financier, alors que la danseuse construit son numéro selon ses envies et son propre besoin de s'exprimer, pas pour le regard de l'autre. En ce sens, un *show* burlesque demeure le même, qu'il soit répété chez soi ou joué sur scène. C'est entre une artiste et son public que la relation s'instaure, ce qui est différent. Je pense que c'est important que l'expression de la sexualité féminine soit libre. De plus, je crois au pouvoir des arts de changer le monde. Perturber, déranger. Je me pose toujours la question de ce que les moindres choses et les moindres gestes représentent quand je travaille les chorégraphies et les mises en scène de mes numéros, car tout geste, tout moment, comptent. Il faut porter attention aux détails pour que les choses aient un impact auprès du public.

CB : Quelles ont été les réactions au film de Chriss Lagg qui a suivi ton travail pendant deux ans ?

LdV : J'étais très nerveuse avant d'assister à la première projection parce que c'était à un festival de films de femmes. J'avais peur de la réaction des féministes de la deuxième vague. Mais Chriss a fait un si bon travail qu'il m'a tout simplement permis de mettre des mots sur ce que je fais et de donner ainsi des clés au public pour

décoder mes performances. Le film dure presque une heure et il laisse le temps aux gens de comprendre ce que je fais, d'où je viens et de voir qu'il y a un vrai travail derrière tout cela. Certaines m'ont dit qu'elles ne partageaient pas forcément mon point de vue, mais qu'elles respectaient ma démarche de vouloir faire avancer les choses. D'autres m'ont remerciée. Les féministes passent souvent pour des personnes sans humour, mais ce n'est pas vrai ! Nous sommes créatives et avons de l'humour ! D'autres m'ont dit que c'était joyeux et m'ont encouragée à continuer. C'était rassurant, comme après avoir passé un examen ! Je me sentais acceptée.

CB : Pour finir, pourrais-tu nous parler de tes projets du moment et à venir ?

LdV : Depuis quelques mois j'organise une fois par semaine une soirée à la Manufacture, un bar rock à Paris qui me donne carte blanche pour faire des animations, sous le titre *Pretty Propaganda*. J'incarne une grande variété d'hybridations du genre. Je varie entre des numéros plus ou moins esthétiques, visuels, un petit rince-l'œil, un petit rince-bouche pour brouiller les pistes, avant de faire voler en éclats les cerveaux ! C'est pourquoi j'appelle cela *Propaganda*.

Enfin, j'ai travaillé récemment en collaboration avec une galerie. J'ai réalisé un diptyque sur la relation entre les femmes et l'âge parce qu'on est dans une culture qui nous fait ingurgiter que « jeunesse = beauté ». On est sensé payer pour rester éternellement jeune. Au contraire, j'ai très envie de voir des images de femmes mûres et érotiques. Une femme mûre a sa sexualité, mais ce n'est jamais dit ou montré ainsi. J'ai problématisé le jeunisme par une mise en scène érotique qui s'inspire d'une photo de Mae West dans une nuisette à 70 ans, prise en photo par Diane Arbus. Mae West disait dans l'article qui accompagnait la photo qu'elle avait toujours et encore des amantes – elle affirmait être une femme, une femme à part entière, avec une vie sexuelle. Et je pense qu'il y a en effet plein de femmes de cet âge-là très épanouies, mais c'est un tabou. Il est interdit pour les femmes de se considérer désirables à partir d'un certain âge. D'ailleurs, c'est aussi pour cela que je suis heureuse de la renaissance du burlesque : il y a des femmes de tout âge qui s'y mettent et pas seulement des ingénues. Des femmes mûres avec un vécu, et j'ai hâte d'en faire partie ! ◀

Photos : © Gilles Rammant (sauf indication contraire).

NOTES

- 1 Un *drag king* est une personne déguisée, travestie, en homme. Cela renvoie bien sûr aux *drag queens*, personnes travesties en femmes, sachant que *drag* provient du vocabulaire de la rue, *Dressed As Girl* (habillé comme une fille). Un atelier *drag king* joue et apprend à bouger, à se vêtir, à se tenir, « comme un homme » de manière à se faire passer, le temps du travestissement et non de manière définitive, pour un homme.
- 2 On identifie généralement une « première vague » féministe qui s'étend de la fin du XVIII^e siècle jusqu'au début du XX^e siècle et revendique prioritairement le droit de vote, parfois une égalité de traitement, à laquelle fait suite une « deuxième vague » dans les années soixante-dix qui interroge les rôles traditionnels assignés aux hommes et aux femmes, et dénonce les structures sociales patriarcales qui les véhiculent. Émergeront dès la fin des années quatre-vingt aux États-Unis, en plein *backlash* féministe, des critiques internes, issues des femmes marginalisées au sein même du mouvement, qui réorienteront la critique vers la micropolitique et s'attarderont davantage sur l'idéologie, les formes culturelles, la complexité des identités [NdÉ].
- 3 Chriss Lagg, *Louis(e) de Ville : portrait d'une bad girl* [documentaire], Chriss Lagg/ Push Productions, 2011, 48 min.
- 4 Dans l'histoire du théâtre, artistes et théoriciens ont établi ou démolit un « quatrième mur » pour définir les rapports entre la scène et la salle, c'est-à-dire entre acteurs et spectateurs. Vsevolod Meyerhold et Bertolt Brecht ont été des critiques célèbres de ce fameux mur invisible pour inviter à plus d'interaction entre acteurs et spectateurs jusqu'à ne plus vouloir en faire une différence. Brecht se rapproche alors du théâtre grec antique ou d'autres traditions théâtrales qui ne se sont jamais emparées de cette convention théâtrale dont Denis Diderot et André Antoine ont été les forces motrices.

CHRISTIANE BOY. Études théâtrales à l'Université de Leipzig (Allemagne) et à Paris X-Nanterre. Durant les études, premiers assistanats de mise en scène et premier travail de mise en scène avec *Pionniers à Ingolstadt* de Marieluise Fleisser. Assistante de recherche au Département d'arts du spectacle de l'Université de Leipzig en 2007-2008. Depuis 2005, accompagnement dramaturgique de plusieurs spectacles, notamment des *Chroniques du bord de scène* à la MC93 Bobigny. Récemment le travail collectif *Deutschland der Film* a été créé et montré à Berlin. Elle travaille entre la pratique et la théorie, entre la France et l'Allemagne, en tant que dramaturge, traductrice et enseignante. Elle vit à Paris en passant par Berlin de temps en temps.

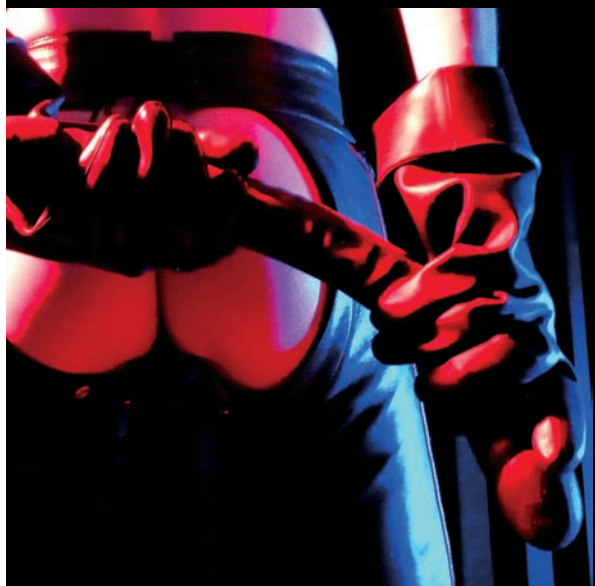
Butô et sadomasochisme : *Sade6412*, un solo obscène et critique

par DENIS SANGLARD

Le Butô est apparu au Japon à l'aube des années cinquante. Il a souvent été lié à Hiroshima. C'est une erreur ou du moins un contresens. Ce n'est pas tant l'horreur qui a permis l'émergence de cette danse nouvelle et particulière qui perçait déjà avant les années quarante. On ne dansait pas sur les ruines d'Hiroshima : Hiroshima a ouvert violemment le Japon sur le monde. Inspiré entre autres de l'expressionnisme allemand des années trente et des surréalistes français, et ne reniant rien des principes de la danse japonaise, nô, kabuki, kagura, bunraku, dépouillée de ses attributs extérieurs pour ne garder que le squelette, le butô fut certes l'expression d'une « rébellion de la chair », d'un malaise latent qui ne demandait qu'à exploser. Mais le butô émergent est aussi une réflexion sur le Japon contemporain occupé par les Américains où le danseur s'interroge sur son identité profonde, son rapport à l'autre, la perte des valeurs traditionnelles dans une société en mutation, un regard sur l'Occident et sur l'avant-garde européenne la plus extrême. Avant-garde dont le butô s'est nourri tout autant qu'il l'a rejetée. Les premiers manifestes butô ont puisé volontairement dans la sexualité, dont l'homosexualité, actant une protestation qui s'opérait par l'exhibition, le corps en avant. Hijikata, le fondateur de cette danse nouvelle avec Kazuo Ohno, s'inspire pour ses premières performances manifestes de Sade, d'Artaud, de Genêt, de Bataille ou de Mishima, écrivains pour lesquels la sexualité est un acte transgressif, révolutionnaire. En 1959, Tatsumi Hijikata conçoit ce que l'on peut considérer comme son premier manifeste butô : *Kinjiki*. Chorégraphie brute, inspirée de Jean Genêt, où le jeune danseur Yoshito Ohno, fils de Kazuo Ohno, sollicité par Hijikata, mime un acte sexuel broyant entre ses cuisses un coq vivant. Le butô apparaît déjà comme un acte performatif de l'excès où la sexualité fait émerger l'oppression à laquelle l'individu est soumis. Le butô se joue des tabous et des interdits qu'il expose ouvertement. Littéralement, c'est une danse cul par-dessus tête. Les valeurs sont inversées.

« Danser pour se tuer et se retuer sans cesse. »
(Kazuo Ohno)

Ce qu'est la danse butô exactement, il serait difficile de le fixer, d'autant que celle-ci a évolué depuis 40 ans, parfois diluée et récupérée avec plus ou moins de bonheur par la danse contemporaine. Il est également difficile d'en donner une définition puisque le butô n'existe pas : il n'existe pas en ce sens qu'il n'y a pas un mais autant de butôs que de danseurs. Ce qui pourrait caractériser cette danse est sans aucun doute le rapport au monde du danseur et son appréhension, sa capacité de lire les signes qui s'offrent à lui et de les recracher. Ce qu'il apprend n'est pas une série de postures ou de positions. Même si certaines existent et sont nécessaires. Ce qu'apprend le danseur, c'est justement le contraire : apprendre à lâcher prise là où la forme et le mouvement importent uniquement dans leur nécessité sémantique, leur urgence. Il se doit de disparaître. Il n'est rien, n'est que vide. Le butô est l'art de la métamorphose. Ainsi, il faut lâcher son moi pour atteindre un état de perception qui fera du danseur la pierre ou l'arbre, le fœtus ou le vieillard, la verge ou la vulve, le noir ou le blanc. Un danseur butô se remplit et se vide, se fragmente, se multiplie, au gré des métamorphoses. Il doit trouver son corps archaïque, aculturé. Comme l'exprimait avec justesse Kazuo Ohno, il doit « danser pour se tuer et se retuer sans cesse ».



Notes chorégraphiques (extrait)

Sonore, le corps est sonore. Résonne.

Humide, je suis humide.

Ne plus figer le mouvement, le laisser se développer. Partir petit et le faire grandir jusqu'à épuisement.

Mixer plusieurs images jusqu'à épuisement.

Varié les rythmes.

Alterner lax et tension. Tension extrême avant relâchement total.

Climax jusqu'à l'acmé.

L'ivresse du faune, le déchaînement des bacchantes.

Hurler le rire.

Être cravaché mais debout. Debout. Je suis debout.

Le mouvement réaliste doit se transformer en danse.

Le mouvement réaliste doit disparaître, n'être qu'Énergie. Le corps est fragmentaire, le mouvement est fragmentaire, diffracté.

Métamorphose toujours.

Penser peep-show pour l'espace... Clos ouvert sur le regard des autres. Ignorer le regard. Corps enclos.

Penser Bondage pour le corps. Un corps entravé.

Au sol : relax, tension, relax, tension. Alterné rythme et ampleur.

Hoquet, sursaut. On me tire, on me lâche. (Bondage)

Travail des bras, des avant-bras, des mains, des doigts. Et du bassin. Pas seulement des épaules, cou et dos.

Image de fin, très lentement revenir à moi et très lentement ouvrir le regard et le « durcir ».

Regarder enfin les autres. Je regarde. Regard obscène.

Aller dans l'image du refus jusqu'au bout ; ne pas lâcher le mouvement avant son acmé.

Image de début. Dans le silence ? La garder un max. Ne rien recracher, faire disparaître le papier...

Tourner dans l'espace (prendre appui sur l'image du phoque).

Et jouer de tous les angles. J'ai un cul...

Tomber de l'estrade. Juste un appui bref...

Laisser de la place au silence du corps, à sa récupération. Mais corps toujours vivant...

Image du clap final...

Limiter les montées. Trois seulement.

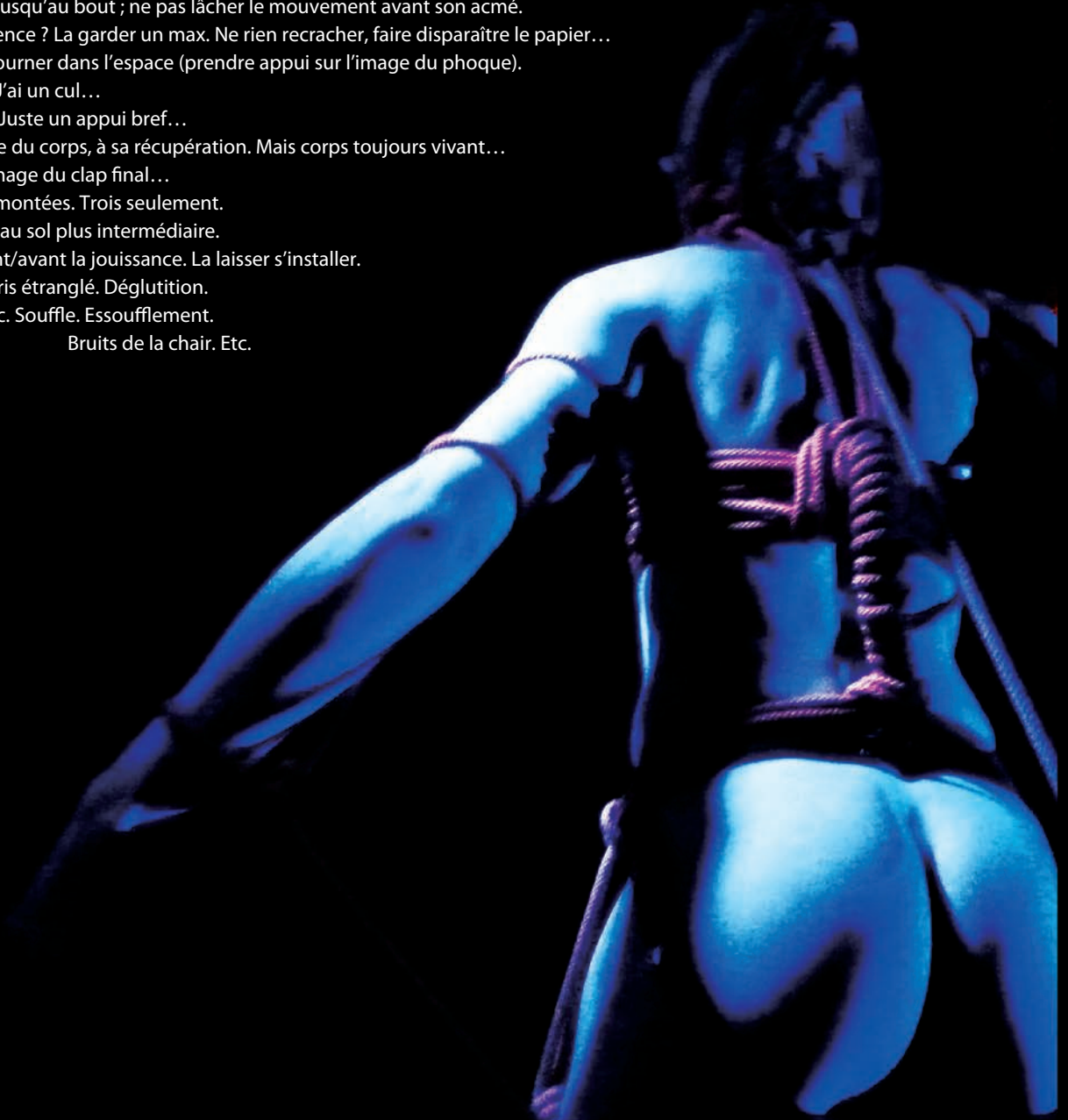
Rester max au sol plus intermédiaire.

Image de l'araignée pendant/avant la jouissance. La laisser s'installer.

Être sonore avec le corps. Cris étranglé. Déglutition.

Chute. Choc. Souffle. Essoufflement.

Bruits de la chair. Etc.



Le butô, objet d'un malentendu

Le butô, surtout, est l'objet d'un malentendu. Il n'arrive en France qu'à l'aube des années quatre-vingt, et les critiques, comme le public, ne verront que les aspects extérieurs, « spectaculaires ». De fait, ils passeront complètement à côté de lui, n'ayant qu'une vision stéréotypée. Corps nus et blanchis, lenteurs, figures impassibles ou grotesques... Le butô qui arrive en Europe à ce moment-là, pourtant, n'a rien à voir avec celui des origines. À l'image de Sankai Juku et de son *leader* Amagatsu se développe une esthétique butô qui désamorce la charge subversive et âpre des débuts. Le succès non démenti de cette compagnie désormais établie entre la France et le Japon masque malgré tout un appauvrissement du sens et de la démarche même du butô en ne privilégiant que la forme au détriment du contenu. Une forme qui était initialement un acte performatif signifiant. C'est peut-être là que se joue la différence : nous sommes passés d'un acte performatif à un acte purement esthétique où le mouvement l'emporte sur le sens, le signifiant sur le signifié, l'esthétique sur l'urgence.

Le butô, rébellion de la chair

Je suis venu au butô par le théâtre. Je ressentais que jouer un texte ne suffisait pas. Que le corps aussi avait une partition à jouer qui pouvait infléchir ce qui était proféré, démentir ou simplement apporter une étrangeté, un mystère, une poésie qui allait au-delà du sens et de la parole. Un texte en creux. Le corps pouvait offrir plusieurs pistes possibles qui ne soient pas forcément explicites. Je voulais tout simplement m'éloigner du côté littéral pour exprimer toute la complexité de l'individu. Je suis donc venu au butô par hasard. Je n'y connaissais rien, hormis les photos de différentes performances de danseurs, dont j'ignorais tout. Pour un texte de Jean-Luc Lagarce, *L'apprentissage*, que je devais jouer et dont à mon sens le corps était un enjeu important, un corps malade que nous refusions avec le metteur en scène de stigmatiser, de « jouer », il fallait que cela passe autrement, d'autant plus que, le texte étant un récit, il n'y avait *a priori* aucun enjeu scénique. La parole se suffisait en elle-même. Que faire alors du corps ? Le butô a permis de trouver des solutions singulières, originales et fortes. Il y avait comme deux récits enchâssés. J'ai donc commencé le butô pour ces raisons. Et j'ai continué pour d'autres.

Très vite, j'ai rejeté une certaine esthétique butô. J'en avais un peu assez d'être un arbre qui grandit et ploie sous les éléments. Il me semblait qu'il y avait autre chose, qu'il pouvait y avoir un autre rapport au monde, un autre engagement. Replongeant dans l'histoire du butô, j'ai trouvé enfin matière à exprimer ce qui pour moi importe aussi bien au théâtre que dans la danse quoique, refusant les étiquettes, je ne fasse plus la distinction entre les deux, c'est-à-dire un engagement total que je considère comme politique. Volontairement, j'ai pris une partie de ce qui fut à l'origine de cette danse : cette « rébellion de la chair » qui fait surtout référence à l'une des créations emblématiques du fondateur du butô Tatsumi Hijikata. J'ai de nouveau déplacé la danse butô vers la performance en axant le corps au centre d'un processus créatif en constante évolution. Une phrase du danseur Boris Charmatz a pour moi été comme un déclic : « Nous inventons le rebuto : parce que nous avons besoin de butô à nouveau et que rebuto doit être le butô nouveau, loin des clichés du genre. » Phrase étonnante, bien que juste et lucide de la part d'un danseur non apparenté au butô, mais qui de l'extérieur était sans doute plus à même de dénoncer une dérive actuelle. Il ne s'agissait plus d'esthétisme mais bien d'engagement, d'un retour aux fondamentaux, à savoir un positionnement résolument et doublement critique. Redéfinir le butô participait obligatoirement d'un regard sur la société : ma danse se devait d'être effectivement rebuto, éloignée volontairement d'une esthétique sclérosante au profit d'un discours engagé. Je ne nie pas non plus l'influence importante et indirecte de plasticiens et performeurs comme Gina Pane, Marina Abramović, ORLAN, Penone, Sophie Calle ou encore plus récemment Steven Cohen ; de chorégraphes et danseurs comme Boris Charmatz, Anna Halprin, Pina Bausch, DV8 ou Jan Fabre ; de dramaturges et metteurs en scène comme Rodrigo Garcia, Nikolai Kolyada ou Claude Régy.

J'ai dès lors pris le sexe à bras-le-corps : le sexe comme l'affirmation d'une identité ; le sexe comme une pratique singulière ; le sexe comme le révélateur des tabous d'une société sclérosée et contradictoire, de plus en plus crispée et réactionnaire.

Obscénité critique

Immoral, impudique, indécent, sont les synonymes d'*obscène*, ce qui renvoie à la morale, à la pudeur et à la décence. Si l'obscène consiste en la mise en scène du corps, en sa dramatisation et en celle de situations taboues pour une société, autrement dit transgressives pour l'ordre et le politique, alors sans doute suis-je obscène, comme toute représentation critique l'est. Rien de très banal dans l'affirmation selon laquelle l'obscénité est une transgression de la morale. Il y a aussi l'exhibition de l'intime, comme ses parties génitales dites justement intimes. C'est alors ce dévoilement gratuit, cette impudeur provocante qui paraît obscène. Plus encore quand il y a acte sexuel explicite et frontal. Ce qui peut caractériser l'obscénité est ce renversement qui fait basculer l'intime dans le champ public, surtout quand ce renversement volontaire cristallise toutes les crispations d'une société bien pensante. Ce n'est aujourd'hui pas tant la représentation du corps nu qui est obscène, mais son usage volontaire et résolu, quand celui-ci n'est plus un artifice esthétique, un artefact, une parodie, mais qu'il désigne une réalité inavouée, *ob-scène*, justement, dénonçant un hors-champ et que ce hors-champ en lui-même est transgressif. Doublement transgressif, en ce qui me concerne : homosexuel et sadomasochiste. Il y a rupture d'un ordre établi, et dans cette rupture se focalise l'obscène. Celui-ci révèle. Il dénonce également le regard porté. Et c'est justement sur cette notion d'obscène et son corollaire, le regard, que ma dernière performance portait.

L'obscène et sa représentation : une question de regard

Sade6412 est une interrogation sur l'obscénité et sa représentation. Qu'est-ce qui est le plus obscène entre le regard porté sur l'objet et l'objet lui-même ? Le butô, danse de la métamorphose, porte en lui une forte charge émotive, érotique, sexuelle, animale (une « animalité humaine », pour reprendre Georges Bataille). En cela, est-il obscène ? En résulte une alternative : s'en saisir, l'embrasser, s'en pénétrer ou s'en détourner, occulter, refuser de le voir. Jouer de la réalité et de sa métaphore. Il ne s'agit pas de transgresser mais d'alterner de l'un à l'autre. Mettre à nu et côte à côte l'objet et sa métamorphose, dépouillés ici de tout stéréotype ou fantasme propre au fétichisme et au sadomasochisme, objet de cette interrogation. Entre sa représentation nue, crue, attendue, et sa réinterprétation, c'est aussi proposer une alternative au spectateur, ne rien lui imposer pour qu'il puisse de lui-même faire son choix. Entre l'objet scandaleux, dit obscène, et sa métamorphose. C'est pourquoi le danseur est isolé, à l'opposé de l'écran où se déroule l'objet du délit, objet auquel le danseur a également participé. En choisissant l'une ou l'autre des propositions, le spectateur devient soit pornographe, soit chorégraphe.

Butô et sadomasochisme, une question d'énergie

Sadomasochiste, je tente de mobiliser tous les possibles du corps. Danseur butô, j'explore également ces possibles. J'ai découvert là une même et singulière énergie, une capacité à m'affranchir des limites imposées pour ne reconnaître que les miennes propres, tant physiques que mentales, qu'il faut sans cesse repousser. Cela renvoie d'une certaine manière à ce que Foucault appelle un « corps utopique » : un corps par exemple masqué, qui se donne à voir dans un milieu donné, avec ses codes vestimentaires et relationnels, pour convoquer des au-delà de la scène sensible. J'expose mon corps comme je souhaite qu'il soit vu et tel que je le vois. Pour les non-pratiquants, aussi, c'est un objet de fantasme qui véhicule nombre de clichés où l'objet porte en lui-même toute une charge émotive, érotique, bien loin de la réalité. Il faut savoir dépouiller le sadomasochisme d'un certain fétichisme. Les deux ne sont pas forcément liés même si parfois ils sont complémentaires. C'est pourquoi, à l'opposé de ce qui est projeté, je danse nu, traditionnellement peint en blanc, dépouillé de toutes références

attendues. Cette nudité, cette crudité ne donne aucune prise. Le corps est ainsi brut. Ne restent alors que l'énergie déployée, que la danse qualifiée par certains d'obscène, car justement dépouillée de tout artifice. Paradoxe qui souligne combien l'obscène est dans le regard porté et non dans l'objet lui-même. Le corps devient le miroir de nos propres fantasmes inavoués.

C'est une danse abstraite qui ne raconte « rien » ou du moins qui ne donne pas de prise. Il ne s'agit en aucun cas d'illustrer. Le butô est avant tout l'art de la métamorphose. Les images créées ne sont que la partie souterraine de l'objet dansé, ce qui sous-tend le propos sans être le propos lui-même. Ce qui se danse ici, l'enjeu, dirais-je, c'est une énergie. La même qui est produite, que je ressens, lors d'une séance sadomasochiste. Toutes les sensations provoquées, le ressenti vécu, c'est cela justement que j'essaie de traduire sur mon minuscule plateau. On pourrait le qualifier de transe ; la même que j'atteins en séance sadomasochiste avec mon *master* ; celle qu'il me fait atteindre. Seulement, j'ôte sur scène tous les repères attendus. Ce qui se danse est au-delà de la représentation, c'est une énergie qui n'est pas de l'ordre de la représentation classique. Comme le butô est toujours à rechercher au-delà du butô, je tente d'aller au-delà de la représentation, d'un inventaire convenu d'images attendues, d'autant que le sadomasochisme est à chercher également au-delà de son objet. Le regard du spectateur est alors libre de choisir : se dépouiller à son tour de tous clichés ou, affolé, chercher des références absolument.

Corps en scène, regard obscène

Le film d'Eric D. projeté à l'opposé du danseur brouille également les repères. Volontairement explicite et illustratif, il donne à voir, enfin, le sujet attendu. Mais sachant que la performance en aucun cas, du moins en apparence, ne semble l'illustrer, doit-on s'y référer ou non ? Sachant que le danseur est également acteur et sujet de ce film sadomasochiste, que ce film malgré tout fait partie intégrante de la performance, que dois-je voir, moi, spectateur, dans ce film ? Un objet obscène ? Un objet artistique ? Les deux ? Quels sont les points communs entre ce qui se danse et ce qui est projeté ? Quel est le lien ? L'obscénité du premier rejailit-elle sur le second ? La danse, en référence au film, devient-elle obscène ? Ou est-elle obscène parce que je le décide, parce que je la définis en corollaire avec la projection ? Ou encore, inversant la proposition, est-ce que j'essaie tout simplement de chercher un point commun qui ne soit pas justement dans l'ordre de la représentation mais au-delà ?... En séparant le danseur du film, en les dissociant, je laisse aux spectateurs l'ambiguïté d'un choix. C'est tout l'enjeu de cette performance qui oblige chacun à se situer devant un objet et à le définir comme « obscène ». Ou pas.

C'est également toute la question du corps en scène. Qu'est-ce qui le rend obscène ? Le regard ? Un regard formaté, répondant à des normes culturelles et des interdits, des tabous ? Le regard est chargé de mémoire, saturé d'images. Il est éduqué. Mais il est avant tout la résultante d'une conscience altérée. Je regarde donc je suis. Ou ce que je regarde fait ce que je suis. Comme le refus de regarder. Ce que je propose est justement une transgression du voir, une approche autre. Ma danse est dite obscène par référence. Surtout, la présence médiante du corps butô – le corps est *ici* – fait que ce corps est sans interface. Il n'y a pas d'intermédiaire, pas de transition qui le projetterait ailleurs, dans un autre espace, comme le film qui permet une certaine distanciation où l'objet peut rester dans l'ordre du fantasme, de la transgression, sans aucunement impliquer le spectateur. Il y a regard mais non agression. Cette obscénité-là demeure encore acceptable, à la limite normative, attendue. Mais la danse, cette exhibition, est sans appel. Elle est doublement obscène : par référence, comme je l'ai déjà écrit, mais aussi par cette proximité insoutenable et dépouillée de tout attribut qui lui assignerait une fonction. C'est le regard porté, et simplement le celui porté sur ce corps, qui le définira comme obscène. Surtout que le corps, celui-là même qui danse sur le plateau, est le même que celui filmé. Il y a comme une matérialisation, malgré la métamorphose, qui empêche alors toute abstraction ou distance. Un effet miroir qui renvoie indubitablement à sa propre mémoire, à

sa propre histoire, à son inconscient social. À moins de se déciller. Le regard du spectateur habillement mon corps et le revêt d'attributs inconscients qui lui sont propres. En cela, le regard fabrique aussi un corps utopique. Il y a transfert.

Butô et sadomasochisme, acte critique

Le butô est dit danse des ténèbres, mais c'est parce qu'il ouvre à la lumière. La danse révèle l'inconscient, ce que j'appelle le corps archaïque, aculturé, où la notion de tabou n'existe pas. (N'y voyons pas non plus d'innocence.) Disons que le butô touche des fondamentaux exempts de jugements. Dont la sexualité. Le sadomasochisme dépasse ces mêmes jugements. Il y a un affranchissement des limites où les seules règles sont celles que l'on s'octroie, également affranchies du regard de la société. Chaque danseur butô doit trouver son propre butô, sa danse intime. Le sadomasochisme révèle également l'individu qui le pratique. En cela, les deux disciplines (sans jeu de mots) se rejoignent.

Pour le pratiquant que je suis, c'est avant tout transgresser deux fois : une première fois parce qu'étant homosexuel, je suis déjà « en marge » ; je le suis une deuxième fois parce que je suis homosexuel et sadomasochiste. C'est une frange extrême dans le milieu homosexuel. Cette double transgression amène naturellement une liberté totale, un affranchissement des codes et conventions sociétaux et communautaires. La relation maître-esclave est une relation courtoise où l'esclave domine puisque le maître ne peut franchir les limites imposées par son *slave*. Limites qui d'un commun accord sont repoussées au fur et à mesure de leur relation consentie... C'est également pour moi une revendication politique que de toucher à des tabous extrêmement forts et de jouer avec eux. Sexualité, homosexualité, soumission, domination, douleur, plaisir, au sein même de la communauté homosexuelle et de la société tout court. Surtout en cette période de récession, de crise qui voit un relent réactionnaire revenir en force où la sexualité devenant un enjeu politique est dénoncée quand elle n'est pas normative. Une société réactionnaire dénonce toujours le corps d'autrui et la sexualité non « normative » comme un facteur de trouble, un objet condamnable qu'il faut maîtriser. Maîtriser la société, le corps social, c'est en premier lieu maîtriser le corps individuel. En mettant en avant cette sexualité doublement transgressive, en déplaçant l'acte « intime », caché, vers un geste performatif et public, il est certain que je montre du doigt certaines limites desquelles je me suis affranchi. En faisant d'une pratique dite obscène un objet scénique, j'oblige à redéfinir non le terme *obscène* mais le regard porté sur l'acte ainsi métamorphosé, surtout en n'édulcorant pas, en ne cédant en rien les images proposées comme il m'a été demandé parfois de le faire. La danse agit comme un révélateur, une catharsis. Surtout, j'affirme la force d'un corps affranchi. Ce que je revendique aussi, c'est tout simplement que mon corps m'appartient. Comme il devrait appartenir à chacun. La danse butô fut pour moi la première étape dans la réappropriation du corps. Comme le fut le sadomasochisme plus tard. Si mon corps est obscène, c'est plus par ce qu'il révèle des spectateurs que par ce qu'il révèle de lui-même... ◀

DENIS SANGLARD, né en 1964, est comédien et danseur butô. C'est par le théâtre qu'il vient à la danse en s'interrogeant sur la place du corps dans l'espace scénique. En 1998, il franchit le pas. Pour *L'apprentissage* de Jean-Luc Lagarce, il demande à Léone Cats-Baril, danseuse butô et chorégraphe dont il suit le cours, de se joindre au projet. Il intègre ensuite Les évadés, collectif de danseurs butô dont les performances interrogent des espaces non dédiés à la danse (hôpitaux psychiatriques, friches industrielles, jardins publics...). Il rencontre Yoshito Ohno, danse avec Pé Vermeersch et participe à divers stages suivis de performances avec d'autres danseurs non apparentés au butô tels Boris Charatz, DV8... Il approfondit le travail de l'improvisation avec Patricia Kuypers. Avec Mark Tompkins et Gilles Tutevoix, il travaille sur la vidéo-danse et, avec Robyn Orlin, il analyse la construction d'une performance. Explorant tous les possibles du corps, Denis Sanglard puise aujourd'hui dans le fétichisme et le sadomasochisme, matières pour ses dernières performances. Lors d'un travail sur le fétichisme, il rencontre la route d'Eric D., vidéaste *pornographique* et photographe qui redéfinit le concept des films dits pornographiques en des clips retravaillés à la palette graphique, mixés, destinés au *clubbing* ou aux soirées privées. Il décide de travailler ensemble, s'interrogeant sur la manière de filmer la danse butô aujourd'hui, sa diffusion, mais également l'intégration de la vidéo sur la scène qui ne soit pas un gadget mais un élément scénique, performatif, participant de la chorégraphie.

Virginie Jourdain

Entretien avec **DOMINIC DUBOIS**

Dominic Dubois : Au jeu de l'étiquetage, on pourrait dire de toi que tu es une artiste lesbienne activiste. Ou une lesbienne artistiquement politique. Ou encore une activiste *lesbiennement* artistique. Sans compter la dimension féministe. C'est l'avantage des étiquettes, on peut les décliner à l'infini. Elles ont aussi l'intérêt, dans la critique que peut en faire l'individu « étiqueté », de mettre à jour le sujet qui les porte. Être ou ne pas être une lesbienne artistiquement activiste, s'identifier ou non comme une activiste lesbiennement artistique, c'est aussi se positionner par rapport à une série de codes sociaux, par rapport à une grammaire commune qui, bien qu'elle ne couvre jamais la totalité de l'expérience d'être soi, en permet le partage. Quelle critique ferais-tu des différentes étiquettes que je viens de t'apposer ?

Virginie Jourdain : S'il y a bien un mot que je n'aime pas, c'est le mot *étiquette* ! J'ai tellement entendu d'artistes l'employant avec une moue de dégoût, préférant rester au placard que de se dire féministes, ou pire encore lesbiennes et féministes, par peur d'être étiquetées par le milieu de l'art... que je ne suis plus capable d'entendre ce mot et de tolérer cette crainte qui n'est absolument pas proactive ! C'est comme si l'âge et la provenance qui apparaissent toujours sur les communiqués d'expositions ou les cartons étaient plus pertinents ou informants que le fait d'être imprégné d'une culture minoritaire et engagée.

Je préfère dire que je suis lesbienne et féministe que de dire que j'ai 36 ou 17 ans et que je suis née à Joliette ou dans un patelin en France. Parce que l'âgisme et les frontières sont aussi à remettre en considération dans nos méthodologies de travail en art.

Et les perspectives politique et culturelle – lesbienne et féministe – sont essentielles pour lire mon travail. J'ai tellement passé d'années à chercher des artistes féministes, *queer*, lesbiennes, comme modèles que je ne peux aujourd'hui pas décemment taire mon identité (choisie). Se définir comme lesbienne, je sais bien que c'est très limité, et ce n'est pas du tout efficace pour me définir vraiment. Mais puisque plus personne ne se dit « lesbienne », comme l'évoque l'artiste Allyson Mitchell avec beaucoup d'humour, je vais me définir comme artiste « féministe lesbienne » pour participer à la lutte contre la disparition de l'espèce. Même si *queer*, c'est plus *glamour*... et plus dansant ! Je sais. Allons-y donc pour « artiste lesbienne féministe » ; je suis capable d'en prendre.

DD : La plupart de tes interventions convoquent, de près ou de loin, l'univers de la sexualité, au sens où Foucault utilisait le terme (incluant le genre et le sexe). À mon sens, ce n'est pas un choix politique et artistique anodin. J'aurais presque envie de dire, par esprit de provocation, que la chose a quelque chose de très XX^e siècle, entre Freud et Reich, entre Monique Wittig et Judith Butler. Peux-tu me dire qu'elle est l'apport ou l'intérêt de la sexualité aujourd'hui dans une pratique artistique ?

VJ : Effectivement, la sexualité est très prégnante dans mon travail. Et convoquer Foucault et Butler pour évoquer ce point est évidemment pertinent, mais je te remercie aussi de penser à Wittig. C'est là où s'articule ma démarche : un point de vue foucauldien et féministe gouine, sur le rapport aux normes et aux systèmes de fabrique de l'Autre. Quand je parle de l'Autre, c'est le malade, le pervers, le marginal, la salope... toi et moi. L'invention des corps et des esprits sains ou pervers est un système de contrôle et de hiérarchisation des individus façonnés et théâtralisés entre autres par l'intermédiaire de la médecine.



> Virginie Jourdain, *L'arc*, 2012.

Je parle de médecine, ici, en la croisant avec la sexualité parce que c'est récurrent dans mon travail. La médecine a en effet structuré l'imagerie de la différence des sexes. Cette fabrique de la différence des sexes va passer aussi par l'invention de l'hétérosexualité par le médical, comme pratique référente et « naturelle ». Comme beaucoup d'artistes, j'ai une certaine fascination pour les livres de médecine de toutes époques et leurs dimensions moralistes mais aussi érotiques.

Ce qui m'intéresse aussi, c'est la manière dont on peut se référer au sexe-organe-pratique en évacuant toute lecture ou imagerie excitante. C'est un peu ce qui se joue avec les moulages de vagins *Cast*. J'ai laissé leur dimension aseptisée, quasi lugubre, faisant partie de leur histoire aussi de manière concrète parce qu'ils proviennent d'un service hospitalier en cancérologie.

DD : À côté de ta production plus « politique », il y a aussi tes dessins. C'est peut-être la part la moins « politique » de ton travail (la moins publique), celle qui relève le plus du subjectif et du privé. Quel(s) rôle(s) jouent-ils dans l'ensemble de ta pratique ? Leur caractère intime laisse penser que tu y apparais comme sujet, au plein sens du terme, d'une sexualité, de désirs.

VJ : Oui, j'ai en parallèle une production beaucoup plus crue liée à la sexualité par mon travail de dessin. C'est un univers qui se veut résolument lesbien ou *transpédégouine*, qui est de l'ordre de la fantasmagorie assumée, des formes de pratiques sexuelles, des affects qui touchent la culture et des désirs des gouines qui sont rarement montrés en art actuel. Ce qui m'amuse beaucoup, c'est de jouer avec ces images sur les points de pénétration fluctuants et outrageusement nombreux. Les personnages font du sexe à plusieurs, mais le sexe n'est pas forcément génital. Il n'y a pas de bites bio, et parfois le vagin ne sert à rien non plus...

DD : La sexualité est souvent définie comme un univers fortement régulé par la norme, et l'une des visées de ton travail, je pense, est de formuler, de proposer une extériorité à la norme, de dessiner les contours d'une sexualité hors norme. Pourtant, il me semble difficile de réfléchir à ce que seraient les contenus d'une telle sexualité. Quels seraient selon toi les contenus d'une sexualité libérée, en quelque sorte, du social ?

VJ : Ce n'est pas tant du social, je pense, qu'on doit se libérer, que des mécanismes de légitimation des normes. Et leurs images ainsi que, comme je le disais plus tôt, la théâtralisation de leur fabrique jouent un rôle prépondérant dans ce processus. Or, cela fait partie de la *job* des artistes de fabriquer des images. Et ces images influent

sur la perception du réel. Créer, quand c'est efficace, des persistances rétinienne à vie, ça me semble assez intéressant, politiquement.

Ça me fait penser à l'œuvre *Untitled (Perfect Lovers)* de Félix Gonzáles-Torres ; tu sais, l'œuvre avec les deux horloges qui tournent en parfaite synchronisation côte à côte ? Il disait en parlant d'un ultra-conservateur invité à voir son *show*, où cette pièce était présentée : « Maintenant, quand il verra une horloge, il pensera à deux pédés qui s'enculent. » J'adore que cette œuvre, aussi poétique et émouvante soit-elle, devienne une bombe d'obscénité par simple retournement du regard.

Dans mon travail de performance, j'attache beaucoup d'importance à la mise en scène, en laissant voir les décors et les envers du décor... Ce qui s'opère dans *Shut the Fuck Up* ou *T Party*, c'est l'invention de protocoles ou de pratiques qui sont mis en scène comme des états de fait, des « déjà-normes » utopiques. Ce n'est pas tant, je pense, des performances contestataires. J'use plutôt de la stratégie de la manipulation par le placement du public, le décor, les effets, les accessoires, les protocoles, les instruments... qui crédibilisent ou même donnent autorité à d'autres sexualités, genres, pratiques. Le public est fortement invité à être actif dans ces expériences performatives. En y prenant part, d'une manière ou d'une autre, il valide leur véricité et, ainsi, il les légitime.

En jouant avec les normes, on s'en libère, si tu veux parler de libération. Effectivement, c'est une libération ; c'est même parfois jubilant de voir comme il est facile de casser les limites du public avec des bouts de ficelle. C'est une stratégie comme une autre pour pointer du doigt la mascarade constitutive de l'hétéronormativité et ce qui la rend légitime. Tout ça peut tomber comme un château de cartes.

DD : Tu as dit de l'Autre qu'il était le pervers, le malade, le marginal, la salope. On pourrait tout aussi bien parler de l'impensable, de l'inintelligible, de l'ambiguïté, de quelque chose qui appartient à une irréductible différence. Dans la perspective foucauldienne, le croisement entre la médecine, comme régime de savoir, et la sexualité, comme « objet » à connaître et à réguler, a effectivement donné naissance à tout un monde d'anormaux. On peut effectivement penser qu'à une époque, et même encore aujourd'hui, les normes en matière de sexua-

lité ont agi comme un puissant principe de classement des individus. On trouvait l'homme, la femme, les hétérosexuels, les homosexuels, et tout ce que l'on pouvait découvrir dans les interstices entre les deux, auquel il fallait s'empresse de donner sens, au risque que cela détruise le vrai, le véritable, le normal. Il suffit de penser à la psychanalyse (c.-à-d. d'inspiration française), mais surtout à l'utilisation qui en est faite dans la construction d'« invariants anthropologiques » conditionnels à une identité humaine pour voir comment la médecine, au sens large, a participé à la fabrique des frontières en matière de sexualité. Toujours en France, l'ampleur des débats qui entourent l'homoparentalité, le caractère psychopathologique (ou non) des identités trans et même l'enseignement du concept de genre dans les écoles montrent à quel point encore la fabrique savante de la sexualité continue d'être étroitement liée à la fabrique de l'Autre et à son contrôle.

Pourtant, et cela n'est qu'une hypothèse (avec tout ce que cela comporte de contestations possibles), il me semble qu'on peut aujourd'hui penser que la sexualité constitue un principe de construction du réel beaucoup moins important qu'à une autre époque, dès lors que sa contestation est appelée à emprunter d'autres grammairies, à jouer sur d'autres registres pour se faire entendre. Dans un texte où il dessine à grands traits les contours d'une société postmariage, De Singly a une phrase qui ouvre selon moi une porte importante sur la fabrique à venir de ce qui a été historiquement défini comme identités sexuelles. Rappelant que pour John Stuart Mill et Harriet Taylor « tant que le terme "personne" ou "individu" n'aurait pas remplacé les mots "homme" et "femme", [...] alors peu de choses [pourront] troubler l'ordre du genre », il dira que « le jeu avec l'identité sexuée et genrée, tel que l'imaginait la pensée *queer* à la fin du XX^e siècle, resta longtemps limité à un terrain trop sexuel, comme s'il suffisait de desserrer les impositions du genre social pour régler le problème ».

Penses-tu que la sortie du terrain sexuel – la disparition de l'homme et de la femme, de l'homo comme de l'hétéro, de la « bio bite » comme de l'« orifice légitimement pénétrable » – soit la condition d'une véritable libération de l'individu ?



> Virginie Jourdain, performance et installation *T PARTY*, dans le cadre de l'exposition *Down the Rabbit Hole*, La Centrale Galerie Powerhouse, 2011. Photo : Diana Le Nezet.

VJ : Le terrain sexuel me semble encore un terrain très prolifique au niveau de la fabrique des catégories sociales dominantes. Le sexuel rôde encore et toujours sur beaucoup de débats politiques majeurs, sur la question du mariage et de son contrat, la question du racisme avec la fabrique du barbare et de la femme voilée par exemple, le débat sur la prostitution et le retour à l'ordre moral qui touche globalement les femmes. Tellement d'exemples dans l'actualité peuvent être cités qui provoquent un incroyable engouement médiatique ! Les politiques réactionnaires du moment se vautrent dedans sans complexe et provoquent un retour sur soi très efficace pour instaurer un climat de peur et de suspicion.

Ceci étant dit, je peux répondre de manière personnelle à ta question de la disparition de l'homme et de la femme comme catégories parce que, moi-même, je croyais être une femme, figure-toi. Ma construction politique m'a en effet fait réévaluer ma place face à ces deux catégories uniques qu'on nous a tous toujours imposées. Et définitivement, ni l'une ni l'autre de ces catégories ne sont probantes pour me définir. C'est l'hétérosexualité à la base des catégories binaires femme/homme, comme système politique, que je réfute. La propagande hétérosexuelle commence dès la naissance avec la déclaration « c'est un garçon ! » ou « c'est une fille ! », et on en prend à perpétuité.

Je ne vais pas m'étendre plus longtemps sur le fait que je ne me définis pas comme femme, mais c'est assez important de mentionner que j'ai pris conscience de ça vers 20 ans, après un long travail de réévaluation de mon propre rapport à mon corps et de ma vie affective et sociale. De la même manière, je peux me poser la question si mon vagin en est bien un, et que la bite n'est pas la propriété des hommes uniquement. Et je pense que le pouvoir subversif de dire « j'ai une bite si je veux » (bio ou pas) quand on n'est pas un homme, ça démystifie pas mal les choses. Faire descendre de son piédestal le sacrosaint phallus, c'est foutre en l'air la psychanalyse et des siècles de domination.



> Virginie Jourdain, *Don't Kiss Me we-re in Training*, 2011.

Dans *Shut the Fuck Up*, les spermatozoïdes devenaient ce qu'ils sont, c'est-à-dire des microappendices remuant sur place, et non pas des conquérants d'un passif ovule les attendant (les jambes écartées, s'il en avait). C'est pourtant ce qu'on nous a appris en cours de biologie.

Avec la performance *T Party*, il n'est pas question de la fabrique de l'homme et de la femme par l'utilisation d'hormones, mais plutôt de comment l'industrie pharmaceutique et les pouvoirs publics peuvent reformuler les normes du genre via des enjeux non seulement moralistes, mais aussi mercantiles. J'ai fait cette performance dans un cadre féministe et, avec mon ancien partenaire en transition, nous nous sommes mutuellement échangé des *shots* de testostérone avec une conception particulière de la masculinité hors des critères hétéronormatifs. On a bu de la testo sans penser que nous deviendrons des hommes, mais pour fêter ensemble la possible liberté de faire bouger les normes identitaires absolument oppressantes et stigmatisantes.

DD : Si l'on prend le thème des identités sexuelles, des identités sexuées ou des identités de genre – laissons au lecteur le choix des mots –, elles sont majoritairement perçues comme le résultat de l'intériorisation de normes sociales, faisant de l'individu, l'homme ou la femme, le représentant de son espèce. L'humain, avant même de naître, est toujours déjà pensé comme une espèce sexuelle, homme ou femme, et assigné à cette espèce par divers dispositifs, qui vont de l'échographie à la liste de cadeaux. Si l'on prend les postulats défendus par une certaine théorie féministe, la théorie *queer* et plus généralement l'idée de construction sociale des sexes, l'individu y est appelé à jouer un rôle important dans sa construction identitaire. Que ce soit par exemple chez Judith Butler, avec l'idée de performance, celle de la technologie de genre chez De Lauretis ou encore, dans une perspective plus militante, l'idée d'*empowerment*, on se trouve en présence de manières de faire et d'agir le genre et le sexe où la mise à distance réflexive des catégories *homme* et *femme* est centrale.

Tu as dit que ta construction politique t'avait fait réévaluer ce que c'est que d'être une femme, et que tu te positionnais à distance de la catégorie, de l'espèce. Je pense que cette mise à distance, que j'appellerais l'expérience réflexive d'être un genre, est au cœur de la façon dont se voient aujourd'hui formulées les identités. Pourtant, la « grammaire » des identités sexuelles et identités de genre continue d'être traversée de part en part par les catégories *homme* et *femme*. Quel est pour toi aujourd'hui le rôle de ces catégories ? Pour le dire autrement, un homme et une femme, c'est quoi ? Une nature biologique, un état de fait, une performance, des technologies de soi, une expérimentation, etc. ? Et en parallèle, quelles sont les limites sociales à l'identité sexuelle ? En quoi ton travail les met à jour ou pourrait permettre de les dépasser ?

VJ : Un homme est une femme et une femme est un homme. Je veux dire que les deux s'autovalident dans un système fait pour maintenir leur autorité. C'est une institution politique qui englobe toutes les sphères de la société. Elle naturalise la hiérarchie des genres et l'inégalité des sexes. Ça va effectivement de l'utilisation constante des cases à cocher sur les formulaires à la promotion d'activités spécifiquement masculines ou féminines qui répondent aux dites positions « naturelles » biologiques, émotionnelles, physiques... Ça paraît hallucinant, mais c'est toujours de mise. Le viagra uniquement pour les hommes, la pilule contraceptive uniquement utilisée par les femmes, les politiques de réassignations sexuelles interdisant l'homosexualité, l'institution du mariage, l'invention de l'hystérie, c'est de la performance haut de gamme, je dois l'avouer. Et quand je dis que je ne suis pas une femme, ce n'est pas une posture philosophique, c'est un état d'être indéboulonnable.

C'est pour ça que je limite les artifices de « performance des genres » dans mes interventions publiques. Ce n'est pas des artifices vestimentaires ou des attitudes à mimer qui font ou défont la catégorie des genres. Du moins, ça n'est pas par l'imitation d'un des genres que je performe, mais plutôt par l'incarnation et l'incorporation de ces normes, en les buvant, les mangeant, les injectant...

L'identité sexuelle n'est en soi pas forcément intéressante à déconstruire, c'est plus la capacité à provoquer des perturbations dans son assimilation. Je veux dire par là qu'il faut être là où l'on ne va jamais. Du côté de l'acquis. Et je me méfie de ce que mon image de lesbienne féministe peut renvoyer comme idée prémâchée. Du coup, j'essaie de faire ce que l'on n'attend pas forcément de moi : prélever du sperme à des hommes, boire de la testo, me déguiser en hot-dog pour faire un face-à-face avec des anti-choix, dessiner des gouines qui ne font pas que des cunils.

DD : Ton travail implique la grande majorité du temps la participation du public. Que ce soit dans *Shut the Fuck Up* ou dans *T Party*, il n'y a pas d'œuvre sans le public. À tout le moins, il me semble que ton travail prend toute sa portée à partir du moment où le public est appelé à expérimenter, à *incorporer* le sens de l'œuvre autant que les transformations que tu proposes. S'il y a dans tes performances une volonté claire de déconstruction (c.-à-d. de la sexualité, des genres, des normes, de la morale), il me semble qu'il y a aussi un désir de reconstruire, non pas tant *en public qu'avec* le public. Il y a bel et bien, contrairement à ce que laissent entendre les défenseurs de l'ordre symbolique, possibilité de resignifier l'altérité sans pour autant détruire la société.

VJ : S'il n'y a pas d'œuvre sans public, il n'y a pas non plus d'œuvre sans pratique collaborative dans ma façon de concevoir ma démarche. J'ai travaillé pendant quelques années avec La collective Dyke Rivers, et je continue depuis cette même forme de collaboration avec d'autres artistes comme Florence S. Larose pour certaines performances que j'évoque dans cet entretien. Je tiens beaucoup à penser la production artistique avec cette modalité qui permet de se dégager de la posture d'artiste.

Le vieil adage qui présente l'art comme un hors-monde, beau, qui ne sert à rien, cause beaucoup de tort. Si j'utilise l'art comme outil de fabrique de regards sur le monde, c'est en raison de sa capacité à agir dans le réel, et pour sa capacité symbolique et les possibilités d'expérimentation qu'il offre. Je fais faire des choses au public que je n'ai pas forcément le droit de faire dans un autre contexte. Et le public de l'art est intéressant parce qu'il demande à se faire surprendre. Quand je parle de genres, de sexe, de sexualité, je ne suis pas nue à chaque occasion à mimer la condition humaine d'une gouine en 2012. Je propose cette incorporation, cette expérience de regarder d'un autre angle. Et comme je suis nourrie de féminisme, il y a cette culture de la maïeutique en collectif : on accouche ensemble de nouvelles façons de penser les normes. Il y a souvent cette idée de festin, de réception, comme un rituel. Parce que les normes, ce sont des rituels aussi. On n'est pas en colère (uniquement) dans les performances dont on parle, c'est aussi une célébration.

DD : Dans un de nos échanges précédents, tu as eu la très riche (et belle) phrase : « On déterritorialise l'altérité sans détériorer l'individu. » Qui est l'Autre ultime aujourd'hui en matière de sexualité ? Le tout-*queer* ? (En quel cas, l'altérité paraît difficile à réfléchir !) Reste-t-il une



> Virginie Jourdain et Florence S. Larose, *Hot-Dog pro-choix*, dans le cadre des tableaux noirs *VIVA ! ART ACTION*, 2011.

altérité sexuelle irréductible ? Faut-il aller jusqu'à convoquer la figure du zombie, comme certains le font, pour retrouver une différence ?

VJ : Je ne pense pas que la révolution passera par la prise d'hormones généralisée, ni par un tout-*queer*. Il me semble toujours pertinent de voir la question des identités quand elle reste aux aguets des questions économiques et sociales. L'Autre ultime, ça reste la ou le pauvre. Une ou un trans qui a accès aux suivis médicaux s'en sortira sans trop d'embûches, les *queers* riches aussi, mais les personnes en situation de pauvreté, principalement les femmes, restent la cible principale d'une société capitaliste. Et tu me parles des zombies... Je ne suis pas très au fait de la culture zombie, mais j'aime la virulence du discours qui remet en cause les fondements mêmes du vivre-ensemble dans les conditions offertes par ce capitalisme. Un « être-à-côté » qui me semble une réponse assez légitime.

DD : Que ce soit en raison de la présence du public, de ta volonté de questionner les normes ou encore justement de ton intérêt pour cette volonté de remettre en cause les fondements du vivre-ensemble, on peut voir dans ton parcours l'ambition de questionner l'ordre moral, notamment en matière de sexualité, mais aussi plus généralement. Comment peut-on s'y prendre pour questionner la morale quand le débat, d'un côté comme de l'autre, semble se conclure sur un « *shut the fuck up* » ? Comment, finalement, peut-on envisager quelque chose de constructif à partir de positions telles que « *shut the fuck up* » ?

VJ : Quand on veut s'attaquer à la morale, il faut s'armer. Mais j'ai compris en voyant mes amies des Panthères Roses se prendre des coups de bible dans la tête et finir en sang sur le parvis Jean-Paul 2 que les stratégies sont très difficiles à trouver. L'ordre moral, c'est l'État, et les policiers – réels comme la police du sexe – incarnent l'État. J'ai bien assimilé ça après cette expérience.

Lors de la performance *Hot-Dogs pro-choix*, il paraissait évident que nous ne pouvions pas instaurer un dialogue avec les anti-choix. Je parle de la petite tripotée de réactionnaires qui se réunissent au parc... pour leurs « 40 jours pour la vie » devant une clinique où l'on pratique l'avortement sur la rue Saint-Joseph à Montréal. Comme le dialogue n'était pas imaginable, il fallait donc opérer dans un sens nouveau. Nous avons trouvé deux costumes de hot-dogs et nous sommes allées nous coller à côté d'eux en nous pliant à leur protocole de mise en scène : marcher en ligne et tendre la croix (du ketchup) sans prononcer un mot. Je te passe l'appel téléphonique qu'ils ont passé à la police : « Allô ! Il y a deux hot-dogs qui viennent d'arriver. Ils vont massacrer notre banderole... »

C'est là que j'ai compris que nous étions des super-héroïnes, que la police n'allait jamais venir embarquer des hot-dogs et, surtout, qu'ils ne comprenaient pas pourquoi nous étions en hot-dogs. Nous étions aussi incongrus et inappropriés qu'eux l'étaient. Et tu imagines bien que la dimension symbolique des hot-dogs, ils ont bien fait semblant de ne pas la voir, ou ils n'ont vraiment rien compris, c'est envisageable aussi...

Peut-être aussi que, finalement, ce qu'il reste de plus subversif, de plus créatif aujourd'hui, c'est d'être un hot-dog. ◀

VIRGINIE JOURDAIN vit et travaille à Montréal. Cocommissaire de l'exposition *Revolt, She Said !* en 2006 à La Criée, Rennes (France), et de l'événement *Les 72 heures* à Paris en 2005, elle est aussi une des membres de la collective Dyke Rivers qui a participé jusqu'en 2009 à des projets de performances et d'expositions *queer* et féministes en France et à l'international. À Montréal depuis quelques années, elle continue de privilégier la forme collective comme mode de production artistique à travers différents projets d'expositions, d'installations et de performances. Elle est coordonnatrice des expositions à La Centrale Galerie Powerhouse, centre d'artistes féministe, autogéré et déhiérarchisé à Montréal [www.lacentrale.org].

DOMINIC DUBOIS, diplômé de sociologie de l'Université du Québec à Montréal, prépare actuellement une thèse de doctorat intitulée *Les usages sociaux de l'identité : le phénomène trans, de la perversité à la diversité*. Ses recherches portent sur l'articulation entre l'individualisme de masse propre aux sociétés contemporaines et les transformations des normes sociales. Il a été affilié au Collectif de recherche sur l'itinérance, l'exclusion sociale et la pauvreté de l'UQAM ainsi qu'à l'équipe du MÉOS (le Médicament comme Objet Social) de l'Université de Montréal.

L'art *queer* face au sexe

par COCO RIOT

Le sexe, bien sûr, est politique. Mais ce n'est pas son exhibition qui le rend radical, c'est bien plutôt la question de savoir *comment* il est montré qui rend notre discours critique. Qu'est-ce qui est donné à voir ? Quelle sexualité est présentée ? Qu'est-ce qui est caché ? Quelles pratiques, quels désirs, quels corps ? Est-il possible de « parler *queer* » sans « parler sexe », de montrer de l'art *queer* sans montrer du sexe ? À première vue, cela peut sembler un véritable défi, puisque l'on est habitué à voir « sexe » quand on entend « *queer* ». Pour beaucoup de personnes extérieures au mouvement, le *queer* se réduit à des pratiques sexuelles incluant un grand nombre de dildos et beaucoup de paillettes. Je dis cela sans porter aucun jugement, ni sur les dildos, ni sur les paillettes, ni sur ces personnes. Moi-même, artiste *queer* produisant souvent de l'art *queer*, je suis régulièrement étonné devant la place principale du thème du sexe dans cet art.

Petit rappel : le *queer*

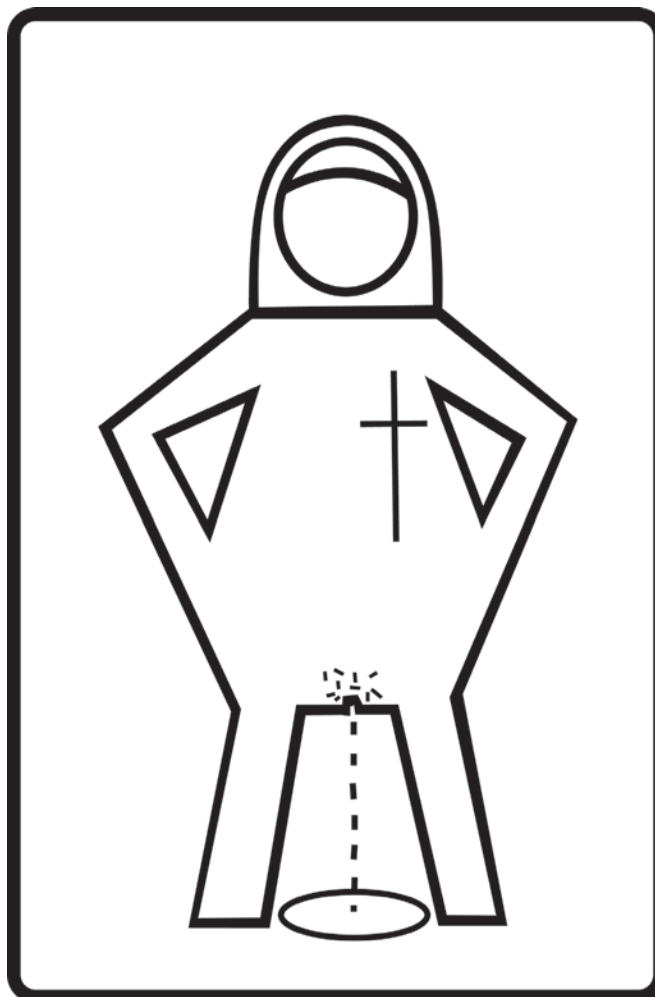
Pour faire court, disons que le *queer* est un mouvement politique qui lutte contre l'oppression binaire du genre et ses conséquences, comme l'homophobie. Le *queer* n'est donc pas originellement un mouvement gay ou lesbien qui, par le recours à l'anglicisation, deviendrait soudainement *cool*. L'enjeu principal du *queer* est l'hétéronormativité (et non l'hétérosexualité), autrement dit l'imposition de deux catégories de genre (masculin et féminin), à l'exclusion des autres. La bicatégorisation des sexes, qui rejette dans l'anormalité tout ce qui s'écarte d'un registre masculin et d'un registre féminin définis de manière très étroite et au singulier, bafoue la souplesse et la diversité de nos genres, ainsi que, par contre-coup, la multiplicité des relations possibles et des identités sexuelles.

Dans son acception la plus large et dans toutes ses variations, le *queer* est un mouvement radical qui s'attaque à la racine des systèmes oppressifs. En effet, le système hétéronormatif en est un, mais il n'est pas le seul et, surtout, il ne fonctionne pas de manière indépendante. Il est imbriqué dans d'autres rapports d'oppression. Pensons au genre, à la sexualité, mais aussi à la race, à la capacité, à l'âge : tous ces aspects sont liés à des systèmes qui règlent nos corps et sanctionnent lourdement tout écart à la norme, en se nourrissant les uns des autres. C'est pourquoi, suivant ces éléments descriptifs, l'art *queer* ne consiste pas tant à montrer du sexe qu'à questionner les systèmes d'oppression qui opèrent sur les corps (sexués).

Au Canada, au Québec, et dans bien d'autres pays occidentaux, les discours sur le sexe, l'art et l'identité nationale jonglent entre une fierté hypocrite (d'être libérale en matière de sexualité, d'aimer l'art transgressif, d'être ouverte à l'altérité et à la richesse de la pluralité) et la peur moralisatrice (qui empêche de reconnaître l'existence même du travail du sexe, qui censure le journalisme critique, qui craint d'être arnaquée par les réfugiés). Face à cet imaginaire conservateur, quel est le rôle de l'art *queer* ? Et quelle est notre responsabilité en tant que créateurs d'imaginaires collectifs alternatifs ?

Mon *queer*

M'identifiant comme artiste *queer* faisant de l'art *queer*, je travaille des sujets politiques et politisant dans mes dessins, mais mon travail est très rarement sexuel. Mes dessins cherchent à questionner et à combattre un système hétéronormatif qui m'impose, entre autres, une tyrannie de genre binaire. En tant que personne qui s'identifie comme *genderqueer*, je veux être dans un espace public sans subir le questionnement des gens ; je veux parler à des inconnu.e.s sans



être soumis aux regards de surprise ; je veux voyager sans que mon passeport ne pose problème.

Mon intérêt à comprendre les stratagèmes du pouvoir est donc simple : il s'enracine dans mon vécu. J'aspire à questionner le discours dominant et à défier les systèmes d'oppression sur lesquels il s'appuie.

Je dois vous l'avouer, face à un art *queer* ouvertement sexuel, je me demande souvent ce que l'on cherche à montrer. Je n'aime pas être choqué, mais je le suis souvent. Non pas par les images sexuelles, mais par la répétition des stéréotypes et du canon de beauté blanc(he)s-minces-jeunes-en-bonne-santé... Ce « nous », qui est montré comme étant la représentation du *queer*, me rappelle dangereusement cet autre « nous », celui des discours identitaires de nos gouvernements.

Le sexe, bien sûr, est politique. Quand nous montrons du sexe dans nos images, nous montrons des corps. Or, ils ne sont pas « neutres » : ils sont *singuliers*. Je ne parle pas ici du corps biologique fait d'os et de chair, mais du corps connoté, réglé, valorisé ou banni, selon les différents systèmes d'oppression et leurs stratégies de biopouvoir. S'intéresser à la sexualité de manière critique suppose, au-delà du fait de montrer des sexualités qui transgressent les normes morales hétéronormatives, de se demander quels corps sont érotisés (plus souvent lesquels ? Jamais quels autres...) et en fonction de quels critères.

Qui nous sommes dans la société où nous vivons :
Genderpoo

Genderpoo est un projet toujours en processus. Il s'agit d'une installation composée de plus de 80 signes de toilettes différents. Ces signes représentent des identités, des communautés, des expériences qui ne sont pas reconnues dans notre société occidentale. Le projet cherche à amener le public à se questionner sur ce qui appartient, ou non, à la norme et, en fin de compte, à débattre de la norme elle-même.

Au début, *Genderpoo* s'attaquait à la norme hétérosexuelle et au système binaire de genre : le projet est né de mes expériences personnelles dans les toilettes publiques, où j'étais souvent interrogé et où l'on me refusait l'entrée à cause de ce qui était lu comme un genre ambigu. Face à cette expérience, j'ai commencé à créer des signes de toilettes qui puissent rendre visibles les gens qui rencontraient des soucis similaires aux miens et avec lesquels il nous était possible de nous identifier. En créant ces signes, je montrais que c'était le système hétéronormatif qui était remis en question.

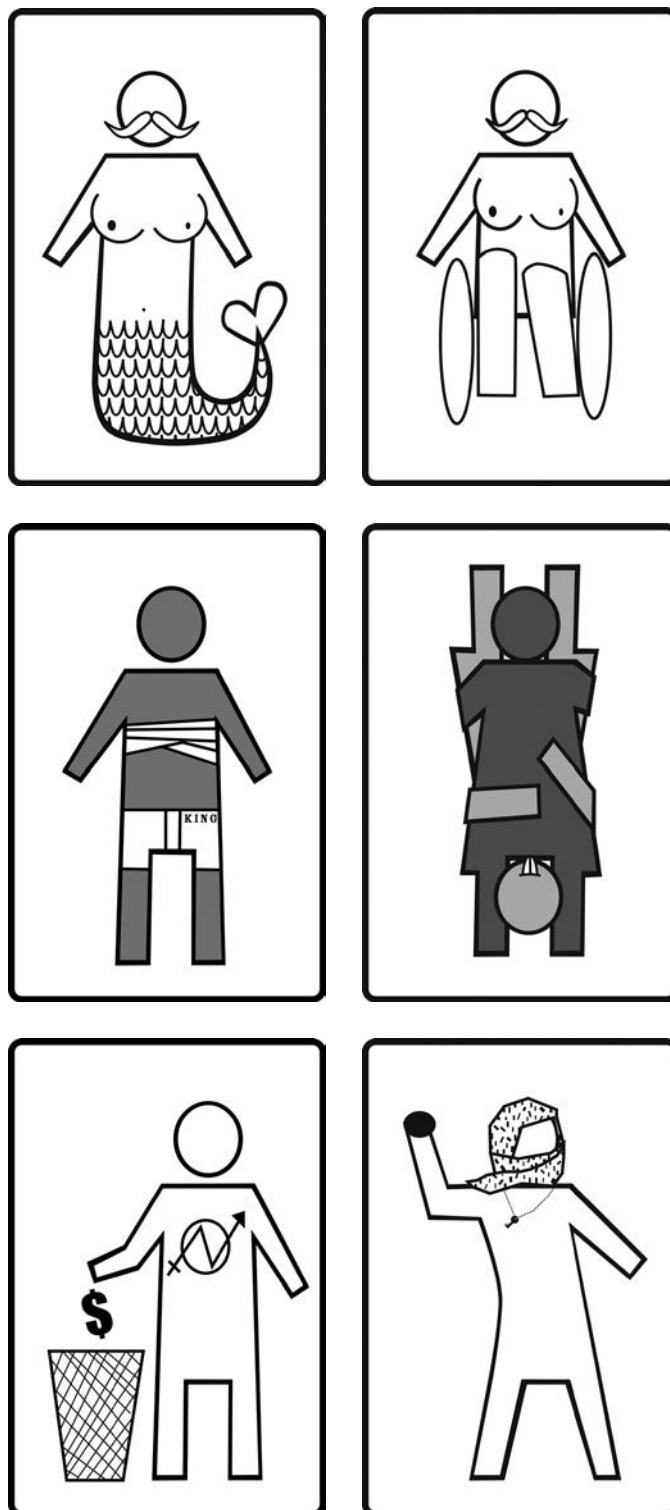
Petit à petit, grâce aux réflexions venant de la communauté *queer* elle-même, le projet a évolué vers des politiques antioppression plus larges en soumettant également à la critique les systèmes racistes, capacitistes, âgistes, classistes, capitalistes, etc., dans lesquels on habite.

Genderpoo a aussi cherché à rendre visibles des expériences et des situations politiques actuelles, telles que les revendications palestiniennes, le droit à l'homoparentalité, le racisme du système judiciaire, les crimes de la police montréalaise, etc. D'autres signes encore représentent des êtres fantastiques (comme des sirènes ou des vampires) qui peuvent être lus comme des métaphores de ressentis difficiles à *visibiliser* autrement ou comme des brins de fantaisie et d'humour qui allègent la tension politique de l'œuvre. C'est d'ailleurs l'un de ces signes, celui de la sirène moustachue, qui est devenu l'emblème du projet.

Dans les salles de bains où l'installation est toujours exposée, les conversations vont en général bon train : des amis se demandent l'un à l'autre où aller, d'autres essayent de deviner quel signe correspond à telle ou telle personne, lequel les caractérise le mieux, etc. Au-delà du fait de rendre hommage aux identités et aux communautés marginalisées, poser des questions, ouvrir la discussion, engager le public dans une réflexion sur le système où il habite, voilà les finalités de tout mon travail artistique.

D'autres *queers* sont possibles : *Llueven Queers*

Mes œuvres cherchent aussi à exprimer d'autres *queers* et à en soutenir la construction de mouvements hispanophones. L'année dernière, j'ai réalisé une tournée de présentations de mon roman graphique *Llueven Queers* en Espagne et au Costa Rica. Dans les différentes villes, j'ai rencontré de nombreux militants intéressés par le *queer*. Alors que je lançais la discussion, je me suis souvent retrouvé face à une demande de définition et de présentation de ses objectifs. Ce qui m'a surpris, ce sont les raisons pour lesquelles beaucoup pensaient ne pas comprendre le mouvement *queer* : leur image était celle d'une sexualité de dildos, de pratiques BDSM, de performances et de *polyamorie* (relations ouvertes) bien loin de leurs priorités qui étaient tout autres et relevaient davantage du quotidien. Pour beaucoup et pour moi-même, il est très difficile de se retrouver dans cette image hypersexualisée du *queer*. Bien que reconnaissant l'importance du sexe dans nos vies, je trouve que là n'est pas vraiment la question. On se retrouve encore à devoir travailler dans des lieux non *queer-friendly*, à devoir marcher dans des rues imprégnées d'homophobie, de transphobie, et à devoir vivre avec des familles qui, elles, ne connaissent pas le *queer*. J'ai nommé ces trois exemples car,



> Coco Riot, *Genderpoo*.

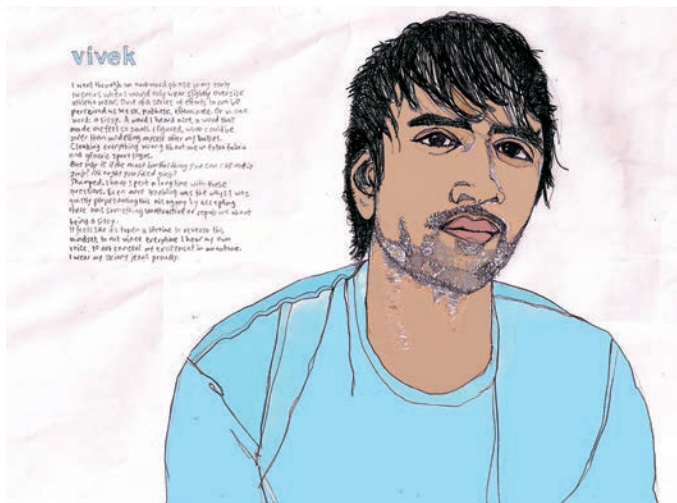


> Coco Riot, image tirée de *Lluven Queers*, roman graphique, 2010.

d'après mon expérience, ce sont les difficultés les plus courantes : la survie quotidienne au travail, dans la rue et en famille. On a peut-être l'effet d'un *queer* dont l'image précède le vécu et se véhicule non par les luttes mais par les universités.

Ainsi, lors de mon voyage au Costa Rica, j'ai participé à une rencontre hispanophone où, avec des personnes venant de différents pays, j'ai essayé de construire une base de données de lecture et de pratiques artistiques *queer* faites par et pour des hispanophones, tant au passé qu'au présent. L'objectif était de rendre visibles les racines, les pratiques et les pensées de nos mouvements. L'exercice a mis en évidence tant la richesse culturelle et politique des mouvements *queer* hispanophones que la difficulté à nommer des auteurs et théoriciens autres que ceux de la culture dominante anglophone. Comme un bon ami l'a dit, peu importe que la littérature cubaine des années quarante soit remplie de récits *queer* (comme on les appelle maintenant), nous allons toujours nommer Judith Butler comme l'épicentre de « notre » culture (notons que son livre *Trouble dans le genre* a été publié en espagnol seulement en 2000).

Les mouvements *queer* en Amérique latine ou en Espagne posent des questions différentes de celles soulevées dans le mouvement canadien : les priorités, les racines politiques, la tradition institutionnelle, l'histoire des luttes, les obstacles, etc., ne sont pas les mêmes. Or, le *queer*, tel qu'on l'explique dans les cours universitaires de par le monde, est en fait un mouvement né en Amérique du Nord. Le danger est d'en faire le seul, le vrai, l'unique et, bien sûr, le plus avancé, car on tombe alors dans un *queer* colonisateur et impérialiste. Cela explique aussi pourquoi beaucoup de personnes avec qui j'ai discuté lors de mes tournées avaient du mal à s'identifier à ce mouvement nord-américain, étranger aux contextes socioéconomiques, politiques et historiques locaux.



> Elisha Lim, *Sissy*, 2011.

Le *queer* critique du *queer* : l'art d'Elisha Lim

En réponse à la tendance impérialiste et homogénéisante que porte le mouvement, il y a beaucoup d'artistes qui travaillent avec les notions de genre, de sexe, de sexualité, et qui critiquent virulemment le fait qu'au sein du mouvement *queer*, on répète les mêmes schémas d'exclusion et d'oppression racistes, capacitistes, classistes et sexistes que dans la société dominante. Dans les œuvres de Richard Fung, d'Arlene TextaQueen, de Loree Erickson, d'Adee Roberson et d'Elisha Lim, pour n'en nommer que certains, le sexe et le genre *queer* ne sont jamais isolés des autres systèmes de pouvoir : ils sont toujours montrés en relation avec ceux-ci.

Le travail d'Elisha Lim est un exemple de ce genre de message politique radical, qui allie sensualité et qualité artistique. Avec une technique très sensible du portrait, l'artiste expose une population invisibilisée tant dans la société dominante que dans la communauté *queer* elle-même, ou autrement dit dans la communauté *queer* dominante : celle des personnes *queer* racisées. Face à une société raciste où les gens sont toujours soumis au regard blanc, Elisha Lim souligne dans ses œuvres la beauté et la force des personnes *queer* racisées.

Par la création de portraits saisissants qui regardent le public yeux dans les yeux, ainsi qu'au moyen de récits de vie, courts mais puissants, elle réussit à créer un art de la fierté. Il s'agit d'un art extrêmement sensuel et profondément *queer*, où rien ne cache le désir de l'artiste de rendre les sujets sexys, attirants, beaux. En fait, le point de départ de ses œuvres est toujours la propre admiration d'Elisha envers les sujets. Ainsi, par exemple, lors des présentations de son livre *100 Butches*, elle explique comment ce livre de portraits est né de son envie de dessiner et d'écrire sur son attirance envers ces 100 *butches* (lesbiennes masculines). Pour une autre de ses œuvres, *The Illustrated Gentlemen*, Elisha a invité ses amis trans ou *genderqueer* à aller dans leur magasin de mode préféré et à s'habiller comme des dandys modernes. Le résultat en est une série de récits et de portraits autour de l'intersection *genre, race* et *mode*. Proche en esthétique, *Sissy*, l'un des derniers projets de l'artiste, consiste en une série de portraits de personnes *queer* racisées qui expriment une féminité radicale. Tant dans *The Illustrated Gentleman* que dans *Sissy*, Elisha Lim signe des portraits d'une sensualité incontestable.

L'art d'Elisha Lim se passe d'explication, et c'est une de ses forces. L'œuvre n'a pas besoin de démontrer pourquoi un art *queer* racisé est nécessaire et il n'a pas besoin de décrire les engrenages du système raciste. Sa présence inouïe dans un milieu artistique très blanc est déjà en soi la preuve de ce besoin.

Nos mouvements *queer* vivent constamment des contradictions : cela fait partie de la vie des mouvements d'opposition. Trop souvent cependant, ils reproduisent certains des systèmes d'oppression de la société : l'avantage que représente le côté sexy (d'une personne ou d'une œuvre) en fait certainement partie. Il serait également difficile de nier le racisme, la misogynie et le capacitisme de nos communautés *queer*, où les identités femmes sont souvent questionnées, car trop non hétéronormatives, où les personnes de couleur sont souvent exotisées ou utilisées pour nettoyer les bonnes consciences blanches politisées, où être beau, jeune, mince, en santé et sexy sont des cartes de pouvoir instantané. Il reste du travail ! Espérons que les artistes en général, et les artistes *queer* en particulier, sauront participer activement à la déconstruction de ces structures hiérarchisantes. ◀

Artiste *queer* espagnol vivant au Canada, COCO RIOT aime explorer toutes les possibilités sociales et artistiques du dessin (mural, animation, installation, roman graphique). Ses œuvres ont été exposées dans des galeries et musées d'art contemporain à New York, à Barcelone, à Halifax, à Berlin et à Rio de Janeiro, parmi d'autres. Avec son roman *queer* en espagnol *Lluven Queers*, Coco Riot a eu la chance de faire une tournée en Espagne, au Costa Rica, aux États-Unis et au Brésil. Son prochain projet, *Los fantasmas*, porte sur la construction de l'identité nationale espagnole et le déni du génocide.



Beatriz Preciado

Entretien avec **CLAIRE GRINO**

Beatriz Preciado, née en Espagne en 1970, diplômée à la New School for Social Research de New York et à la Princeton University, enseigne désormais en France à Paris VIII. Philosophe et disciple de Jacques Derrida, elle collabore également avec le milieu artistique : telles sont ses deux voies de prédilection pour pirater le genre.

Elle a en effet beaucoup travaillé sur les minorités sexuelles, le mouvement transgenre, les pratiques *queer*, le postporno et est devenue une figure incontournable de ces pratiques réflexives... ou réflexions pratiques. Elle a ainsi publié le *Manifeste contra-sexuel* chez Balland en 2000 (petite bombe à l'époque dans le milieu *queer* français tout juste émergent, épuisé, difficilement trouvable aujourd'hui, et dont nous vous proposons un extrait en fin d'entretien), *Testo junkie : sexe, drogue et biopolitique* en 2008 chez Grasset et *Pornotopie : Playboy et l'invention de la sexualité multimédia* en 2011 chez Climats, qui lui a valu le prix Sade.

L'ayant rencontrée cet automne à l'occasion de *Body Hacking* qu'elle coordonnait avec l'association Emmetrop, nous avons voulu partager sa perspective sur ces questions centrales au dossier.

> *Les sœurs de la perpétuelle indulgence*, dans le cadre de *Im/mune*, première partie de *Body Hacking*, Bourges, 2011. Photo : Mamita.



> Beatriz Preciado

Claire Grino : Beatriz, tu es philosophe, tu t'es formée à cette discipline, tu enseignes à ce titre, même si ce n'est pas dans une faculté de philosophie mais dans un centre de recherche sur la danse, et par ailleurs tu organises depuis longtemps maintenant des événements à teneur artistique, tu collabores avec des musées, tu œuvres comme commissaire. Quel est le lien entre ces deux champs d'activité que tu explores ? Fonctionnent-ils de manière indépendante et simplement contiguë, ou bien y a-t-il une raison qui, pour toi et dans ta pratique, articule ensemble ces deux domaines ?

Beatriz Preciado : Pour moi, entre les deux, il y a l'activisme. En fait, j'ai d'abord étudié la philosophie de manière académique, en Espagne, où tu peux imaginer que je n'ai pas étudié la philo contemporaine... On n'est même pas arrivé à Nietzsche ! Il faut dire que j'ai étudié la philosophie avec les jésuites. J'ai donc une formation extrêmement classique, en latin et en grec, style XIX^e siècle – mis à part le fait, d'importance majeure, que les jésuites avec lesquels j'ai étudié étaient férus de la théologie de la libération. Ils étaient marxistes, et c'est donc comme ça que j'ai lu Marx pour la première fois, et ce, en long, en large et en travers. On a lu *Le capital* comme on lisait la Bible à l'époque... Voilà la voie étrange par laquelle j'ai acquis une solide formation marxiste.

Après, je suis partie aux États-Unis, et ce qu'on entend ici par philosophie continentale n'existe pas là-bas, c'est totalement autre chose. Toutefois, je suis arrivée à la New School for Social Research à New York, où j'ai étudié avec Derrida. C'est cette rencontre, d'une part, qui a constitué la formation philosophique que je devais recevoir aux États-Unis : à travers Derrida et par Derrida, avec qui j'ai travaillé pendant longtemps. C'est même lui qui m'a incitée à venir en France. C'est quelqu'un que j'ai beaucoup aimé, qui a été très important pour moi. D'autre part, j'ai voulu très rapidement faire des études de genre et de sexualité aux États-Unis, à la New School, et, à ce moment-là, un véritable *séisme épistémologique* était en train d'avoir lieu ! C'était absolument extraordinaire, parce qu'en fait l'ordre des connaissances qui avait participé à la formation des disciplines classiques était tout simplement en train d'exploser. Au moment où je m'inscrivais en

« études féministes », elles volèrent en éclats. Elles sont devenues les *women studies* qui, à leur tour, ont explosé pour devenir les *gender studies*, lesquelles ont elles-mêmes explosé et sont devenues les *queer studies*, qui ont réexplosé en *postcolonial*, puis en *transgender studies*, et tout cela n'arrêtait pas, chaque jour comportait son lot de débats et de remises en cause. À la New School, il y avait la philosophe Agnes Heller, la féministe Nancy Fraser, l'anthropologue féministe Rayna Rapp, la féministe noire Jacqui Alexander, et Judith Butler venait souvent, surtout pour les confrontations avec Nancy Fraser mais aussi avec Slavoj Žižek ou Chantal Mouffe, de sorte que ces débats entre le marxisme d'un côté et l'analyse culturelle de la production du genre de l'autre, je les ai vécus en direct. J'étais très jeune à l'époque. Néanmoins, cela m'a marquée, et ce qu'on nomme philosophie, pour moi, c'est avant tout cela : cet exercice de la critique sans relâche que j'ai vécu en même temps que je devenais activiste. Car j'ai commencé alors à participer à toutes les manifestations, à toutes les réunions du centre LGBT, à m'impliquer dans le mouvement de la lutte contre le sida, dans les groupes trans, j'étais aussi dans un groupe SM lesbien. On dit « un groupe SM » et ça me fait rire, rétrospectivement, parce qu'il s'agissait d'un groupe où on arrivait avec tous les outils de ménage de la maison pour faire des ateliers sexuels ! Partout, l'enjeu était la dénaturalisation de la race, du genre, du sexe et de la sexualité. Bref, c'était un moment d'expérimentation incroyable, de production des langages et des pratiques critiques dans tous les domaines : un espace-temps de création, de prolifération, de secousses comme ça, extraordinaire.

Alors, quand les gens disent que je suis philosophe, ils pensent plutôt à ma formation académique mais, pour moi, il s'agit de la pratique orientée autour de la question suivante : comment le discours peut-il devenir un outil d'intervention critique, de transformation politique et sociale ? Dès lors, très rapidement, la philosophie a correspondu à ce que Deleuze appelait un « domaine de production et d'invention de concepts ». On était dans un moment où ce qui se passait dans l'activisme se situait entre l'invention de concepts et l'invention de nouvelles pratiques de vie, et pour moi, ça, c'est *la* pratique artistique *per se*. Le philosophe, comme l'artiste, n'est pas là pour décrire la réalité, mais pour la transformer à partir de l'invention de *formes* (de représentations, mais aussi de formes de vie).

Après, je suis retournée en Europe, grâce à Derrida qui m'a fait venir pour un séminaire qu'il donnait ici, en me disant que le féminisme français était merveilleux et allait transformer ma vie, qu'il fallait que je rencontre Hélène Cixous¹, etc. Bon, les choses ne se sont pas du tout passées comme il l'imaginait ! Les textes de Cixous étaient géniaux, mais le contexte de production académique était impossible pour moi : j'avais affaire à une bande de bourgeoises, blanches, au placard, un truc terrifiant. En outre, elles n'avaient pas envie non plus d'entrer en dialogue avec quelqu'un de totalement radical. À l'époque, je me définissais comme une lesbienne radicale : j'étais dans une pratique de critique et de production *queer* et *cyberpunk*².

Cela n'avait absolument aucun rapport avec ce qui se passait en France, et c'est comme ça que j'ai commencé à entrer en contact avec les différents groupes activistes qui faisaient des choses à Paris. Tout de suite, j'ai voulu faire des séminaires *queer*, des ateliers *drag king* et plus tard des ateliers *postporn*. C'était un moment de microrévolution en Europe. Voilà comment Manolo Borja-Villel, qui était à cette époque directeur du MACBA³ (et qui est aujourd'hui directeur du Musée Reina Sofía de Madrid), m'a appelée pour me proposer de mettre en place au musée un projet d'intervention critique autour de la production artistique. C'est une autre rencontre décisive : Manolo Borja est quelqu'un d'exceptionnel dans le monde de l'art, il vient lui-même de la pratique activiste de gauche. Je lui ai proposé plusieurs projets parmi les plus fous que j'avais à l'époque, par exemple celui d'organiser un marathon politico-sexuel *postporn* réunissant travailleuses du sexe de Barcelone, activistes, artistes et ceux qui travaillaient plutôt dans la production critique, enfin une utopie que j'avais imaginée mais pour laquelle je n'avais aucune ressource réelle. Manolo Borja m'a répondu : « Faisons-le, on trouvera bien la

manière et les moyens. » Je me suis alors rendu compte que la pratique philosophique qui m'intéresse, c'est exactement celle-là. Je ne suis pas herméneute, je ne suis pas historienne de la philosophie. Évidemment, je travaille avec l'histoire : je m'intéresse spécialement à l'histoire politique du corps, aux transformations du capitalisme, à l'histoire de la colonisation/décolonisation, à la production biopolitique, mais pas en tant qu'historienne : plutôt comme guetteuse des processus révolutionnaires et de résistance à la normalisation. Je travaille également sur les textes philosophiques, mais c'est la production subalterne qui m'intéresse le plus : je préfère Franz Fanon à Sartre, Monique Wittig à Simone de Beauvoir, Angela Davis à John Rawls... J'en reste à la philosophie comme invention de concepts et invention de pratiques de vie.

CG : Du coup, à l'aune de la pratique philosophique que tu revendiques, on comprend bien pourquoi tu as des affinités avec Emmetrop, association culturelle qui s'intéresse depuis longtemps aux questions de genre et de sexualité. C'est en partenariat avec cette équipe installée à Bourges, dans le Berry (loin de Paris !), que tu coordonnes le projet *Body Hacking*, dont le premier volet, « Im/mune », a eu lieu cet automne⁴. La collaboration avec Emmetrop dure depuis un certain temps déjà. Et *Body Hacking* prolonge, en fait, votre recherche exploratoire commune autour des subcultures queer, féministes, trans et postporno. Avant d'entrer plus en détail dans ce vaste projet, pour la petite histoire, tu les as rencontrés comment ?

BP : J'avais publié en France le *Manifeste contra-sexuel*, qui était une boutade... En écrivant ce texte, je ne pensais ni le publier ni même en faire quoi que ce soit. Mais j'ai rencontré Guillaume Dustan dans la semaine, il est parti avec le texte sous le bras, et je me suis retrouvée à faire des conférences avec Dustan en France alors que je ne parlais pas français !

Il faut bien voir qu'à cette époque, il n'y avait pas de théorie *queer* en France. Il y avait un grand décalage par rapport à la politique gay et lesbienne américaine : d'une part, la politique d'identité gay et lesbienne commençait à peine en France à exprimer une volonté d'intégration dans la société hégémonique ; d'autre part, il n'y avait pas non plus de processus d'institutionnalisation des études gays et lesbiennes à l'université. Or pour ma part, après l'expérience nord-américaine, j'avais un discours très postidentitaire, extrêmement critique par rapport aux processus d'exclusion et de normalisation que les politiques d'identité homosexuelles produisent, tout comme les politiques gays et lesbiennes libérales qui ont pour objectif le mariage et l'adoption homosexuels ainsi que la criminalisation de l'homophobie. Pour moi, le mouvement politique français avait oublié ses racines radicales (le FHAR, les trans Gazolines, les Gouines Rouges, Hocquenghem, Wittig...) et s'était lancé dans une démarche sociodémocrate qui jouait le jeu des transformations néolibérales, ce qui avait pour conséquence l'exclusion des trans, des minorités raciales ou des immigrés. Cela explique pourquoi c'était un dialogue très complexe : de mon côté, j'étais politiquement dans une démarche de résistance transféministe et théoriquement, déjà, dans une relecture transgenre de Judith Butler, à essayer de penser la question du corps, de la vie, de la production du vivant, de l'organicité, etc. Mais en France, Judith Butler n'était même pas publiée ! J'ai passé à peu près quatre ans à faire des conférences sur Judith Butler.

Cela relevait de l'impossible, à bien y regarder. C'est un peu comme ce qui s'est passé [en France] avec Donna Haraway : elle non plus, elle n'était ni connue, ni traduite, ni commentée, de sorte que tous mes débats tombaient à l'eau, et je me retrouvais souvent avec les féministes marxistes qui venaient dans mes conférences pour me critiquer en tant que pro-Américaine. Elles me reprochaient : « Ouais, les godes, c'est la reproduction de la sexualité masculine hétérosexuelle ! » J'essayais plutôt de faire une lecture de la sexualité comme technologie... À travers tout ça, on était finalement confronté à une histoire des hiatus de la traduction culturelle, des décalages politiques, discursifs... Mais, en même temps, c'était quelque chose d'extrêmement intéressant. Ça a été fascinant comme moment pour moi. Je parlais à peine français quand je suis arrivée, enfin, je lisais,

évidemment ; j'étais très douée dans la lecture des textes de Derrida, ce qui ne m'a servi... à rien, quand je me suis mise à vouloir parler français !

Dans ce contexte, c'est le fait de me retrouver avec un groupe d'activistes, qui voulaient à tout prix comprendre quelle était la différence entre la grammaire politique de la théorie *queer* et celle du féminisme classique, entre celle du féminisme marxiste et celle des mouvements gays et lesbiens ou bien entre la notion classique du corps et celle du cyborg, qui m'a donné des ailes pour apprendre à parler le français. J'ai su comment expliquer l'identité performative avant de pouvoir acheter une baguette !

C'est comme ça que j'ai connu Érik et Frédérique d'Emmetrop. Emmetrop reste un espace d'exception en France parce qu'il provient d'une tradition alternative, d'extrême gauche, et a quand même su résister dans un contexte de politique culturelle particulièrement réactionnaire. Elles/Ils m'ont proposé de venir travailler avec une association lesbienne, et moi je suis arrivée dans cette association pour faire une conférence sur les politiques *queer* et un atelier *drag king*... Ça a été l'un des plus beaux moments de notre vie parce que nous avons vécu ensemble une transformation incroyable. Cette association lesbienne a totalement disparu. Elle est devenue un groupe d'activistes trans, *drag king* et gouines, ce qui était impossible à dire à l'époque, en France (*gouine* représentait vraiment une injure, ça n'avait aucune connotation politique, et surtout personne ne se revendiquait d'une identité gouine ; à la limite les gens disaient : « Je suis goudou. »). Puis, juste après, ils ont monté un groupe de *drag kings* dans le Berry. Le premier groupe de *drag kings* de France. Je suis partie au Chili avec eux pour faire des séminaires et des ateliers... Avec Érik et Fred, ça a tout de suite été le déclin. En fait, j'ai trouvé un espace d'expérimentation incroyable, parce qu'ils avaient la plateforme idéale pour mettre en place des projets de production à la frontière entre l'activisme, la critique et l'artistique. C'était parfait ! Et je me rends compte que les projets les plus risqués que je monte, en tout cas aujourd'hui, se passent à Bourges parce que, humainement et politiquement, c'est un espace exceptionnel, de respect, de solidarité, de partage et de rigolade. Évidemment, maintenant je travaille dans des structures beaucoup plus grandes, comme Reina Sofía à Madrid, où souvent je porte des projets que j'ai commencé par développer en phase expérimentale à Emmetrop. Pour moi, cet aller-retour entre micro-institution comme Emmetrop et « musée national » est crucial.

Ça m'intéresse de travailler dans les musées, autant que dans les universités. Parce que les musées sont de grandes machines épistémologiques, c'est-à-dire que ce sont des machines qui construisent des récits historiques, qui produisent la « mémoire nationale », qui l'édifient, qui la fabriquent : voilà pourquoi il est très important d'y intervenir. Précisément quand on vient d'une culture (c'est le cas pour les cultures lesbienne, trans, mais aussi pour les cultures issues des processus d'esclavage et de colonisation) qui n'a pas eu accès à la construction de l'archive. Nous avons une mémoire politique sans archive. La seule archive que nous avons en tant que culture subalterne, c'est l'archive médicale-juridique-policière-coloniale : c'est *cela*, notre archive. Comment modifier cette histoire ? Pour ce faire, il va falloir réinventer l'archive et donc intervenir dans les machines épistémologiques qui la produisent et la contrôlent, comme les musées. Le problème maintenant, c'est l'infiltration des économies et des politiques néolibérales à l'intérieur des musées... Nous ne sommes plus confrontés au musée disciplinaire du XIX^e siècle, mais au musée néolibéral et multiculturel, capable d'« intégrer » les différences à condition de les resituer dans le cadre épistémologique du capitalisme. Il va falloir y résister. Et pour cela, les micro-institutions presque non touchées par le néolibéralisme, comme Emmetrop, sont plus importantes que jamais.

CG : Ton activisme investit donc l'université et les musées, deux espaces d'intervention au cœur des machines épistémologiques. Bien que, selon tes propres mots, l'invention de concepts ou de pratiques de vie puisse définir aussi bien la philosophie que l'art, les

deux types d'intervention que tu pratiques, à l'université et au musée, possèdent-ils leur(s) spécificité(s) ?

BP : Quand je dis « machine épistémologique », je parle d'une machine de production de connaissances et de récits collectifs, mais aussi de représentation du « corps national », dans le sens politico-visuel du terme. Ici la mémoire n'est pas un simple stockage du passé, mais plutôt un dispositif performatif capable de produire le futur. Le problème, c'est que les musées et les universités du XXI^e siècle sont devenus des machines *pharmacopornographiques*, insérées dans l'appareil de production capitaliste et dans l'industrie du spectacle. Or, on ne peut pas laisser l'appareil de production capitaliste déterminer les contours de notre mémoire collective, tracer les limites d'intelligibilité du monde. C'est une question de vie ou mort pour les cultures subalternes, mais aussi une question vitale si l'on veut transformer ce système de production. Par exemple, qu'entend-on par « collection » dans les musées, c'est-à-dire comment une histoire de l'art est-elle racontée ? Jusqu'à maintenant, elle a été racontée d'un point de vue totalement eurocentré, capitaliste, colonial, masculin, hétérosexuel : cette narration construit un mythe d'histoire nationale, qui produit un corps, une norme, une idée de l'humain et de l'animal, une gestion de la vie. Mais qu'est-ce qui se passe si on la raconte du point de vue de l'histoire coloniale ? Je ne veux pas dire du point de vue de la réparation coloniale, mais de celui de la résistance à la colonisation ou de la résistance à la production de l'hétérosexualité normative.

Il ne s'agit pas de retrouver des œuvres dans les caves des musées, parce que ce qui se passe, c'est qu'il n'y avait rien. C'est bien pour cela que je parle d'une mémoire sans archive. Il ne s'agit pas non plus de chercher une artiste perdue, en 1930, qui était lesbienne ou noire : non parce que, tout simplement, c'était une impossibilité historique. Mais par contre, ce qu'on peut faire, c'est modifier la manière dont cette histoire est racontée aujourd'hui. Ce n'est pas une question de pièces uniquement, mais une question de récits, et notamment avec des rapports critiques dans la pratique artistique contemporaine. À quoi ressemble la pratique artistique aujourd'hui si la pratique artistique a pour tâche de réinventer l'histoire ? Eh bien, on redessine la cartographie, on repense le territoire, on fabrique un autre corps, par exemple. C'est là une question fondamentale, à mon avis : qui est en charge de nos jours de la fabrication et de l'invention des cadres d'intelligibilité dans lesquels la vie est possible, dans lesquels un corps est considéré comme humain ou animal, normal ou pathologique, par exemple ? Est-ce que c'est la médecine, la loi ? Est-ce que c'est l'industrie cosmétique ou est-ce que c'est la pratique artistique ? Je voudrais bien que ce soit la pratique artistique, l'activisme, plutôt que l'industrie médicale ou pharmacologique !

CG : Peux-tu préciser pour nous ce que tu entends par « pharmacologique », sachant que cela a un sens bien précis chez toi ? Dans *Testo Junkie*, tu caractérises en effet notre époque d'« ère pharmacopornographique ». Ton hypothèse est qu'après les années quarante, nous assistons à un nouveau type de gouvernement des vivants, qui s'appuie sur le prototype du gouvernement de la subjectivité sexuelle et raciale, devenue enjeux principaux de la production économique et politique. Tu disais tout à l'heure aussi que la machine épistémologique contemporaine est pharmacopornographique. Que doit-on entendre par là, à la fois par « pharmaco » et par « pornographique » ?

BP : *Pharmakon*, ce n'est pas uniquement « pharmaceutique », cela renvoie pour moi au contrôle moléculaire de la subjectivité et du vivant, dans toutes ses modalités. Le terme *régime pharmacopornographique* est une tentative de penser, après Foucault, la transformation de la gestion biopolitique du genre, du sexe, de la sexualité et de la race à l'œuvre dans le capitalisme industriel après la Deuxième Guerre mondiale. En étudiant les changements survenus dans la société américaine pendant les années quarante et cinquante, je me suis rendu compte qu'il était impossible de continuer à penser la production du corps en termes purement disciplinaires. Certains changements cruciaux surviennent avec l'invention de la notion de

genre, avec l'invention des nouvelles techniques de gestion des corps intersexuels, de la médicalisation de la transsexualité, de l'invention de la pilule anticonceptionnelle en tant que dispositif capable de séparer la pratique hétérosexuelle de la reproduction, avec la consommation exponentielle de plastique, la transformation de la pornographie en culture de masse, l'extension de l'énergie nucléaire, la déforestation massive de la planète... Il se met en place un nouveau régime de gestion et production de la vie. Évidemment, *pharmakon* est le modèle *sine qua non* de cette construction moléculaire : c'est ce que Guattari appelle la « miniaturisation des techniques de contrôle et de production de la subjectivité ». Cela correspond au passage d'un modèle biopolitique de gestion de la vie, exercé à travers un ensemble de techniques orthopédiques, disciplinaires et architecturales, à une gestion moléculaire de la vie des populations, une gestion biochimique, prothétique et génétique qui, pour la première fois, dispose de techniques capables d'intervenir directement sur la structure du vivant et de compromettre la survie de la planète dans son ensemble. Quand je parle de « dispositif pornographique », je ne pense pas uniquement à la représentation pornographique, mais à l'appareil sémiotique, c'est-à-dire à tout ce qui est production de représentations, de connaissances, le visuel et, justement, on retrouve les musées de ce côté-là aussi. Il s'agit d'un dispositif de production de la vie en tant que signe visible, au sein duquel les différences traditionnelles entre public et privé, entre intériorité et extériorité, sont ébranlées. On peut penser à l'industrie culturelle, n'est-ce pas, à tout ce que Negri et compagnie appellent la « production immatérielle ». Mais la production immatérielle est aussi la gestion numérique de la subjectivité. La production du corps en tant que donnée audiovisuelle, elle, est pornographique.

CG : Revenons à *Body Hacking*, si tu veux bien. Vous le traduisez en français par *Grève dans la fabrique des corps*. En quoi consistait le premier volet de cette grève, la première phase du projet cet automne ?

BP : Je voulais commencer ce travail sur le corps contemporain par le sida, et voilà pourquoi *Im/mune* s'appelle ainsi. Le sida est la première maladie entièrement « fabriquée », « conçue » biopolitiquement au sein du régime pharmacopornographique, autrement dit conçue non pas de manière disciplinaire, mais avec des techniques audiovisuelles et pharmacologiques nouvelles. Elle est, par exemple, la première maladie télévisuelle. J'avais également l'impression que le sida était la première maladie qui avait donné lieu à des formes de résistance à la gestion spécifiquement pharmacopornographique du corps et des populations. Les activistes d'Act Up New York, par exemple, ont mis en cause les représentations médiatiques mais aussi scientifiques de la maladie, la connivence entre la gestion par les organismes de santé publique et les intérêts des laboratoires pharmacologiques, le partage de catégories entre les taxonomies scientifiques de « conduites à risque » et la cartographie de minorités sexuelles, raciales et immigrées.

Pendant la première semaine d'*Im/mune*, j'ai donné un séminaire sur les politiques du sida. J'ai fait toute une généalogie de la maladie en partant du fait que la syphilis, et non pas la peste comme on le dit d'habitude, est le modèle qui construit les corps et la territorialité disciplinaires, et en montrant comment les corps et le territoire pharmacopornographique se construisent dans et par le sida. On observe un déplacement, un glissement du modèle de la syphilis vers le sida avec l'apparition dans le discours scientifique des figures « contaminantes » de l'Haïtien, de l'homosexuel, de l'hémophile et de l'héroïnomane (les 4 H), auxquels s'ajoute plus tard la prostituée (*the Hooker*).

Je me suis intéressée au recoupement des corps subalternes. Il est intéressant de noter que la syphilis est apparue au XV^e siècle, au moment de la colonisation de l'Amérique. Le discours médical va penser la syphilis comme la « maladie de Colomb », comme si les colons avaient ramené la maladie par le contact colonial avec les « indigènes ». C'est donc aussi tous les rapports coloniaux qu'on peut penser et qu'on retrouve à travers la syphilis. C'est la première maladie dont la transmission est pensée comme entièrement sexuelle, et dont

la gestion permet pour la première fois de modéliser le contrôle et la fabrication de la subjectivité sexuelle normale en opposition à la pathologique. Pour la première fois, historiquement, on va parler et s'enquérir de contrôler scientifiquement et politiquement la sexualité, pratique jusqu'alors privée. Il va donc forcément falloir la rendre publique, la faire passer dans le domaine de la discipline et, à cette fin, on retrouve toutes les nouvelles techniques politiques de gestion de la masturbation, de la prostitution... qui vont conduire à l'invention de l'hétérosexualité et de l'homosexualité.

Quant aux déplacements de la syphilis vers le sida, il s'agissait de savoir comment, après la Deuxième Guerre mondiale, on se retrouvait avec la « nouvelle syphilis » et ses nouveaux corps contaminants. Il faut remarquer que le moment est extrêmement intéressant puisqu'on se trouve alors peu après la première critique portée par les mouvements homosexuels contre le paradigme médical de l'homosexualité. Ce premier mouvement de dépathologisation aboutit effectivement, en 1975, à la sortie de l'homosexualité du DSM, le manuel diagnostique (ce qui se produit dans les années soixante-dix est un processus très similaire à celui qu'on connaît aujourd'hui avec la transsexualité). On a aussi à l'époque le premier mouvement international de décolonisation : une critique transversale, très forte, de l'invention et de la gestion politique des races. On pense aussi à 68, et tout cela explose dans l'invention du sida. C'est comme si le biopouvoir se dotait de nouvelles techniques pour gérer et contrôler l'émancipation des corps subalternes.

Dans ce contexte, il semblait intéressant de se demander quelles étaient les techniques que les mouvements activistes inventèrent pour faire face à la gestion spécifique du sida. Fait notable, la plupart des activistes viennent de l'art ou de la communication. Les gens qui vont monter Act Up sont, au tout début, un groupe de quatre ou cinq artistes qui se retrouvent et prennent comme slogan « *Art isn't*

enough », l'art ne suffit pas. Il faut donc commencer à faire autre chose. Ils s'interrogent sur la pertinence de la représentation artistique, telle qu'on l'a pensée jusque-là, à une époque comme celle du sida. Elle leur apparaît inefficace, obsolète, inconsistante. L'action artistique, telle qu'elle avait été pensée de manière hétérocentrée, coloniale, n'est plus pertinente. Il va donc falloir agir politiquement : voilà ce qu'est Act Up.

Pour moi, l'exemple *sine qua non* de critique pharmacopornographique, je l'appelle *Open the Pill, Ouvrir la pilule*, et c'est justement ce que font les activistes qui vont être l'objet de premiers tests à l'AZT. C'était un médicament qui avait été inventé dans le cadre de la lutte contre le cancer et qui avait énormément d'effets secondaires. Il a tout simplement été décidé de le réutiliser pour les malades du sida, avec lesquels ils ne savaient certainement pas quoi faire.

Les laboratoires pharmacologiques vont donc mettre en place une équipe de recherche médicale avec des paramètres scientifiques. Il y aura deux équipes en double aveugle : l'une va prendre le médicament avec l'AZT et l'autre prendra un placebo. Cela implique que celle qui ne prend pas l'AZT mourra parce qu'elle n'aura pas accès au traitement. Les malades et les activistes décident en fait de braver l'interdit médical et de chercher à savoir ce qu'ils prennent. Ils analysent la pilule *ensemble*. Alors, évidemment, ils ne sont pas scientifiques, mais ils tentent de se réapproprier des techniques de connaissance, des techniques pharmacologiques, des savoirs spécifiquement médicaux avec lesquels la maladie est en train d'être transmise, construite, produite, inventée. Voilà : on a un groupe de malades qui tout à coup monte un mini-laboratoire, ouvre les pilules et commence à analyser collectivement ce qu'il y a dedans. L'activisme pharmacopornographique, pour moi, consiste à ouvrir la pilule.

Quand je parle de pilule, c'est large : il y a 10 000 pilules à ouvrir constamment. Ouvrez tout ce que vous trouvez devant vous, n'avez



> À gauche, Mark Tompkins, à droite, Oreet Ashery, dans le cadre de l'événement *Body Hacking*, Bourges, 2011. Photos : Mamita.

Pratique I

A l'Anus Solaire de Ron Athey

Citation d'un gode sur des chaussures à talons aiguilles suivie d'une auto-baise anale

Los Angeles, début des années 80. On voit pour la première fois les performances de Ron Athey dans les clubs. Sa performance intitulée "Four Scenes in a Harsh Life" présentée au Walker Art Center de Minneapolis en 1994 sera censurée dans plusieurs centres artistiques et déclenchera un débat à l'échelle internationale sur les limites de la performance et du body art. Dans "Four Scenes in a Harsh Life", Ron Athey jouait avec du sang contaminé par le VIH, se blessait, blessait consensuellement d'autres personnes et abordait des sujets comme la toxicomanie et le fait d'être pédé séropo.

Paris, 21 août 1999. Ron Athey exécute sa performance intitulée L'Anus Solaire au Forum des Images. Cette performance dépasse à la fois le body art et la sexualité. C'est contra-sexuel. On voit tout d'abord une vidéo, le film d'une séance de tatouage autour de son cul.

Il est à quatre pattes, son trou ouvert à la caméra. Une main gantée et propre dessine et grave soigneusement un soleil noir autour de son trou à l'aide d'une machine à tatouer. Et puis les yeux se portent sur la scène où il s'apprête à monter sur son trône. Il est nu. Une génitrice très précise qui consiste à injecter un liquide non toxique (une solution saline) a déformé son pénis et ses testicules. Ses parties génitales qui débordent et brinquebalent entre ses jambes ressemblent plus à une sorte d'utérus externe qu'à un sexe masculin. Son pénis est turgescent sans être en érection. Il est plein mais pas de sperme. Au lieu d'éjaculer, il a reçu l'éjaculation technique et calculée de la seringue. Son sexe est contra-sexuel. Il a des porte-jarretelles. Il marche sur des talons aiguilles. Il marche lentement, très lentement comme s'il allait tomber à chaque pas. Deux godes ont été fixés sur ses talons comme deux éperons. Ils les a attachés à ses pieds. Ils pendent derrière ses chaussures comme des talons flaccides et secondaires.

Il monte sur le trône pour l'auto-godage : une chaise hybride entre la table du gynécologue, la table de maquillage et le sling SM. Il va d'abord se maquiller le visage en s'introduisant de longues aiguilles sous la peau qu'il fixe ensuite sur sa couronne. Il est la reine dont la face étirée tient par la couronne d'or. Il est l'épouse dont le trou vaginal chauffé par un soleil noir est prêt pour une nuit de noces solitaire. A quatre pattes, la reine rend son trou à son peuple. Son trou donne : il en tire à l'aide d'une canne le collier de perles blanches de Louise Brooks. Une chaîne sans fin de boules de merde immaculées et brillantes. Son trou est bénédiction et don. Quand le trou est vide, prêt à recevoir, le rituel de la baise avec le gode commence. Il imprime un va-et-vient à ses jambes, les godes qui pendent sur ses talons se battent pour pénétrer son trou. Godage interruptus. Toujours. Aucun des deux godes ne possède son trou totalement. Il n'appartient à aucun d'entre deux. Le trio baise ou plutôt n'arrive pas à baiser. Ils se masturbent. Pas.

45

Principe qui dirige la pratique : cette pratique est pensée comme la citation de la séquence de la performance de Ron Athey "Anus Solaire" dans un environnement domestique. Elle est plus particulièrement recommandée aux maris à la maison, oisifs et solitaires, qui ont des tendances transgenres ou homosexuelles encore inexplorées. Elle est aussi conseillée : aux butchs, aux lesbiennes à identification masculine, aux femmes à identification masculine (avec ou sans partenaires) susceptibles d'avoir abandonné toute activité sexuelle pendant une période supérieure à six mois.

Nombre de corps (ou de sujets parlants) qui partagent cette pratique : 1.

Technologie : translation contra-sexuelle du gode sur des chaussures à talons aiguilles suivie d'un auto-godage ou godotectonique appliquée à un bras.

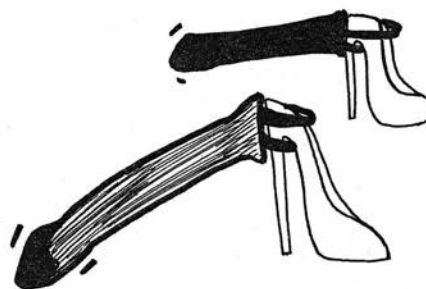
Matériel : une pompe à lavements, une paire de chaussures à talons aiguilles, deux godes (l'un petit et dur, l'autre plus gros et mou), deux attaches, un fauteuil.

Durée totale : 11'.

L'objectif de cette pratique est d'apprendre à trafiquer les signifiants sexuels en ayant recours à une technologie textuelle similaire au collage ou grammatologie. L'exercice consiste à réunir une pratique de cross-dressing (pour des hommes ou des femmes à identification masculine) et une pratique d'auto-baise anale.

Description de la pratique : déshabillez-vous. Préparez-vous un lavement. Reposez-vous 2 minutes allongé(e) et nu(e) après le lavement. Levez-vous et répétez à voix haute : je dédie le plaisir de mon trou à toutes les personnes qui meurent du sida et aux personnes malades

du sida. Portez une paire de chaussures à talons aiguilles et attachez les godes avec les lacets aux chevilles et aux chaussures.



Allongez-vous sur un fauteuil et essayez de vous baiser le cul avec chaque gode. Utilisez votre main pour que le gode pénètre votre trou. A chaque fois que le gode sort de votre trou, criez votre contre-nom vicieusement. Après sept minutes d'auto-godage, poussez un cri strident pour simuler un violent orgasme.

La durée totale de la pratique doit être contrôlée par un chronomètre qui indique tel un voyeur du temps la fin du plaisir et donc de l'acmé orgasmique. La simulation de l'orgasme se produira pendant 10 secondes. Ensuite, la respiration deviendra plus lente et plus profonde, les jambes et le trou seront totalement relaxés.

47

rien, dans le sens le plus extrême en fait ! Il peut s'agir de la pilule anti-conceptionnelle sur laquelle j'ai travaillé dans *Testo Junkie*, mais il n'y a pas que des pilules en tant que pilules : il y a en fait tous les systèmes sémiotiques qu'on avale du matin au soir. Elles sont là, prêtes à être ouvertes... Je pense qu'il faut les décortiquer, collectivement. C'est pour ça que j'ai voulu travailler spécifiquement sur le sida et... qu'on a eu tellement de problèmes pour travailler dessus !

Le travail autour du sida aujourd'hui, c'est un espace totalement récupéré par les subventions de tous types. Les laboratoires sont extrêmement pressants, l'État est extrêmement pesant et les associations sont impliquées dans les disciplines économique, pharmacologique et médicale. On a eu des problèmes avec les associations elles-mêmes... L'idée de l'expo était, entre autres, de resituer les archives des associations de lutte contre le sida dans un cadre politico-visuel plus large, de leur donner de la visibilité. Mais les associations n'ont pas voulu partager leurs archives. Une des clés de la question du sida, et un des éléments qui m'intéresse particulièrement, c'est la question de la gestion du corps et de la maladie dans le régime néolibéral. Et dès lors, on s'attaque là effectivement à quelque chose d'extrêmement compliqué. Les archives des associations appartiennent à notre mémoire *commune* et ne peuvent pas être traitées comme des propriétés privées.

Malgré le refus de certaines associations, le projet a été un moment particulièrement intense de partage et de réflexion politique, avec l'aide des Sœurs de la perpétuelle indulgence, de Ron Athey, Mark Tompkins, Oreet Ashery, Gregoire Chamayou, Gaëlle Krikorian, Dana Wyse, Pedro Lemebel, Nathalie Magnan, Elisabeth Lebovici, Patrick Vidal, Isabelle Ginot, Carla Bottiglieri, La Bourette, Jenny Bel'Air... qui ont été exceptionnels.

L'une des raisons de ces tensions avec certaines associations tient au fait que nous voulions réserver une place dans le projet à Hervé Guibert et Guillaume Dustan, pour tout ce qu'ils représentent en termes d'invention de techniques d'écriture comme dispositifs de résistance politique, de techniques de production de subjectivité. Pour certains, cela consistait à faire entrer le diable, parce que ce sont des gens qui selon eux ont fait la promotion du *barebacking*⁵. Mais je ne suis pas une agente de prévention, justement ! Si l'on veut se poser la question pharmacopornographique de manière critique en termes d'immunité politique, c'est-à-dire si l'on veut comprendre ce qui est construit en tant qu'agent de transmission, de groupe à risque, je ne peux pas, précisément, faire une croix sur des gens qui apparemment auraient une pratique « contaminante »... Enfin bref, ce fut très difficile à mettre en place. Mais après, ça a été génial !

CG : On a hâte de vivre la suite du programme ! Tu évoquais aussi tout à l'heure, avant qu'on branche l'enregistreuse, un autre de tes projets à venir, qui se passera au Musée Reina Sofía de Madrid. Pour finir, peux-tu nous en dire quelques mots ?

BP : C'est sans doute quelque chose de plus théorique que ce que j'ai fait à Bourges. J'ai un groupe d'étudiants très hétérogène venant aussi bien de la philosophie que de la critique culturelle, de l'art, de la médecine, de l'histoire des sciences... Le projet s'appelle *Somathèque* parce que j'essaie de mettre la notion moderne du corps en question. Elle nous est fatale en philosophie depuis très longtemps et entraîne évidemment beaucoup de dualismes sur lesquels Haraway a déjà amplement travaillé. Ce qui m'intéresse, c'est d'inventer une autre notion que celle du corps, que j'appelle « somathèque » : il s'agit de penser le corps en tant qu'archive culturelle et politique construite par différents régimes somatopolitiques⁶ qui s'entrecroisent et se superposent. On tourne encore autour de la question de l'archive, mais ce qui fait la spécificité de la somathèque que nous sommes est qu'elle est une archive politique *vivante*.

Ces différents régimes sont en juxtaposition : quand je parle de somatopolitique, il ne s'agit pas de croire qu'il y a eu le régime du corps souverain ou prémoderne, duquel on s'est défait après la Révolution française, puis un autre régime biopolitique disciplinaire qui lui aurait succédé, etc. On a affaire à une histoire beaucoup plus complexe. La somathèque est une formidable tour de Babel de régimes de

production et de contrôle de la subjectivité qui, chaque fois, travaillent soit en conflit, soit en alliance stratégique⁷.

Quand je parle de régimes de production, disons, du corps (c'est ce que j'appelle somathèque), prémodernes, typiquement souverains, et que je dis qu'ils sont marqués à la fois par les techniques thanatopolitiques, par des techniques de la violence et par la figure de la masculinité comme figure souveraine, fondamentalement patriarcale, je récupère là beaucoup de choses du féminisme, et en fait tout mon projet consiste à brancher ensemble ces traditions qui pour moi ne se sont pas encore rencontrées totalement.

Cette année à Madrid, j'ai fait un séminaire avec Silvia Federici (qui se voit elle-même comme une critique de Foucault, mais je la réintègre à ma somathèque sans aucun problème ! Elle est une féministe marxiste qui fait l'histoire du capitalisme à travers l'histoire de l'expropriation de la force reproductive du corps des femmes et surtout celle de la transformation en force de travail du corps des colonisés. Il y a donc ces deux variables-là qui définissent toute la modernité). J'ai fait un autre séminaire avec l'activiste trans américain Dean Spade. Ils sont tous les deux des références incontournables pour penser le corps politiquement. Pour ma part, je travaille beaucoup avec cet appareil théorique-là, le postmarxisme et la critique transgenre, et, de l'autre côté, avec les critiques anticoloniales : Aimé Césaire, Franz Fanon, Walter Dignolo, Angela Davis, Gloria Anzaldúa, le féminisme noir, Elsa Dorlin... À Madrid, mes étudiants – mes collègues, car il n'y a pas de différence en fait – latino-américains sont tous impliqués dans l'élaboration d'une histoire critique de la raison coloniale et de la colonialité. J'apprends énormément de choses avec eux.

Dans le projet du Reina Sofía, je travaille avec des artistes et des praticiens somatiques en atelier. Si la somathèque est une archive des techniques, des discours, des représentations capables de fabriquer un corps, alors pour fabriquer un autre corps, il faut modifier ces techniques, ces discours, ces représentations. Pour moi, il n'y a pas de grand mystère, cela ne sert à rien de se lamenter sur l'oppression. L'oppression, c'est un ensemble de techniques du corps : mettons-nous à l'œuvre, voilà ! ◀

NOTES

- 1 Hélène Cixous, grande amie de Derrida, publie en 1975 *Le rire de la méduse*, manifeste de l'écriture féminine. On reproche à ce courant de réifier la féminité, bien loin de contribuer à la critique de l'identité féminine et surtout à l'analyse de ses conditions de production.
- 2 Les lesbiennes en France ont (eu) beaucoup de mal à se constituer comme sujets politiques, soit qu'au sein du FHAR (le Front homosexuel d'action révolutionnaire) fondé en 1971, les hommes aient progressivement occupé toute la place et écarté la voix des lesbiennes, soit que le Mouvement (le Mouvement de libération des femmes), centré sur des thèmes attachés à l'hétérosexualité (dont l'avortement), ait manifesté à son tour peu de solidarité envers les lesbiennes. Les querelles internes au Mouvement, que ces divergences ont provoquées, ont d'ailleurs contribué à l'exode définitif aux États-Unis de Monique Wittig, influente théoricienne féministe lesbienne. Elle conçoit l'hétérosexualité comme un régime politique duquel les lesbiennes se soustraient : en ce sens politique, « les lesbiennes ne sont pas des femmes » puisqu'elles ne participent pas au contrat social (de l'hétérosexualité) qui régit l'identité féminine. On peut ainsi comprendre le fait de se définir *cyberpunk* comme une radicalisation de la perspective de Monique Wittig, déconstruisant non seulement l'identité féminine mais aussi l'identité lesbienne.
- 3 Le Musée d'art contemporain de Barcelone.
- 4 Beatriz Preciado est commissaire de *Body Hacking* aux côtés de Erik Noulette et Nadège Piton. Voir <http://bodyhacking.fr/>
- 5 Rapports sexuels non protégés.
- 6 Un régime somatopolitique, pour Beatriz Preciado, renvoie à des techniques déterminées de production des corps et de contrôle des corps (ou des subjectivités), à des modèles de segmentation ou de territorialisation définis du corps. Dans cette optique, le corps se comprend comme interface technorganique, et non comme matière passive déjà donnée selon une forme qui précéderait l'histoire et tout rapport social.
- 7 À titre d'exemple, Beatriz Preciado mentionne ailleurs la coexistence contemporaine de différents régimes somatopolitiques : « Je donnerai seulement un exemple de cette juxtaposition de fictions somatiques dont nous sommes les objets. Dean Spade invite à réfléchir à la différence entre la définition de la rhinoplastie comme chirurgie esthétique et l'acception actuelle de la vaginoplastie et de la phalloplastie comme opérations de changement de sexe [...]. Alors que la première appartient à un régime de corporéité postmoneyiste où le nez est considéré comme propriété individuelle et objet du marché, les deuxièmes restent cantonnées à un régime prémoderne et quasi souverain de corporéité où le pénis et le vagin continuent d'être propriétés de l'État. » (« Biopolitique du genre », in Hélène Rouch, Elsa Dorlin et Dominique Fougeyrollas-Schwebel (dir.), *Le corps, entre sexe et genre*, L'Harmattan/Cahiers du CEDREF, 2005, p. 69.)



> ORLAN, *Skaï and Sky et Video, Vierge blanche sur fond de briques jaunes* ou *Sainte ORLAN en assomption sur un moniteur vidéo n°2*, cibachrome monté sur aluminium, 160 x 120 cm, 1983. Photo : Jean-Paul Lefret pour l'école de photographie Ace3P.

Vierges blanches et Vénus sanglantes : fictions sexuelles et corps fascinés

par MICHAËL LA CHANCE

Dans les pages qui suivent je voudrais considérer l'enjeu du corps et du sexe chez quelques artistes marquants des années quatre-vingt-dix : ORLAN en premier lieu, Kiki Smith, Jana Sterbak, etc. En guise de point de départ, le constat suivant : les représentations du « corps parfait » dans les images technologiques (images de synthèse 3D, biotechnologies, etc.) relèvent d'une idéalisation et d'une *dés-incarnation* qui a toujours été une caractéristique du modèle philosophico-théologique occidental : la modélisation technologique du corps rejoue la sublimation théologique. Or, certains travaux en art contemporain constituent une réaction carnée, soit une tentative de retrouver l'expérience du corps en tant qu'unité sacrée, avec une valence sexuelle unique ; ou plutôt ils constituent une exploration du corps en tant qu'espace sémiotique traversé de récits, où la sexualité est diversité d'expériences. En effet, la *Robe de chair* (1987) de Sterbak rejoue le *Bœuf écorché* (1655) de Rembrandt, trois siècles plus tard. Les chirurgies d'ORLAN, dans *La réincarnation de sainte ORLAN* (1990-93), à partir de portraits numériques, seraient des *remakes* de la *Naissance de Vénus* de Botticelli, sinon de la *Leçon d'anatomie* du même Rembrandt. Aujourd'hui c'est par la boursoufflure de la chair, la proximité du sang et l'insistance de l'abject que l'image devient plus persuasive et le corps, plus réel. Les représentations du sexe appartiennent à un réalisme charnel qui privilégie les signes du corps, car c'est par notre façon de prêter corps aux signes que nous donnons consistance à ce monde.

Le principe d'unité

Mon corps est unique : quelles sont les chances que j'aie le même visage que quelqu'un d'autre, le même visage et le même nom de surcroît ? Il semble évident que nous pouvons lui attribuer un sexe unique. Cependant, l'expérience du corps n'est pas aussi assurée que celle du visage, qui passe pour le lieu de l'identité singulière mais aussi la révélation de la signification de l'humain : certes, le fait de posséder un corps est commun à tous, mais il reste pour nous un espace opaque et indistinct. Il n'est plus fondement de l'identité, il demeure quelque peu étranger et anonyme. Notre propre corps résiste à la saisie identitaire, il reste pour nous une image abstraite, le figurant d'un récit de soi : c'est ce qu'expriment les artistes contemporains qui travaillent sur notre appartenance au corps ou – plus précisément – sur sa non-coïncidence.

Le corps est toujours lieu d'une expérience de déperdition : la carence affective, la blessure narcissique, la maladie, puis la mort. Il est lieu d'une ambivalence quant aux rôles sexuels ; il est malaise face au démembrement et à la mort. Nous ne pouvons pas dire grand-chose de ces expériences, car le corps a toujours été pensé comme forme unitaire et fixe, selon un modèle aristotélicien de cohérence organique. Il apparaît aujourd'hui que cette forme est l'expression d'une norme, que le corps polymorphe est pétri par l'espace social, déformé par le carcan biopolitique.

Les profanations du corps dans les œuvres et les performances d'art action nous font réaliser à quel point nous avons besoin de croire en une sacralité originelle de celui-ci. Certes, on peut ouvrir le corps, l'écorcher, le dépecer, l'éviscérer... à la limite de l'insupportable. Mais nous ne pouvons nous passer de lui comme image de la cohérence, vêtement ontologique garant de notre existence. Cette cohérence est fortement perturbée à une époque où les manipulations hormonales et chirurgicales révèlent l'ambivalence de nos désirs et de possibles dérives sexuelles.

En notre époque, le corps algorithmique se substitue au sacré. Nous avons une chance sur 200 millions de posséder la même

signature ADN qu'un autre humain. Ce corps est une combinaison unique et tout à la fois un potentiel de recombinaison vers une plus grande uniformité sociale. Notre question est de savoir si cette nouvelle abstraction – le corps devenu algorithme abstrait, clone biotechnologique, avatar dans le virtuel – appartient encore au paradigme théologico-philosophique du monde classique, ce que certains artistes contemporains (Smith, Sterbak, ORLAN, Bruce LaBruce) ont été tentés de vérifier en revisitant les figures virginales et christiques de l'art classique pour les mettre à l'épreuve de l'expérience sexuelle.

Les organes sont dorénavant des pièces détachées, le corps acquiert sa plénitude par accumulation. Il ne s'agit pas seulement des organes sexuels, mais de tous les organes, jusque-là invisibles et silencieux, qui se font entendre et entrent en conflit dans une apostasie des organes. Le corps est alors pénétré et fouillé, rempli et comblé, il devient « transformance biomédiale » – l'expression est de Louis Bec – à la limite du dégoût et de la jouissance.

Avec l'image technologique, le corps est devenu un spectre lumineux dont les contours se perdent dans le Spectacle. [...] Resacraliser le corps, aujourd'hui, c'est lui reconnaître cette activité fabulante, car le corps est cette grande imagination qui s'empare de la diversité chaotique et produit ce monde « réel ».

Nombre d'artistes, dont ORLAN en premier lieu, traduisent en termes plastiques leur fascination envers les interventions chirurgicales où les organes sont « sur la table », où le corps est remis en chantier. Certains, tel Stelarc, affichent une fascination morbide pour la mobilité allotropique des organes, comme lorsque l'oreille se déplace sur le bras dans *Ear on Arm* (2006). D'autres artistes, telle Kiki Smith, expérimentent avec les « réincarnations » du corps dans différents matériaux : cire, bronze, verre, terre cuite. Sa *Vierge Marie* (1992) est devenue une écorchée de cire qui nous ouvre les bras. Cette incarnation dans une matérialité malléable expose une vulnérabilité plus grande. Le corps est resacralisé par l'acte sacrificiel de lui arracher la peau, pour révéler la douloureuse profondeur de la vie.

ORLAN a déclaré à Stuart Jeffries (*The Guardian*, juillet 2009) ne pas s'intéresser à la matérialité du corps. En effet, la Vierge blanche d'ORLAN semble davantage préoccupée par la sublimation : une sainte Thérèse drapée de blanc, le sein découvert, met en scène une confrontation entre l'image technologique – un moniteur vidéo sert de piédestal – et l'iconographie religieuse dans *White Virgin against Yellow Bricks or the Assumption of Saint ORLAN on Video Monitor n°2*. Elle donne à voir que l'image technologique est lieu et mouvement d'une nouvelle assumption. Sainte ORLAN est blanche, sans pesanteur, asexuée et surtout exsangue ; l'image vidéo provoquerait cette élévation. Cette vierge contraste avec l'ORLAN-Vénus des années quatre-vingt-dix, au visage tuméfié et à la peau incisée, qui présente l'ambivalence du sexe et du sang : Vénus surgit des entrailles du monde, depuis ce que Hegel, dans la *Phénoménologie de l'esprit*, appelait le sang universel :

« Le sang universel qui, omniprésent, n'est ni troublé, ni interrompu dans son cours par aucune différence, qui est plutôt lui-même toutes les différences aussi bien que leur être supprimé ; il a des pulsations en soi-même sans se mouvoir, il tremble dans ses profondeurs sans être inquiet. »

La Vierge devient une Vénus lorsqu'elle se rattache à cette pulsation fondamentale : le sang universel, soit un principe archaïque d'ouverture et de multiplicité, qui permet de penser le corps autrement. Il s'agit d'un corps perpétuellement échangeable, qui ne cesse de se réécrire en fonction des autres corps, des corps transgenres, transensoriels, etc. La vie redevient une hémorragie de formes qui jaillissent et se dispersent selon les surfaces d'inscription.

Avec l'avènement des images technologiques, notre capacité de créer des images s'apparente à la construction de nouveaux corps. Le traitement de l'image sert de modèle aux manipulations génétiques du futur, le corps synthétique se révèle le plus parfait, car il ne peut être atteint par l'âge et les maladies. Le lissage Photoshop est devenu l'équivalent de la crème antirides, les animations 3D au cinéma nous assurent une jeunesse éternelle. À contrecourant, nombre de performances d'art action rappellent que le corps est traversé de mimétismes, de configurations, de processus symboliques qui en assurent la constitution et le fonctionnement. Le corps est un espace ouvert qui accueille des événements multiples : certains, microscopiques, restent inaperçus ; d'autres permettent de recevoir des investissements pulsionnels collectifs.

Par ces représentations du corps traversé et porté par des récits, ORLAN se révèle nietzschéenne dans l'affirmation que vivre, c'est fabriquer. Elle s'attaque à l'abstraction du corps en déconstruisant sa « vérité » clinique ; elle attaque de front ses objectivations par le discours des sciences, car les idéalizations technologiques, qu'elles soient dans l'exaltation ou le contrôle, réduisent le corps à un objet physique javellisé et neutralisé, formolisé et asexué. Elles perdent de vue les dimensions affective et sensible de la vie. ORLAN nous donne à voir que la science est également une théâtralisation, avec pour différence critique qu'en art, la représentation se reconnaît comme telle.

Le fondement sacré

Je voudrais revenir au principe originel que nous appelons *sacra*. Le *sacra*, comme principe sacré de l'unicité du corps, réside dans ce dernier comme intériorité et profondeur inviolables. Il apparaît menacé lorsqu'on ouvre le corps et expose son intériorité, car ce corps sacré est un modèle pour tous les systèmes fermés, comme l'a rappelé Mary Douglas dans son étude sur la souillure. Le corps sacré est délimité et circonscrit, c'est un microcosme dans un macrocosme, un miroir leibnizien de l'univers. La culture philosophico-théologique y reste enracinée et ne le conteste pas. L'idéalisation du corps mais aussi la spirituali-



> ORLAN, *La deuxième bouche*, cibachrome sous Diasec (sept exemplaires), 120 x 175 cm, 21 novembre 1993. Septième opération chirurgicale-performance à New York, dite *Omniprésence*. Photo : Vladimir Sichov pour Sipa-Press et Bernard Renoux. Collection du Fonds régional d'art contemporain des Pays de la Loire.

sation de la chair ont trouvé leur expression la plus haute dans ceux « parfaits » de l'art baroque. Dans le contexte contemporain, nous constatons une schizé du corps sacré, avec un écart grandissant entre une extériorité morte et une intériorité injoignable. La chair se trouve par conséquent déchirée entre l'élévation et l'exacerbation.

Ainsi, notre époque produit de nouvelles idéalizations corporelles : Vierge blanche ou être synthétique 3D, sans chair ni sexe, lumineux dans sa robe de pixels. Tout récemment la chaîne H&M se contentait de coller des visages différents sur un corps artificiel, un mannequin *photoshopé* qui serait plus beau et plus parfait que les réels. Cette idéalisation, soutenue par des relais technologiques, a produit des effets de déréalisation sans précédent au cinéma. Aujourd'hui la publicité et les normes collectives prennent le relais et répandent l'idolâtrie du papier glacé, la fascination de l'algorithme : de la *Pathological Beauty* (2005) de l'Argentin Martin di Girolamo, aux albinos anorexiques évoqués par Jana Sterbak, la séduction est encore effective. Cependant, le sexe a quitté les invaginations de la chair : il est remonté à la surface, il colonise le visage, il fétichise tous les objets périphériques. Le corps s'est débarrassé de l'intériorité suspecte : il est devenu chair anguleuse et porte au plus haut l'horreur de la prolifération des tissus adipeux. Le corps parfait a été mis à plat sur une table d'opération, afin de lui épargner l'expérience du vide et de la prolifération. Car le corps-utérus, avec ses plis secrets – où le corps se redouble –, paraît dangereusement hystérique.

Certaines démarches artistiques s'emploient à montrer comment le corps est devenu un espace de dispersions organiques. Nous chutons dans une profondeur protomorphique, un noyau d'indéterminé, avec une périphérie de prothèses et de médiations. L'artiste accentue ces relais, il en invente de nouveaux pour mettre en question la réalité d'une « nature humaine » unique et essentielle, fragile et nue, qui serait au cœur des enjeux biopolitiques. En fait, nous n'avons pas de nature spécifique ou d'essence privilégiée ; nous sommes un multifolié de discours et de récits dans lesquels nous pouvons construire nos expériences. C'est en effet dans l'expérience de la multiplicité qu'apparaît le concept selon lequel l'unité sacrée du corps ne peut s'inscrire qu'au prix d'un viol de ce corps, d'une violence pour l'esprit.

Aujourd'hui le corps numérisé s'éprouve concrètement en tant que multiplicité des relais. L'artiste cherche à retrouver une ingénuité du rapport à soi, mais aussi il développe un art de l'interface où l'objet (l'outil, le vêtement, toutes les médiations) prolonge le corps, le limite et l'allégorise, s'y attache et s'en détache. Avec Jana Sterbak, un homme tente de stabiliser sa carcasse de fer (*Sisyphus II*, 1991), une femme prend les commandes de sa robe-cage (*Remote Control II*, 1989) : l'unité du corps n'est pas assurée par une subjectivité interne mais par un assujettissement dans le travail et la production. Nous trouvons notre cohérence fonctionnelle en nous donnant des prolongements roboticiens. Le corps est séduisant parce qu'il parle les codes hystériques et dominants, il reconduit la puissance programmée.

La mise à plat

Avec l'automatisation de l'industrie, la chair est instrumentée. *L'Homme générique* (1987) de Jana Sterbak surgit tel le Golem du XX^e siècle. Il n'a pas la vérité sur le front mais un code-barres sur la nuque. La science du XVII^e a ouvert le corps ; la science du XXI^e le déplie en tant que surface qui se prête à l'inscription des codes, qu'il suffit de passer sous le lecteur optique. Nous sommes à la fois objets de surveillance et téléviseurs dans un espace synoptique qui soumet les corps aux contraintes du visible.

Contre cette abstraction du corps, nous assistons à un retour du refoulé, à un nouveau réalisme de la chair : celui du corps-viande et de la charogne. Cette réaction carnée requiert une exacerbation de la chair jusqu'au sang. D'une certaine façon, la *Robe de chair* de Jana Sterbak, qui date de 1983, annonce les chirurgies d'ORLAN des années 1990-93. Il s'agit pour Sterbak de dénoncer le corps devenu prothèse, la vie sociale mécanisée ; tandis qu'ORLAN travaille à mettre en évidence nos déterminismes culturels, s'attaque au paradigme théologico-philosophique de notre civilisation : de Vierge albinos, elle

devient une robe sanglante, une surface déchirée. Le voile virginal de La Congelada de Uva (Rocío Boliver) devient lèvres déchirées, sexe éclaté.

L'intérêt pour le putride et le nécrosé a toujours été présent dans la tradition philosophique, comme l'atteste ce passage de la *Poétique* (IV, 48 b) d'Aristote : « Nous avons plaisir à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, par exemple les formes d'animaux parfaitement ignobles ou de cadavres. » Aujourd'hui, la prépondérance des images technologiques provoque un repli anorexique devant les chairs tourmentées, notre conscience apeurée recule devant les réalités trop rugueuses. Pour cette conscience abreuvée de virtuel, le corps est trop lourd et trop opaque : c'est une encombrante charge d'os, de nerfs et de viscères. Avec *Vanitas*, Sterbak fait apparaître le coût de la mise à plat du corps : elle rend visible la violence de la perte de profondeur, quand notre machine musculaire semble arbitraire, car elle dépend d'une loterie génétique. Alors la chair n'est plus qu'un revêtement, comme on le dit d'un meuble, tel le fauteuil de viande *Chair Apollinaire* (1996). L'individu est réduit à un manteau de charogne, le mannequin de mode est réduit à porter son propre corps comme un manteau d'humain écorché, et ce, afin de rendre visible, sinon d'expié son immatérialité séraphique.

Le *Bœuf écorché* (1655) de Rembrandt constituait en son temps un nécessaire ancrage dans le réel, tandis que la *Robe de chair pour albinos anorexique* constitue une réaction contre les représentations technoscientifiques. Cette réaction carnée instaure une autre fable : un retour de la chair qui produit une nouvelle fable de la vérité du corps. De nombreux artistes ont voulu témoigner des contraintes que le corps rencontre en cette aube du XXI^e siècle ; ils ont voulu reconnaître une réalité de la chair car, jusqu'ici, l'Occident avait fait de la crucifixion le moment ultime d'une revendication de l'existence au cœur du divin. Il a fallu sexualiser l'Enfant Jésus, comme l'a montré l'historien Léo Steinberg ; il a fallu faire de la crucifixion un paroxysme sexuel – comme on le voit bien chez Cimabue – pour attester du caractère carné du divin et, tout à la fois, faire la preuve d'une divination de la chair. Le supplice précipite cette ambivalence, met en scène une souffrance, nous rappelle au fait brut de la chair tout en nous assurant de la possibilité d'un dépassement. Artaud nous démontre – faisant état des 58 électrochocs qui lui ont été infligés à Rodez – que la vraie crucifixion est celle qui cloue l'existence humaine à l'espace et au temps, à une certaine idée de l'être.

Après le crucifié, l'écorchée : bientôt la *Robe de chair* ne peut être portée par des mannequins ; elle est exhibée sur un cintre, n'étant plus qu'un reliquaire putride et desséché, comme le public de la Galerie nationale à Ottawa, en 1991, a pu le constater. Ce corps ne peut échapper à l'outrage du temps. La *Robe* de Sterbak rappelle que nous n'échappons pas à notre enveloppe charnelle. Celle-ci détermine notre pensée et nos moyens, posant aussi le constat que toute perception est par avance structurée par un dispositif de séduction : notre société a idéalisé la sexualité et, pourtant, elle fait de l'objet sexuel une viande sur pied. Elle réduit le sexe à un pli de la chair, elle réduit la procréation maternelle à une simple membrane utérine. La *Robe de viande* rappelle le don que nous fait la vie, et plus spécifiquement le don de la vie par le féminin, un don que veut nier l'idéalisation. Dans le *Bœuf écorché* de Rembrandt, une tête de femme est métonymiquement placée pour prendre tête sur la carcasse, quand elle nous apparaîtrait une chair suppliciée, un corps crucifié. En ce sens, le *Bœuf* de Rembrandt révèle une réalité de la crucifixion dont la religion se détourne : le Christ usurpe le pouvoir de la femme de saigner et de donner la vie. Ce qui est censuré et sublimé. C'est ce que François Dolto appelle la « femme hémorragique », besogneuse et méprisée.

Dans *L'Antéchrist* (parag. 17), Nietzsche parle des « albinos du concept ». L'albinos de Sterbak et la Vierge blanche d'ORLAN, sinon chacun de nous, seraient devenus albinos à force de se vêtir, ou d'être revêtus d'interprétations froides, de concepts vides, de morales bien pensantes et de figurations neutres. Mettre de la viande et du sexe sur l'albinos, c'est faire apparaître l'être humain en tant que



> Jana Sterbak, *Remote Control II*, vidéo couleur muet, 19 min, aluminium, roues motorisées, télé commande, batteries, vidéo, 155 x 157 x 158 cm, 1989. Photo : courtoisie Galerie Laroche/Joncas, Denis Labelle et de l'artiste. Coll. : Fundacio Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

tissu de pulsions élémentaires, un tissu habité par des irrigations et des innervations, par une puissance de gestation. Les artistes contemporains qui renaturalisent le corps feraient volontiers partie de ceux que Nietzsche (*Par-delà le bien et le mal*, parag. 42) appelait les philosophes de l'avenir, les « tentateurs ». ORLAN, Sterbak, font partie de ces *tentatrices* qui s'efforcent à mettre en lumière l'effroyable *homo natura* : « Il faut reconnaître et mettre en lumière l'effroyable texte primitif de l'*homo natura*. Réintégrer l'homme dans la nature, triompher des nombreuses interprétations vaines et fumeuses qui ont été griffonnées ou barbouillées sur ce texte primitif éternel. » (parag. 230)

La réaction carnée tend à redonner une réalité au corps, elle tend aussi à redonner à la représentation son efficacité symbolique – pour ne pas dire tragique, selon le postulat aristotélicien (et freudien) : la représentation a le pouvoir de capter la souffrance, elle tend à se substituer à l'événement, à devenir le lieu même de l'expérience. En effet, la réaction carnée aurait deux causes : c'est une réaction contre l'abstraction du corps ; c'est aussi une réaction devant l'effacement des images puisqu'il faut payer de son corps pour trouver un sens qui ferait effectivement une différence. Dorénavant, il n'y a pas de sens quand il n'y a pas de sang. Certains artistes, tels ORLAN, Sterbak, Smith, Athley, exhibent un corps offert sacrificiellement au scalpel, pour repotentialiser l'image et proposer le réalisme charnel d'un corps crucifié par la science et par les images technologiques. Avec *Noli me tangere* (1983) de Sterbak, la couronne d'épines devient une couronne électrique, la réaction carnée se donne de nouvelles figurations. La jouissance est sortie de soi sous l'aiguillon électrique. Avec *La bouche*

d'Europe et la taille de Vénus (1992), ORLAN rejoue *L'extase de sainte Thérèse d'Avila* (1652) du Bernin, la jouissance nous voulant transpercés de rayons divins.

Les résistances de la chair

Aux idéalisations anciennes (religion) et nouvelles (science), certains artistes opposent un nouveau corps recarnalisé en surface. Il semblait jusqu'ici que le corps humain, champ de bataille de tous les conflits culturels, avait conservé une unité essentielle. Mais tout cela va changer : la chair va céder au dressage culturel ; le corps n'est plus un sanctuaire inviolé, il est devenu sexe béant, chair qui se répand et s'abandonne à tous les mélanges. Certains tentent de la contenir dans une enveloppe de silicone, de lui substituer une multitude de fétiches. Nina Arsenault, dans *The Silicone Diaries* (2010), se définit davantage par son rapport à l'artificiel que par sa transsexualité.

La *technè tou biou* des Anciens, soit le projet éthique de se façonner soi-même, impliquait un passage par l'autre, une exigence de réciprocité. Il faut prendre le risque de sa propre négation dans l'autre pour se retrouver soi-même. Ce que le travail des artistes de notre époque semble démentir. Chez ORLAN, le façonnement de soi est littéralisé. Il s'agit en premier lieu d'un travail de surface qui rejoue le souci des Anciens : se sculpter soi, se donner naissance à soi-même, le soi devenu une œuvre d'art, comme l'a montré Foucault dans *Le souci de soi*. Il faut mentionner le travail de transformation de Nina Arsenault, qui a latéralisé sa transsexualité : elle est femme sur son côté droit et homme de l'autre côté, avec un pénis et une poitrine plate du côté gauche. Le péril n'est pas que l'opération soit ratée, c'est qu'elle dépasse la cible. La démarche éthique ne serait qu'une *self-fashioning* californien, une quête du corps parfait par soumission à des normes d'hygiène et à des canons de beauté corporels. Le besoin de séduire devient prépondérant, le sexe nous sculpte et nous refaçonne, comme nous pouvons le voir avec les *Fuck Face Twins* ou encore les *Zygotic Acceleration* (1995) de Dinos et Jake Chapman, quand il s'agit de *s'acharner* – littéralement, « se donner le goût de la chair, se donner une frénésie jouissive à la vue des chairs » – et tout à la fois de forger un moi de silicone, un visage génitalisé.

La démarche éthique nous apprend à nous façonner nous-mêmes, à nous transformer au regard d'un autre. L'espace médiatico-technique provoque une inflation : s'adresser à tous, c'est ne s'adresser à personne. Les chirurgies d'ORLAN seront télévisées, elles seront vues de tous : par transmission satellite au Centre Pompidou à Paris, au centre McLuhan à Toronto, à Tokyo, à New York – et à Québec : Le Lieu participera à la 6^e opération. Tout cela évoque une nouvelle parade des corps parfaits qui fait l'économie du désir : le désir nous rapporte à l'autre, tandis que la « jouissance sans désir » nous rapporte à nous-mêmes. De la chirurgie jusqu'aux médias sociaux, nous vérifions que nous façonner, c'est nous fictionner – c'est aussi nous fasciner. ORLAN exhibe la joie autoérotique de se donner naissance à soi-même : *ORLAN accouche d'elle-m'aime* (1964). Elle rejoue ainsi, au littéral, une posture fondamentale du geste éthique.

La philosophie a toujours mis en relief l'appel des corps, le besoin violent de corporéité : le sang universel de Hegel, le sang pulsionnel de Nietzsche, que Michel Haar caractérise de « diversité chaotique et contradictoire des pulsions élémentaires ». L'art s'emploie à montrer combien nos conditionnements politiques et culturels déterminent notre rapport au corps. Plus spécifiquement, la performance met en scène des rituels dans lesquels l'ordre politico-culturel apparaît pour ce qu'il est : violence démesurée et oppression déréglée. Les scarifications d'ORLAN rejouent le rituel violent de l'accès à l'identité. Tout cela démontre l'actuel morcellement symbolique du corps, mais aussi sa capacité de récupération et de guérison. C'est sur ce corps « ferme d'organes » qu'ORLAN fait intervenir une opération esthétique : lisser le visage, effacer les sutures, recomposer l'unité mythique. Encore une fois, sainte ORLAN en Vierge baroque (1983) rejoue *L'extase de sainte Thérèse* (1652) du Bernin. Mais ce corps n'est que chairs disjointes, lambeaux décousus ; il n'est plus que « viande » tenant sa forme d'un dispositif qui l'encadre – comme on le voit dans certaines

peintures de Francis Bacon –, d'un discours qui l'informe. Ou encore, il n'est plus qu'unité de mesure, le *ORLAN-corps* (1979), dont nous pouvons faire usage dans les grandes places et les musées des villes.

Les expériences de morcellement menées en art depuis les années quatre-vingt-dix exprimaient notre crainte de perdre l'unité monoorganique de l'être. Aujourd'hui nous avons renoncé à combattre les codes qui composent les formes de notre existence. À l'âme se substitue l'algorithme, un corps sans âme est un cadavre qui bouge. Sur le bloc opératoire, le corps d'ORLAN subit la découpe, le patron d'une robe de chair est dessiné sur la peau par des lignes en pointillé, le ciseau du tailleur devenu scalpel. La chaîne de (re)montage devient défilé de mode et la chirurgie devient carnaval des arts, nous rappelant que nous sommes voués à certaines figurations, que nous dépendons d'une économie des affects, laquelle constitue un ordre sous-jacent autrement plus influent que l'ordre rationnel qui n'est qu'un système de contraintes, une théâtralisation de la vérité. Hier encore, notre scène de vérité était l'examen judiciaire ; aujourd'hui, c'est l'examen médical : la scène chirurgicale est devenue la nouvelle scène de vérité, le regard médiatique le nouveau scalpel. Le corps échappe à sa figuration et se produit hors scène, un théâtre où le sexe est le pivot de ses fictions.

Le théâtre des organes

Les arts contemporains présentent un théâtre du corps, une « parade scénique où l'on développe virtuellement et symboliquement un mythe », soit un théâtre qui « présente physiquement et au naturel l'acte mythique de faire un corps », selon Artaud dans *Le théâtre et la science*. On ne saurait trouver meilleure définition du *sacra* : « le surgissement mythique du corps ». Dans un tel théâtre, il devient possible de remettre du sang dans l'image, de rétablir de la couleur dans le concept et de se redonner le pouvoir de se changer le corps. ORLAN repotentiale l'image par le sang et les chairs incisées. Ce qui est exhibé (la peau déchirée, décollée de sa forme subdermique) est localement imbibé d'analgésiques. Dans *Un chien andalou* (1928) de Luis Buñuel et Salvatore Dalí, l'œil coupé au rasoir est un trucage : fausse coupure de l'œil de la jeune fille ou, du moins, coupure d'un autre œil, d'un œil mort ; coupure non moins insupportable. Ces dilacérations de la peau nous affectent parce que nous craignons que l'être monoorganique et sacré qui réside sous la peau soit mortellement attaqué. Les seuils de douleur sont fonction de la peur de la mort : cessant d'avoir peur de la mort, nous craignons moins les intrusions et les marquages. De tels rituels nous enseignent à ne plus avoir peur de la mort, nous introduisent à un autre rapport à la jouissance. Pour cela, il faut transformer le corps en signes afin de donner une existence charnelle à ces signes.

Ces lectures anthropologiques nous reconduisent à un fondement nietzschéen de notre culture, lorsque Nietzsche, dans *Le gai savoir* (parag. 58), fait état d'une perte de la nudité primordiale pour évoquer une erreur originelle : le nom, l'apparence, « à l'origine ne sont que de l'erreur, de l'arbitraire dont la chose se trouve revêtue comme d'un vêtement parfaitement étranger à sa nature et même à son épiderme – la croyance à tout cela, transmise d'une génération à l'autre, en a fait peu à peu comme le corps même de la chose ». Il nous semble dans un premier temps que les choses ont une peau de sens, que leur corporéité est une sédimentation de signes, une chair sémiotique. La régénération par le sang, la crucifixion, l'excès sexuel, tout cela n'est pas une réappropriation du corps ; c'est plutôt une régénération du symbolique : il s'agit de recharger la capacité pour la représentation de se constituer lieu et substitut de l'expérience. Au monde qui serait pure représentation de l'époque classique se substitue un monde incolore et neutre, celui du silicone hygiénique et vrai, qui exige sa part de supplice et de sang : un mensonge froid qui veut se nourrir d'une vérité sanglante. Jean-Yves Harder le dit : « Exhiber l'éternité dans sa mort et affirmer que cette mort est la vérité de l'éternité, telle est la vocation de la modernité. »

Avec l'image technologique, le corps est devenu un spectre lumineux dont les contours se perdent dans le Spectacle. L'identité ne se définit plus en rapport au corps, car celui-ci est toujours aspiré par ce qui l'entoure, capté par la matière, happé par un monde dévorant,

déchiré par des déterminations extérieures. Certes, il a toujours été un théâtre d'opération où les déterminations culturelles s'affrontent et se confondent dans une résistance de la chair, comme tend à le démontrer le « féminisme corporel » d'Elizabeth Grosz. En fait, ce corps est habité par une multitude d'images, il en est l'incarnation. L'image numérique est issue d'autres images, dans un processus sans origine ni fin. Ainsi, les corps sont constamment issus d'autres corps, leurs incorporations jamais stables. Le corps se dissout dans ses mises en abyme : chacun est contenu dans d'autres, tout comme il contient des copies de lui-même. ORLAN intitule une conférence « Ceci est mon corps... ceci est mon logiciel » (1990) pour rappeler que le corps est un code normatif. Les images le cannibalisent pour se donner consistance. Bientôt, il n'aura de cesse de se répliquer et de muter en tant qu'images. On est frappé par le caractère visionnaire des expérimentations d'Ana Mendieta qui, dès 1973, se fait photographier avec des projections de planches anatomiques sur son être nu : la projection révèle l'intérieur, la sphère médiatique fait coïncider le corps et l'image.

Resacraliser le corps, aujourd'hui, c'est lui reconnaître cette activité fabulante, car le corps est cette grande imagination qui s'empare de la diversité chaotique et produit ce monde « réel ». Les nouvelles stratégies du signe, les manipulations que nous faisons subir aux textes et aux images (hyperliens, ancrages, sous-inscriptions), ne manqueront pas d'opérer dans l'épaisseur du corps, et ce, d'autant qu'avec le tout-numérique, le corps est devenu un *multifolié* de signes et une banque d'images. Le sexe est moins un particularisme anatomique que la fiction de l'autre, une fiction que nous réactivons par le voir et le toucher, ce que nous vérifions avec les écrans tactiles et les écrans haptiques 3D. Le doigt qui touche l'écran sert de curseur et produit une impulsion motrice : il faut toucher pour voir. Le corps digital ne peut se draper d'un interdit, *noli me tangere*, et pourtant, il est vulgairement pointé. C'est une expérience corporelle réactivée « au doigt et à l'œil », comme le sont toutes les pages Web, les photos et les textes qui se donnent à voir.

Les figures du paroxysme sexuel ou mystique (*l'extasis*, la crucifixion, l'assomption) se trouvent doublement convoquées par les nouvelles technologies : la technotranscendance du tout-connecté annoncerait la fusion de toutes les consciences humaines dans les médias électroniques, tandis que – simultanément – nos sens s'extasieraient dans un même corps orgasmique et lumineux. En effet, les habitués du Web et des jeux vidéo cliquent partout, à la recherche d'un lien, d'un passage ou d'une clé. Ils présupposent l'exacerbation de certaines zones, un éréthisme généralisé. Ils présupposent que, dorénavant, l'accès au sensible requiert de tels tâtonnements frénétiques. La multiplication des substituts de la vie nous prive du contact avec la peau de l'autre, elle entraîne la perte du rapport à soi comme sensorialité et comme intériorité.

Conclusion

Dans un monde transformé en espace signalétique, le sensible est devenu obsolète : tout est signaux de commandement. Les corps sont des accumulations d'organes, des réserves de possibles qui ne seront jamais complètement actualisées. La démarche artistique veut restituer lentement et opacité matérielle à un corps que la technologie veut accélérer et vitrifier. Elle veut retrouver un corps polymorphe et lent, oblique et fragmentaire. Elle veut voir le bras tendu de Mapplethorpe, commenté par Roland Barthes comme « *kairos* du désir », où la main redevient ce qu'elle a toujours été : l'offrande d'un moment, un miracle intelligent et sensible, et non pas un simple instrument de contrôle. Elle veut aussi voir *From Heart to Hand* (1989) de Kiki Smith dont le corps frontal est pornographique, où tout est à vendre et à montrer, comme un corps oblique et érotique proposant une stratégie de lecture qui renoue avec l'expérience poétique. Le message n'épuise pas le propos, le spectateur faisant appel à l'imaginaire et à la mémoire pour compléter l'expérience.

Telles sont les étapes de la perte du corps sacré : tantôt crucifié et excétre, écorché et éviscéré, mais aussi exhibé ; donné à voir, à posséder. Cela conduit à la perte de l'âme comme modèle d'unité et à

la perte du désir comme besoin d'illusions, car le désir est fondamentalement un mouvement illimité vers l'excès. Nous avons rapatrié les limites dans le corps, mais aussi la finitude dans l'être. C'est pourquoi les relais sensoriels et mécaniques du corps ne nous appartiennent plus : le moi ne cesse de tarauder un corps-viande dans un coït ininterrompu. L'âme ne serait plus qu'un voile virginal qui flotte au-dessus du désastre de nos chairs : c'est une mousseline délicate et froissée, sur laquelle on pourrait lire « Désir » (Sterbak, *Desire*, 1988) ; c'est aussi un drapé blanc qui glisse sur le sein d'ORLAN.

Le nouveau corps se reconnaît comme chiffre, comme équilibre improbable. Il ne renonce pas à son idéal de perfection et il ne renonce pas à ses fictions sexuelles afin de retrouver « la vieille animalité [qui] continuait à poétiser » (Nietzsche, *Le gai savoir*, parag. 54) en lui-même. Il ne renonce pas non plus à la tension asymptotique vers la perfection, mais il reconnaît cette perfection comme une illusion toujours réinjectée dans une chair qui se nourrit de ses propres fictions, dans un sexe qui n'a de cesse de fasciner l'existence. ◀

BIBLIOGRAPHIE

- ARISTOTE. *Poétique*, R. Dupont-Roc et J. Lallot (trad.), Seuil, 1980.
- ARTAUD, Antonin. « Le théâtre et la science », in Alain VIRMAUX, *Antonin Artaud et le théâtre*, Seghers, 1970, p. 264 et suiv.
- BARTHES, Roland. *La chambre claire : note sur la photographie*, Gallimard/Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, p. 95.
- BLONDEL, Éric. *Nietzsche, le corps et la culture*, PUF, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 1986.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon : logique de la sensation*, La différence, 1981.
- DOLTO, Françoise. *L'Évangile au risque de la psychanalyse*, Seuil, 1977.
- DOUGLAS, Mary. *De la souillure : essai sur les notions de pollution et de tabou*, A. Guérin (trad.), La Découverte, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1984, t. 2 : « L'usage des plaisirs ».
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1984, t. 3 : « Le souci de soi ».
- GROSZ, Elizabeth. *Volatile Bodies : Toward a Corporeal Feminism*, Indiana U.P., 1994.
- GROSZ, Elizabeth. *Space, Time and Perversion : Essays on the Politics of Bodies*, Routledge, 1995.
- HAAR, Michel. *Nietzsche et la métaphysique*, Gallimard, coll. « Tel », 1993.
- HARDER, Jean-Yves. « Le sujet de la modernité », in René Heyer (dir.), *L'ancien et le nouveau*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1996, p. 15-39.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *La phénoménologie de l'esprit*, J. Hyppolite (trad.), Aubier-Montaigne, 1939-41.
- JAULIN, Robert. *La mort sara : l'ordre de la vie ou la pensée de la mort au Tchad*, UGE, coll. « 10/18 », 1975.
- LA CHANCE, Michaël. *Frontalités : censure et provocation dans la photographie contemporaine*, VLB, coll. « Le Soi et l'autre », 2005.
- LE DIRAISON, Serge et Éric ZERNIK. *Le corps des philosophes*, PUF, coll. « Major », 1993.
- LEMOINE-LUCCIONI, Eugénie. *La robe : essai psychanalytique sur le vêtement*, Seuil, coll. « Le Champ freudien : nouvelle série », 1983.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Le Livre de poche, coll. « Biblio/Essais », 1990.
- MURRAY, Irena Zantovská et Richard NOBLE. *Velleitas, Jana Sterbak*, Fundació Antoni Tàpies, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Le gai savoir*, P. Klossowski (trad.), Club français du livre, 1956.
- NIETZSCHE, Friedrich. « Par-delà le bien et le mal : prélude d'une philosophie de l'avenir », *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, H. Albert (trad.), Mercure de France, vol. 10, 1913.
- OTTINGER, Didier. *La chair promise*, Les Sables-d'Olonne, 1994.
- RICHIR, Marc. *Le corps : essai sur l'intériorité*, Hatier, coll. « Optiques philosophiques », 1993.
- STEINBERG, Léo. *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, University of Chicago Press, 1997.
- VISO, Olga. *Unseen Mendiata*, Prestel, 2008.

MICHAËL LA CHANCE est philosophe (Ph.D., Paris-VIII) et sociologue (DEA, EHSS, Paris) de formation, poète et essayiste. Il est professeur d'esthétique et directeur de la maîtrise en art à l'Université du Québec à Chicoutimi. Directeur du CELAT à l'UQAC, membre du comité de rédaction de la revue *Inter, art actuel*, à Québec, il a publié nombre d'essais sur le rôle des intellectuels à l'époque des géants *corporatifs* et du paradigme technoeconomique, la mondialisation de l'art et le sentiment d'échec de civilisation, la censure dans les arts, la poésie et la peinture allemandes contemporaines devant le trauma, la cyberculture et le cinéma, la répression antiterroriste dans les arts. Il a publié six recueils de poésie. En 2003, il recevait le Prix international Saint-Denys-Gameau.

Jeux de mains... jeux de vilains

La masturbation dans l'œuvre de P. Meste, de V. Acconci et de P. Sorin

par CÉLINE CADAUREILLE

Sujet tabou et souvent mal considéré, la masturbation a longtemps pu paraître comme un acte condamnable. La morale chrétienne a tenté de la diaboliser en inventant toutes sortes de conséquences dramatiques comme la surdité, l'asthme, l'épilepsie, la stérilité... Pourtant, la masturbation ne renvoie pas directement à une interdiction religieuse, mais plutôt à l'interprétation que l'on fit du passage d'Onan dans la Genèse. L'histoire d'Onan fut utilisée et interprétée en mêlant une peur profane de la dépense séminale à une condamnation chrétienne. Elle dit qu'Onan, à la mort de son frère Er, devait épouser la femme de celui-ci selon une ancienne loi des  gyptiens et des Phéniciens. Il devait « susciter des enfants à son frère » mais, selon la même loi, le premier enfant devait porter le nom du défunt. Onan, d testant la mémoire d'Er, refusa d'avoir des enfants avec sa veuve et jeta sa semence à terre : « Mais Onan savait que la descendance ne serait pas à lui ; aussi, lorsqu'il allait vers la femme de son frère, il se souillait à terre, pour ne pas donner descendance à son fr re¹. » Le terme *souillure* est alors utilisé pour parler de cette semence que l'on ne dépose pas à l'intérieur du vagin, mais que l'on jette à terre, loin de son corps, comme une ordure ordinaire. Onan fut condamné à mort, et le poids de cette condamnation semble avoir été investi par confusion dans le terme d'onanisme. En français, le terme *onanisme* fut utilisé pour la première fois en 1758 dans un ouvrage du médecin Samuel-Auguste Tissot, *L'onanisme, essai sur les maladies produites par la masturbation*. L'onanisme raisonne avec les angoisses des hommes, car ce geste semble aller à l'encontre du développement de nos sociétés qui veulent toujours être plus productives. L' jaculation hors de l'appareil génital féminin est au contraire un geste antiproductif et peut ainsi être considéré comme une sinistre dépense. En étudiant les gestes masturbatoires des artistes contemporains que sont Philippe Meste, Vito Acconci et Pierrick Sorin, nous chercherons à mieux comprendre les enjeux qu'induit ce rapport à l'art...

De la semence

Une simple tache peut paraître suspecte et signer un geste onaniste, surtout quand celle-ci souille le visage de mannequins inaccessibles. Philippe Meste sait donc exactement ce qu'il fait quand il nous présente sa série *Aquarelle* en 1995, qui n'est rien de plus que des images extraites de magazines féminins sur lesquels il s'est masturb . Le décalage qui se crée dans cette réappropriation de la photographie est multiple. D'abord, l'organique vient se confronter au papier glacé, puis les traits de ces beautés froides sont troublés par les taches et les d goulinures. Ce geste s'attaque à des mannequins en se référant à une pratique pornographique nommée *bukkake*² qui consiste à recouvrir le visage de sa partenaire de sperme. En général plusieurs hommes répandent leur semence en se masturbant au-dessus du visage de l'actrice ou de la modèle. Ainsi, Meste convoque sur une même surface deux mondes qui semblent s'opposer : celui de la mode, et donc de la beauté aseptisée, à celui de la pornographie, c'est-à-dire de la souillure. Avec le temps, les taches ont noirci et semblent vraiment attaquer la figure du mannequin qui paraît alors ridicule dans ces publicités où l'on vante les bienfaits cosmétiques. Mais Meste nous renvoie aussi au geste juvénile que de nombreux adolescents effectuent en secret sur les magazines de leur mère ou les catalogues de vente par correspondance. Il montre et expose ce que nous nous  vertuons à cacher, à essayer. En dehors d'être une provocation, ce geste d'adolescent dans l'espace muséal ne nous interroge-t-il pas sur l'action de l'art ? La dépense de matière séminale ne r fl terait-elle pas la dépense qu'est l'art dans nos sociétés hyper productives et

capitalistes ? L'artiste, souvent considéré comme un « branleur », exulte la dépense et présente avec ironie la masturbation comme le sommet de son art. Philippe Meste compare ainsi son sperme à de l'aquarelle. Cette  jaculation sur le papier peut rappeler et questionner le *dripping* de peinture qui a fait la gloire de Jackson Pollock... Elle assimilerait donc la peinture à un acte onaniste : stérile et improductif.

Entre 2004 et 2007, Philippe Meste a cherché à récolter un mètre cube de sperme. La trace de la masturbation n'est plus un détail dans l'image, elle devient un projet provocant, un véritable monument contenant un système de réfrigération. Pour ériger ce monument, il a lancé un appel au liquide séminal sur Internet³. Il était demandé à tous les internautes mâles qui le souhaitaient d'offrir leur semence afin que celle-ci se m le à d'autres et forme à la fin un mètre cube de sperme. Un kit était alors envoyé avec un petit tube en plastique transparent pour récupérer le produit de la masturbation. Le projet semble être resté en suspens, mais le concept est toujours actif. Ces  jaculations en dehors d'un but de procréation tentent de frôler les records et provoquent indirectement les banques de sperme qui voient dans le liquide séminal un bien précieux, une semence qui peut apporter la vie. Ici, que nenni ! Il n'est pas question de vie, de descendance... Le gaspillage semble être le seul but du cube de sperme. L' jaculation ainsi répandue rejoint d'une certaine manière « La notion de dépense », une étude de Georges Bataille qui a été publiée en France dans *Critique sociale* (né 7), en janvier 1933. Il y explique que la d pense⁴ jouait un rôle important dans diverses sociétés et fondait de nombreux rituels religieux et d'échanges. Il  crit : « Les cultes exigent un gaspillage sanglant d'hommes et d'animaux de *sacrifice*. Le sacrifice n'est autre, au sens étymologique du mot, que la production de choses *sacrées*. Dès l'abord, il apparaît que les choses sacrées sont constituées par une opération de perte [...]⁵. » Avec son cube de sperme, Philippe Meste ne met personne à mort, mais son projet peut se rapprocher indirectement d'un sacrifice puisqu'il attaque une source vitale, la semence.

Ainsi réunis, les produits de toutes ces éjaculations peuvent être compris comme une dramatique dépense, et celle-ci va venir signifier l'importance de ce liquide et fonder l'impression de sacril ge. Il y a dans ce projet une perte qui nous rapproche de la notion de sacrifice, mais Philippe Meste semble vouloir s'approcher du sacré seulement pour l'attaquer et présenter une forme de sacril ge. La matière séminale est alors nécessairement présente comme le gage d'une réalité attaquée. Nous pouvons nous sentir attaqués par une telle pièce, car le mélange qui se fait entre toutes ces semences peut venir former dans notre esprit des combinaisons monstrueuses. Sur son site, Mihnea Mircan exprime l'un des aspects de ce projet en ces termes : « Le *Spermcube* contient toutes les possibilités de vie, toutes les figures possibles réunies les unes sur les autres dans une agglomération déconcertante, sans historiques personnels, ou avec leur propre entrelacement chaotique comme possible *background*, une machine célibataire bio-politiquement incorrecte, génératrice d'anonymat, de vie indifférenciée et impuissante⁶. »

L'obscénité d'un tel volume de sperme peut nous renvoyer au mauvais augure de la racine *obscenus*, aux peurs et aux horreurs qui peuvent découler de cette importante dépense vitale. Le sacril ge est craint, car il peut éveiller la colère des dieux, et c'est pour l'artiste une occasion de plus pour rivaliser avec la puissance des dieux en pr sant la plus grande impuissance à procréer. L'art n'est plus seulement une dépense symbolique, comme Georges Bataille nous l'explique dans *La notion de dépense* ; il cherche ici à extraire du corps

le pouvoir de sa réalité organique. Philippe Meste pouvait accentuer la valeur de dépense de l'art en la combinant à la dépense organique et mettre ainsi le corps au centre de la production artistique.

Des caresses masturbatoires

D'autres artistes n'ont pas hésité à mettre en scène et en action la masturbation, exhibant le geste plutôt que la sécrétion qui en surgit. Pierrick Sorin et Vito Acconci ont ainsi exploité la masturbation en créant des dispositifs de monstration particuliers qui semblent détourner l'obscénité de la chose tout en la révélant. Mais il n'est pas évident de réaliser dans un espace public un geste aussi intime, et certaines précautions vont donc être prises pour ne pas imposer de manière frontale au spectateur l'excitation de l'artiste.

Le subversif Vito Acconci, né en 1940, avait sûrement compris l'enjeu d'une subtile confrontation à même sa masturbation. Cet artiste américain, connu pour ses performances des années soixante-dix, mit en scène sa masturbation de manière à poursuivre ses expérimentations, à interroger son corps et sa place par rapport au regard du spectateur. En 1972, il réalise *Seedbed (Lit de semence)* à la Sonnabend Gallery à New York, une performance qui s'étale sur deux *week-ends* (du 15 et du 29 janvier 1972) et oblige Acconci à rester sur place pendant huit heures d'affilée. Pour cette performance, il fait réaliser une rampe qui divise l'espace d'exposition en deux : une partie inférieure occupée par l'artiste et une partie supérieure traversée par les spectateurs. Vito Acconci présente ainsi son projet : « À partir du milieu de la pièce, le plancher commence à s'élever graduellement comme une rampe jusqu'à une hauteur de deux pieds ; les spectateurs marchent dans une pièce vide. Au-dessous d'eux, ma voix leur parvient du plancher. Je suis allongé sous la rampe ; pendant toute la durée de l'ouverture de la galerie, je bouge comme un serpent sous le plancher sur lequel les spectateurs sont en train de marcher et je me masturbe du matin jusqu'au soir⁷. »

Cette célèbre performance ne donne rien à voir aux spectateurs ; ils entrent dans un espace quasiment vide, seuls des haut-parleurs sont présents pour amplifier la voix de l'artiste. Acconci interpelle l'assistance, cherche à créer une relation avec elle en disant par exemple : « *I'm doing this with you now... you're in front of me... you're turning around... I'm moving toward you... leaning toward you⁸...* » Ainsi, le public ne voit pas l'artiste, mais peut sentir sa présence, comprendre ses gestes et se sentir un peu traqué par le désir d'Acconci. La masturbation n'est pas dirigée uniquement vers la femme, ce n'est pas la femme que l'artiste vise dans cette performance mais bien le spectateur de manière générale. Il l'explique ainsi : « Mon activité dépend des spectateurs. J'entends leurs pas au-dessus de moi. Je construis des fantaisies sexuelles à partir de ces pas et fais part de celles-ci aux spectateurs. Les fantaisies alimentent ma masturbation. Les spectateurs, en écoutant mes paroles provenant du dessous, sont saisis par mon activité, ils aiment ou pas⁹. »

Mais ces fantaisies ou fantasmes ne sont-ils que sexuels ? Ne pouvons-nous pas envisager ce désir sexuel comme la métaphore d'un projet artistique, c'est-à-dire comme l'expression du désir de l'autre, d'une rencontre vers l'autre qui se fait dans le partage d'une intimité ? Il n'y a évidemment pas de toile peinte ni d'écran pour faire interface entre l'artiste et le spectateur. Seul le plancher marque la séparation réelle entre l'intimité de l'artiste et le regard du public, ce plancher qui devient un *Lit de semence*. Finalement, on arrive au même constat qu'Acconci : les spectateurs « aiment ou pas » l'œuvre qui est présentée. Le dispositif qu'il a mis en place matérialise un désir artistique en prenant la forme d'un désir sexuel, et cela semble possible grâce aux limites qu'Acconci met en jeu. La limite que forme le plancher est avant tout une limite du *voir*, car le spectateur entre sans pouvoir accéder à l'autre espace, à l'espace de l'artiste mais surtout à celui de ses « fantaisies ». Il ne peut pas donner directement à voir sa masturbation, et le hors-scène qu'il crée semble éviter une obscénité frontale tout

PHILIPPE MESTE presente / presents

SPERM CUBE.ORG

ONE CUBE TOGETHER

SPERM

FREEZER
(10°C (-54°F))

1 mètre cube
= 1000 litres
= 1 tonne
1 cubic meter
= 35,31 cu ft
= 1000 liters
= 264 us gal
= 1 ton

SPERM CUBE, c'est... réunir 1 mètre cube de sperme préservé congelé dans un cube transparent. Une œuvre collective, internationale, ouverte à tous, universelle. **PARTICIPEZ !**
SPERM CUBE, it's... collecting 1 cubic meter of sperm preserved frozen in a transparent cube. A collective artwork, international, open to all, universal. **PARTICIPATE !**

> www.spermcube.org

en permettant de mettre à jour le dispositif scénique que l'obscénité contient en elle-même : l'*ob-scène*. On rejoint ici les conceptions de Jean Baudrillard qui font résonner l'obscène à la scène. Dans *Mots de passe*, il écrit : « Peut-être la définition de l'obscénité serait-elle alors le devenir réel, absolument réel, de quelque chose qui, jusque-là, était métaphorisé ou avait une dimension métaphorique¹⁰. »

L'obscénité qui se dégage de *Seedbed* provient peut-être de ce devenir réel du rapport entre l'artiste et le spectateur, un rapport qui peut paraître trivial avec la masturbation, mais qui exprime la réalité d'un désir fantasmé, non consommé. Les fantaisies artistiques et sexuelles ne se partagent qu'après l'intellectualisation d'un regard ou, comme ici, d'un non-regard. Le spectateur marche directement sur le parquet, sur la toile tendue du peintre, et prend dès lors chair dans l'œuvre de l'artiste. Ainsi, il peut se sentir vraiment concerné par l'œuvre et comprendre qu'il en fait partie. Vito Acconci conclut dans cet espoir son projet : « Ma masturbation atteint un point culminant ; le spectateur, dans l'espace public au-dessus du plancher, est relié à mon espace privé au-dessous du plancher. Le spectateur peut ressentir qu'"il fait cela pour moi, il fait cela avec moi, j'ai fait cela avec lui"¹¹. »

Celui qui regarde n'est donc plus protégé par la distance qu'impliquent généralement les règles de l'art et se trouve, au contraire, comme absorbé par ce dispositif. En confrontant le regardeur aux limites du voir, Vito Acconci excite l'imagination de celui-ci et lui permet de participer à ses fantasmes. Cette relation au spectateur est également présente dans le travail de Pierrick Sorin, mais elle se développe cette fois entre le voyeur et l'acteur de ce qui est vu.

En interrogeant les limites du voir ainsi que le comportement du spectateur par rapport à l'œuvre, Acconci et Sorin mettent en scène l'obscénité qu'il y a dans l'art et annoncent la perversion dans l'œil du spectateur.

Du désir narcissique

Ce vidéaste français, né en 1960, est adepte de l'autofilimage. Il réalise ainsi de nombreuses vidéos dans lesquelles il se retrouve, grâce à divers bricolages, l'acteur principal. Il a mis au point de petits théâtres optiques qui lui permettent d'apparaître en tout petit, incrusté dans des espaces et entre des objets réels. En 1993, il réalise une vidéo intitulée *C'est mignon tout cela* qui met en scène de curieuses caresses masturbatoires et un voyeur de cet instant intime. Le dispositif mis en place pour réaliser cette vidéo n'est pas caché ; au contraire, on accède à différents points de vue et l'on voit même apparaître les câbles qui relient l'écran de diffusion à la caméra. On peut observer Pierrick Sorin, travesti par le port d'une culotte de femme et de porte-jarretelles, à quatre pattes sur une table et pris en sandwich entre une caméra et un écran de télévision. La caméra est dirigée sur ses fesses, et l'écran diffuse les images capturées par la caméra, des images qui semblent donc nous présenter le postérieur d'une femme qui se touche. Sorin est à la fois en train de contempler ses fesses en regardant à travers sa main qui mime l'œil du voyeur et, de l'autre main, il se caresse, glisse des doigts le long de sa culotte. Tout en se caressant les fesses, il feint de ne pas comprendre l'image qu'il regarde et s'autoexcite en imaginant celles d'une femme. La bande son est tout aussi troublante, car elle mélange également les registres en donnant la parole à la fois à Sorin-le-pervers-qui-mate et à Sorin-l'artiste. On peut entendre une bande sonore transposer de manière confuse les paroles de l'artiste : « Il faudrait vraiment que je sois moins replié sur moi-même... moins renfermé... que je m'ouvre... à ce qui peut venir de l'extérieur, que je donne aux autres¹². »



Halfway across the empty gallery room, the floor ramps up to the far wall; visitors to the gallery walk across the floor and up the ramp, over the ramp...

Under the ramp, I'm lying down, I'm crawling under the floor on top of which visitors are walking, I hear their footsteps on top of me...

I'm building up sexual fantasies on their footsteps, I'm masturbating from morning to night (I depend on the visitors above me, my fantasies about them keep my activity going)...

My voice comes up from under the floor: 'You're pushing your cunt down on my mouth... You're pressing your tits down on my cock... You're ramming your cock down into my ass...'

Now and then, you can hear me come: I've done this for you, I've done this with you, I've done this to you...



> Vito Acconci, *Seedbed*, installation (rampe de bois), 2,5 x 22 x 30 pieds. Performance, 9 jours, 8 heures par jour, Sonnabend Gallery, New York, 1972. Photos : Bernadette Mayer.

Désir qu'on peut facilement comprendre en voyant la position de Sorin sur cette table et dans ce dispositif narcissico-masturbatoire. Mais cette parole sensée qui semble être une interview de l'artiste est entrecoupée d'une autre parole, donnant le titre et disant en haletant : « Aaahh, c'est mignon tout ça... petite salope, c'est mignon... et tu sais pas que je te vois... à travers mon petit trou¹³. »

Ces deux paroles se confondent d'autant plus qu'il s'agit toujours de la voix de l'artiste et que celle-ci participe ainsi au trouble que produit la vidéo. Mais ce qui semble vraiment être remis en question dans cette œuvre de Sorin, c'est le regard : à la fois le regard de l'artiste et celui du spectateur ; on peut avoir l'impression que Sorin mime le spectateur comme un voyeur avec la phrase « tu sais pas que je te vois ». On peut remarquer que, la plupart du temps, le spectateur est en effet protégé dans l'enceinte du musée. Il peut succomber à ses pulsions scopiques sans aucun danger, puisque les personnes concernées par ce qu'il voit ne sont pas là. La relation artiste-spectateur ne se fait généralement pas en direct. D'abord, l'artiste réalise, puis il donne à voir et, enfin, le spectateur regarde ; mais il n'y a pas une rencontre physique entre les deux protagonistes, les choses ne se font souvent que par le biais de l'œuvre, l'interface entre ces deux mondes. Sorin nous présente donc ces deux mondes réunis en un seul, un monde installé sur la table de la cuisine. Son corps semble divisé en deux parties : la partie basse est actrice de la masturbation et la partie haute est spectatrice de l'action, mais il donne accès aux deux parties simultanément. L'œil circule dans l'image à travers le regard de Sorin sur ses fesses, le regard du spectateur sur le regard de Sorin, mais également le regard du spectateur sur ces mêmes fesses. Au final, on ne sait plus bien à qui sont ces fesses caressées et, dans le trouble des genres, féminin/masculin mais aussi spectateur/artiste, on peut comprendre que le spectateur se fait le voyeur de ses propres fesses dans une boucle scopique. La gêne ne dure qu'un moment, le temps que l'on retrouve ses marques dans l'enceinte du musée. Lydie Pearl explique ce malaise ainsi : « Image et langage conjugués permettent de prendre une distance ; ils nous confirment que nous ne sommes pas devant "ça", mais devant l'instauration de la limite, celle des distinctions et de la naissance d'une personne, celle où une humanité et une pensée légère comme un éclat de rire émergent par miracle d'un bloc de chair et d'organes. C'est cette ligne qui décide de la valeur symbolique et de ce qui doit être au musée ou au peep-show¹⁴. »

Mais finalement, la pulsion de voir est peut-être similaire. Le spectateur désire voir comme le voyeur cherche à mater, c'est-à-dire pour s'exciter intellectuellement mais également physiquement. La masturbation peut donc être envisagée comme Acconci nous le présentait dans *Seedbed*, soit comme la métaphore d'une relation que l'artiste et le spectateur entretiennent en secret. Une relation non consommée entre deux personnes, mais envisagée chacun de son côté... le spectateur dans la galerie ou dans le musée et l'artiste dans son atelier. Vito Acconci et Pierrick Sorin nous présentent des œuvres qui peuvent paraître d'autant plus choquantes qu'elles entrent en résonance avec notre comportement de spectateur. Les œuvres *Seedbed* et *C'est mignon tout ça* mettent à mal le regard, le premier en le frustrant, l'autre en l'exacerbant, et elles attaquent ainsi un peu le spectateur. Ce qui est obscène n'est donc pas ce qui est montré, mais plutôt les regards et les pulsions qui sous-tendent l'œuvre d'art. En interrogeant les limites du voir ainsi que le comportement du spectateur par rapport à l'œuvre, Acconci et Sorin mettent en scène l'obscénité qu'il y a dans l'art et annoncent la perversion dans l'œil du spectateur. L'obscénité de ces œuvres est alors d'autant plus déroutante qu'elle ne concerne plus seulement l'artiste ou le déviant, mais qu'elle insère le spectateur dans le projet en le faisant monter sur scène, sur le plancher ou sur la table de la cuisine de Sorin.

Des rapports à l'art

Les jeux de mains qu'évoque ici la masturbation ne sont plus franchement des jeux solitaires puisque l'on peut inclure les « vilains spectateurs ». Non pas parce qu'ils regardent des œuvres

qui représentent des masturbations, mais parce qu'ils regardent... Le regard inclut une relation intime aux œuvres et à l'artiste qui les a produites, il exprime un désir de rencontre, un espoir d'excitation. Il n'est pas toujours évident de reconnaître que ce plaisir de voir n'est pas seulement intellectuel, et le fait d'annoncer qu'il puisse être également physique dérange encore un peu. Ces caresses masturbatoires bousculent nos conceptions de l'art, car elles nous présentent un rapport ambigu et obscène entre l'artiste et le spectateur. Il semblerait que l'artiste s'empare du sexe et de l'art pour s'approcher au plus près du spectateur, pour tenter de caresser de manière métaphorique celui qui le regarde. La caresse masturbatoire est avant tout une caresse que ces artistes dirigent vers l'autre comme pour écarter les limites de l'œuvre. Jean-Paul Sartre a écrit, dans *L'être et le néant*, un passage sur le désir et la caresse que nous pouvons facilement transposer ici. Il écrit qu'une caresse, « c'est renoncer pour soi-même à être celui qui établit les repères et déploie les distances, c'est se faire quequeuse pure. À ce moment, la communion du désir est réalisée : chaque conscience, en s'incarnant, a réalisé l'incarnation de l'autre, chaque trouble a fait naître le trouble de l'autre et s'en est accru d'autant »¹⁵. Ces œuvres sont troublantes car, que nous le voulions ou non, elles nous touchent intimement, et ces caresses dépassent notre entendement. ◀

NOTES

- 1 Émile Osty et Joseph Trinquet, *Bible Osty*, Seuil, 1973, ch. 38, v. 9.
- 2 Native du Japon, cette pratique du *bukkake*, dite aussi *bukkake shower*, connaît un vif succès. Proche du *gang bang*... L'intérêt semble apparaître dans la gêne que la fille ressent et exprime par des grimaces et des mouvements de dégoût.
- 3 Sur le site de l'artiste Philippe Meste, on trouvait encore cet appel actif en août 2008 : « *Spermcube*, c'est... réunir un mètre cube de sperme préservé et congelé dans un cube transparent. Une œuvre collective internationale, ouverte à tous, universelle. PARTICIPEZ ! » Actuellement, son site n'active plus le lien vers le *Spermcube*, et ce projet apparaît dans les archives de l'artiste, dans les projets réalisés.
- 4 Notion très développée par l'auteur.
- 5 Georges Bataille, *La part maudite*, précédé de *La notion de dépense*, Minuit, 1967, p. 29.
- 6 Mihnea Mircan, *Spermcube* [en ligne], Emily King (trad.), réf. du 12 août 2008, www.spermcube.org.
- 7 Vito Acconci et collab., *L'art au corps*, Lydie Pearl (trad.), Musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, 1996, p. 112.
- 8 « Je fais ça avec toi maintenant... tu es en face de moi, tu tournes en rond... je bouge vers toi... je me penche vers toi... » (*Id.*, *Diary of a Body*, 1969-1973, Charta, 2006, p. 286 ; ma traduction.)
- 9 *Id.*, *L'art au corps*, op. cit., p. 112.
- 10 Jean Baudrillard, *Mots de passe*, Fayard, 2000, p. 33.
- 11 V. Acconci, *L'art au corps*, op. cit., p. 112.
- 12 Pierrick Sorin, *C'est mignon tout cela* [bande son de la vidéo], 1993.
- 13 *Ibid.*
- 14 Lydie Pearl, *Corps, sexe et art*, L'Harmattan, 2001, p. 194.
- 15 Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Gallimard, 1943, p. 446.

CÉLINE CADAUREILLE est docteure en arts visuels avec pour thèse *L'obscénité et les limites du voir* soutenue en 2009 à Toulouse (France). Elle est l'auteure de nombreux articles étudiant notre rapport au corps dans ce qu'il a de funeste et d'érotique. Membre associée du laboratoire LLA-Créatis (Université de Toulouse Le Mirail), elle est également engagée dans une démarche artistique.



Un baiser en continu dans un parc

Le Mémorial aux homosexuels persécutés par les nazis, entre passé et présent

par OLIVIER VALLERAND

Le *Mémorial aux homosexuels persécutés par les nazis*, conçu par Elmgreen & Dragset au cœur de Berlin, propose un espace transformant le *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* voisin par des manipulations contrastantes du rapport au corps, tant dans l'expérience physique des espaces que dans la représentation des corps et de la sexualité. Cette relation différente au corps crée un mémorial qui ne fait pas que rappeler des événements horribles du passé, mais qui suggère que la situation actuelle est tout aussi dérangeante.

La répression qui a longtemps visé les minorités sexuelles combinée à l'invisibilité de leur différence ont fait en sorte que leur présence dans l'espace public est encore aujourd'hui relativement limitée. Conséquemment, les traces physiques du passé des personnes gaies, lesbiennes, bisexuelles, transsexuelles ou transgenres ont rarement été conservées ou mises en valeur, au contraire par exemple du patrimoine bâti d'autres minorités comme les quartiers juifs de certaines villes européennes ou les quartiers afro-américains tel Harlem ou Bronzeville. Cette relation particulière au passé se manifeste aussi dans les tentatives d'historiens homosexuels, tant amateurs que professionnels, pour rétablir l'orientation sexuelle de grandes figures historiques, malgré les difficultés liées aux définitions changeantes des notions d'orientation sexuelle ou d'identité sexuelle à travers le temps. Cette ambivalence cause ainsi un problème lorsque vient le temps de créer des mémoriaux commémorant des événements du passé, particulièrement lorsque ceux-ci sont inextricablement liés à

d'autres groupes minoritaires ou majoritaires. C'est dans ce contexte que, depuis mai 2008, le *Mémorial aux homosexuels persécutés par les nazis*¹ intrigue les passants berlinois à quelques pas, et dans l'ombre, du *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe*. Malgré le choix du duo d'artistes Elmgreen & Dragset, concepteurs du monument aux homosexuels, de répondre formellement au projet du monument aux Juifs, les deux mémoriaux proposent des espaces très différents formés par des manipulations contrastantes du rapport au corps, tant dans l'expérience physique des espaces que dans la représentation des corps et de la sexualité. Cette relation différente au corps crée un mémorial aux homosexuels qui ne fait pas que rappeler des événements horribles du passé, mais qui suggère que la situation actuelle est tout aussi dérangeante². L'œuvre remet ainsi en question la relation entre mémoire et identification en utilisant l'occasion offerte par le mémorial pour créer un espace, tant social que physique, pour une (homo)sexualité dans l'espace public.

Un mémorial pour qui ?

Pour bien comprendre comment les choix d'Elmgreen & Dragset pour la conception du mémorial aux homosexuels, incluant la présentation dans l'espace public d'actes sexuels, le placent en relation avec le mémorial aux Juifs, il est essentiel de saisir la relation entre ces deux projets. Conçus et construits par des groupes indépendants, les deux mémoriaux n'en sont pas moins inextricablement liés.

En plus de leur proximité physique, se faisant face sur des sites extrêmement touristiques au cœur de Berlin, ils sont liés dès leur origine, le mémorial aux homosexuels ayant été conçu en réaction aux discussions autour de la conception de celui aux Juifs. La création d'un mémorial commence à être réclamée au cours des dernières années de l'Allemagne divisée. Après la réunification, le démantèlement du mur de Berlin offre l'occasion d'utiliser un site (presque) complètement vierge, au cœur de l'ancien *no man's land* du mur. Cet espace, les anciens jardins de la Chancellerie, est aujourd'hui très visible, faisant partie intégrante des travaux ayant masqué les traces de la séparation de 40 ans de la capitale.

Avant que le site ne soit occupé, cependant, d'importantes questions doivent être posées. Quels victimes ou groupes de victimes seront commémorés ? Le mémorial représentera-t-il toutes les victimes des nazis à la fois ou sera-t-il dédié exclusivement au peuple juif ? Et pourquoi ? Quelle forme prendra le mémorial ? Devra-t-il être dédié aux victimes ou sera-t-il un symbole de la culpabilité et de la honte des meurtriers ? Se présentera-t-il ainsi comme un rappel du passé ou se vaudra-t-il un avertissement contre les dangers de revivre ces horreurs à nouveau ? Ces questions sont l'objet de nombreux débats publics dans les journaux, au parlement ainsi qu'autour de concours de conception. Comme un certain nombre de commentateurs le remarquent, la tâche à laquelle s'attèle l'Allemagne est particulièrement difficile, voire unique, en ce qu'elle s'essaie à commémorer dans un mémorial national ses propres crimes contre d'autres.

L'idée d'un mémorial est initialement issue de groupes juifs profitant de la réintroduction des crimes nazis contre les Juifs dans la discussion publique allemande à la suite de la diffusion d'un documentaire américain sur l'Holocauste pour appeler à la création d'un mémorial dédié seulement aux victimes juives. D'autres voix se font entendre cependant, incluant certaines dans la communauté juive, pour argumenter que, si un mémorial construit en Israël peut se concentrer sur les victimes juives et les célébrer comme martyrs pour construire une unité nationale, un monument en sol allemand se doit d'être bâti sur la culpabilité et la honte amenées par l'ensemble des crimes, et que la commémoration des seules victimes juives ne fait que peu de sens. Cette vision, partagée par plusieurs, est particulièrement défendue au début par des groupes romanichels qui ont eux aussi souffert profondément des camps et des expérimentations médicales nazis.

Le parlement allemand accepte assez rapidement l'idée d'un mémorial aux Juifs et, après deux concours et de nombreux débats, le *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* est finalement inauguré en 2005, selon les plans de l'architecte états-unien Peter Eisenman. Sa proposition, un immense champ de stèles de béton, est initialement conçue avec l'artiste états-unien Richard Serra, qui se retire cependant du projet après que le jury du concours et le Parlement ont demandé des changements au concept initial, entre autres la réduction du nombre de stèles et de leur hauteur maximale. Des discussions beaucoup plus longues précèdent toutefois la décision de commémorer d'autres groupes. Lorsque le gouvernement allemand reconnaît le besoin de créer ces mémoriaux, un concours est tenu pour un mémorial aux homosexuels, alors que le celui aux romanichels est conçu sur invitation par le sculpteur israélien Dani Karavan. Le *Mémorial aux homosexuels persécutés par les nazis* ouvre en mai 2008. Une simple stèle avec une petite ouverture présentant un court film en boucle, le projet des artistes Michael Elmgreen, du Danemark, et Ingar Dragset, de Norvège, en collaboration avec l'architecte berlinois Nils Wenk, se veut une réponse directe au projet d'Eisenman. Le *Mémorial aux victimes romanichelles de l'Holocauste* est quant à lui encore en construction en 2012, malgré une date de complétion d'abord prévue pour 2009. La construction est cependant arrêtée depuis 2008, et aucune nouvelle date d'inauguration n'a été annoncée. Les trois mémoriaux sont près l'un de l'autre, mais sur des sites fortement différenciés, plaçant les plus petits dans des lieux beaucoup moins visibles et publicisés, les cachant en quelque sorte par rapport à la présence hors d'échelle du mémorial aux Juifs³.

Entre passé et présent

La conception des mémoriaux se buta à des visions divergentes des besoins. Souhaitait-on une sculpture urbaine monumentale ou attendait-on plutôt un lieu d'information (physique ou virtuel) pour expliquer ce qui était remémoré ? Attendait-on une œuvre abstraite ou souhaitait-on que le mémorial soit figuratif ? Si cette question fit l'objet de débats publics pour le mémorial dédié aux Juifs, menant jusqu'à la décision du gouvernement fédéral de réviser le concept « abstrait » d'Eisenman pour y ajouter un centre d'information souterrain, elle marqua aussi la conception du moins discuté mémorial aux homosexuels où une plaque d'information fut ajoutée à quelques mètres du projet initial, malgré les recommandations des artistes concepteurs. Elle se situe assez loin de celui-ci pour que le mémorial s'exprime de lui-même, mais en même temps assez près pour que les touristes y voient une ouverture vers le passé. Cette plaque souligne l'étendue, jamais égalée à un autre moment de l'histoire, de la persécution de l'homosexualité en Allemagne nazie, persécution qui ne cessa cependant pas après la guerre, contrairement à celle visant les autres victimes des nazis⁵. Le mémorial demande ainsi de ne pas seulement « venir voir » les horreurs, longtemps tues, de la guerre, mais s'attarde aussi à rappeler la longue période qui a suivi celles-ci. C'est sur cette période, ainsi que sur l'époque actuelle, qu'Elmgreen et Dragset choisissent d'insister pour suggérer que la discrimination est loin d'être terminée et que la réflexion sur l'acceptation dans la société des personnes dont l'orientation sexuelle diffère de la norme doit se poursuivre.

Eisenman et Elmgreen & Dragset souhaitaient ainsi initialement des mémoriaux où le concept lui-même serait explicatif, ferait sens dans l'espace, sans recours à une explication documentaire extérieure. Si le projet d'Eisenman est plus purement abstrait, celui d'Elmgreen & Dragset inclut un film figuratif où deux hommes s'embrassent en boucle. Ce très court métrage ne se veut ni explicatif ni en lien avec le passé, en quelque sorte en opposition à la plaque explicative. Il est une représentation positive et contemporaine de l'amour entre personnes de même sexe dans l'espace public. Ce choix des artistes s'inscrit en opposition aux mémoriaux liés à l'orientation sexuelle réalisés précédemment, par exemple l'*Homomonument* conçu par Karin Daan à



Amsterdam avec un fort symbolisme lié au passé ou la plaque historique triangulaire dans le quartier de Schöneberg à Berlin, mais rappelle cependant l'approche de George Segal pour *Gay Liberation*, son mémorial aux événements de juin 1969 à New York, y ajoutant cependant une référence explicite à la sexualité par la présentation d'un baiser. L'histoire trouble de l'homosexualité en Allemagne au XX^e siècle inspire Elmgreen & Dragset, mais le duo choisit volontairement de ne pas intégrer de signes visuels faisant référence au passé, aux camps nazis, contrairement à Eisenman qui s'inspire du témoignage d'une survivante pour justifier l'abstraction de son projet. Ils se concentrent plutôt sur la situation actuelle en expliquant qu'il y a si peu de signes de l'identité homosexuelle dans l'espace public que se concentrer sur des images macabres, traumatisantes ou victimisantes serait un manque de respect pour la mémoire des victimes et pour ce pour quoi elles sont mortes, c'est-à-dire le seul désir de vivre comme elles étaient.

Ce film crée cependant une controverse supplémentaire lorsque des femmes, au premier rang desquelles Alice Schwarzer, une des voix féministes les plus visibles d'Allemagne, questionne le choix de ne montrer que deux hommes dans le film. Un des initiateurs du mémorial, Albert Eckert, réplique que les lesbiennes n'étaient pas systématiquement persécutées par les nazis ni mentionnées dans la loi discriminatoire qui s'attaquait aux hommes homosexuels, et que les représenter consisterait en quelque sorte en une réécriture de l'histoire. Dans un désir de maintenir leur logique d'une critique contemporaine, Elmgreen & Dragset décident cependant de prévoir que le film soit changé tous les deux ans, à la suite de concours, ouvrant ainsi la porte à la représentation éventuelle de femmes⁶. Ce changement permet aussi d'ajouter un aspect temporel au concept, l'inscrivant dès lors concrètement dans des discours contemporains évolutifs, lui permettant de vivre en réaction à une société en mouvement.

Un mémorial de l'intime

Le mémorial aux Juifs d'Eisenman, à l'instar des deux projets choisis lors du premier concours, s'est attiré des critiques pour sa monumentalité et son échelle gigantesque, rappelant aux yeux de plusieurs l'envergure et l'ambiance de l'architecture et de l'urbanisme fasciste. D'autres voix, incluant celle de Peter Eisenman, soutiennent plutôt que les dimensions gigantesques du projet ajoutent au concept en soulignant l'impossibilité de « représenter » avec des moyens traditionnels une entreprise meurtrière organisée de façon industrielle et en démontrant comment « un système apparemment rationnel et ordonné perd toute connexion avec la raison humaine lorsqu'il devient trop gros et explose ses proportions voulues initialement ». De plus, cette échelle permet à Eisenman de soulever les questions du silence, de l'impossibilité de parler ou de crier, du sentiment de se sentir perdu dans l'espace, une idée qu'il dit inspirée du témoignage d'une survivante.

En réaction à cette échelle, Elmgreen et Dragset ne font pas que s'approprier la forme proposée par Eisenman, mais jouent avec ses dimensions. Ils quadruplent presque son empreinte et choisissent une hauteur de 3,66 mètres (la hauteur des stèles du mémorial aux Juifs varie entre 0,5 m et 4,7 m). Malgré cette empreinte plus grande, parce qu'elle est isolée dans le parc, la stèle ne semble pas plus imposante que celles d'Eisenman. Son isolement et sa transformation la rendent même plus intimement rapprochée du corps. Les artistes cherchent ainsi à remplacer le spectacle du monumental pour l'intime en confrontant le public sur un plan personnel. Au contraire du mémorial aux Juifs qui permet à un très grand nombre de personnes de vivre l'expérience du monument sans nécessairement entrer en contact avec d'autres visiteurs ou même avoir conscience de leur présence, la petite fenêtre creusée dans le mémorial aux homosexuels ne permet qu'à un nombre très réduit de personnes de l'expérimenter au même moment. Les artistes offrent donc une image intime de la sexualité entre hommes, ils la transposent dans l'espace public. Le film fait continuellement occuper l'espace public à un baiser qui habituellement se cache, est réprimé⁷.

Le mémorial ne fait cependant pas qu'exposer la sexualité d'un couple anonyme, mais il expose aussi les visiteurs. À la possibilité de disparaître dans le monument, de s'y cacher, offerte par le projet d'Eisenman, Elmgreen et Dragset répondent par l'inévitabilité d'être visible, de s'offrir au regard des autres pendant l'expérience du mémorial. Le corps du visiteur est rendu très perceptible et vulnérable. Le visiteur doit s'approcher, ses réactions deviennent visibles pour les autres, son identification personnelle et sa sexualité peuvent être questionnées. Ce parti permet ainsi aux artistes de déplacer le regard d'une vision réflexive du passé vers une représentation du présent, un rappel du fait que la sexualité des gens est encore aujourd'hui une raison de discrimination et que la décriminalisation de l'homosexualité en Allemagne n'est que récente, ce qui est encore loin d'être le cas dans d'autres pays.

Un mimétisme queer

Au-delà du changement d'échelle, Elmgreen et Dragset mettent très clairement en relation l'esthétique de leur projet et celle du mémorial d'Eisenman dans leurs choix de matériaux, de proportions et de couleurs⁸. Eisenman multiplie sa stèle, en fait un paysage monumental où le corps se perd, où l'expérience de se « perdre dans l'espace » est voulue, un rappel de l'expérience horrifique de l'Holocauste. Au contraire, le duo Elmgreen & Dragset isole la forme, augmente sa taille pour lui donner le caractère d'un pavillon, malgré son impénétrabilité, et la perce légèrement pour inviter le visiteur à s'en approcher, un à la fois, pour découvrir ce qui s'y cache. Le dépliant officiel du mémorial indique ainsi que, « grâce à son allusion claire au monument de l'autre côté de la rue, le mémorial semble dire que nous sommes tous des humains semblables, mais que nous sommes aussi tous différents l'un de l'autre. Et c'est là que se situe le défi de notre tolérance et de notre acceptation ». Cette note se place en contraste avec le scepticisme initial de certains membres du jury craignant que la correspondance formelle mène à une équation mentale vers l'idée d'un *homocauste*, qui ne correspond cependant pas à une réalité historique puisque la répression de l'homosexualité n'était pas envisagée par les nazis dans la même optique d'une « solution finale » que celle planifiée pour les Juifs européens. Ceux-ci craignent aussi que se forme une impression que la communauté homosexuelle ne peut se définir que par rapport à un autre groupe, ce qui ne semble pas une expression positive de fierté et de confiance en soi. D'autres, cependant, célèbrent le dialogue complexe et raffiné entre les deux groupes et la compréhension des différences et des similarités dans l'exclusion et la persécution de chacun, tout en rappelant que la décision de créer le mémorial aux Juifs fut le point de départ pour la création de celui aux homosexuels.

Elmgreen et Dragset ne sont pas les seuls à utiliser des stratégies mimétiques, entre autres en lien avec des critiques de la normativité du genre ou de la sexualité, des critiques avec lesquelles le duo travaille depuis le début de sa carrière. Ces stratégies s'inscrivent ainsi dans la continuité de l'engagement des espaces *queer*⁹ avec la majorité hétéronormative, entre autres par le biais d'une subversion des références au passé, notée par exemple par l'historien de l'art Christopher Reed. Il affirme que ces lieux présentent une critique de l'invisibilité relative qui pèse encore aujourd'hui sur les minorités sexuelles. Reed insiste sur le parallèle entre les caractéristiques qu'il identifie pour définir ces espaces *queer* et l'intérêt porté par la théorie *queer* aux concepts du *camp* et du *drag*¹⁰. Discutant par exemple la transformation ayant eu lieu au sein du Castro, le quartier gay de San Francisco, Reed souligne que la rénovation est un processus d'appropriation de l'espace, souvent lié à l'ouverture de barrières, en rappel à la métaphore de la garde-robe liée à l'identité sexuelle. Il note aussi que la rénovation s'intéresse à la transformation de ce que la culture dominante a abandonné, créant ainsi une juxtaposition explicite entre l'ancien et le nouveau. La rénovation marque la réclamation de ce qui a été dévalué par la culture dominante et expose les structures de suppositions qui supportent les valeurs normatives. Un autre historien de l'art, John Paul Ricco, associe ces espaces *queer* à l'idée d'une architecture mineure, en s'inspirant de l'analyse de Deleuze et Guattari sur les écrits de Franz

Kafka. Une architecture mineure propose une utilisation subversive par une voix minoritaire des moyens de la majorité, un questionnement des normes à partir de l'intérieur. Si Elmgreen & Dragset ne s'attache pas ici à transformer des traces physiques du passé, son appropriation visuelle du très visible mémorial aux Juifs essaie de façon similaire de questionner les idées derrière chaque mémorial et de transformer le discours d'Eisenman. Le duo subvertit le langage du mémorial aux Juifs pour souligner la discrimination et la stigmatisation encore très présentes, mais souvent oubliées ou tuées, des minorités sexuelles.

Rendre une (homo)sexualité visible

La conception du mémorial aux homosexuels continue l'intérêt d'Elmgreen et de Dragset envers une remise en question de l'apparente neutralité de l'espace. Leurs projets s'attachent entre autres à démontrer comment le genre, la classe sociale ou la sexualité joue un rôle dans notre compréhension et notre expérience de l'espace. Leur projet *Cruising Pavilion/Powerless Structures*, Fig. 55, construit en 1998 dans la forêt de Marselisborg à Århus, au Danemark, est un essai similaire d'afficher au grand jour les réseaux gais cachés ou ignorés du public. Le pavillon, à l'instar du mémorial, se trouve dans un parc utilisé la nuit par des hommes cherchant des relations sexuelles avec d'autres hommes. Le projet d'Elmgreen & Dragset crée un espace « privatisé », appartenant aux artistes et à leur commanditaire, où ces hommes peuvent s'approcher et se draguer à l'abri de la répression policière. De plus, le pavillon suggère et expose durant le jour les activités habituellement nocturnes et cachées se déroulant dans un endroit considéré typiquement familial du parc. Ce faisant, il affirme le statut d'espace *queer* du parc. Elmgreen et Dragset inversent ainsi la création d'espaces subculturels gays au sein de ceux perçus comme « hétérosexuels » ; les activités diurnes, par exemple des piques-niques familiaux, habituellement considérés comme la principale activité du lieu, deviennent une sous-culture au pavillon de drague, maintenant sanctionné par une commande publique. De plus, la transformation *queer* par Elmgreen & Dragset des codes du design scandinave fonctionnaliste pour créer un lieu de sexe gay « accueillant » rappelle la transformation du mémorial d'Eisenman abstrait et froid en un mémorial aux homosexuels célébrant l'intimité et l'acte sexuel.

À Berlin, les artistes ne créent pas un tel espace « utilisable », même s'ils avaient initialement demandé qu'aucun éclairage ou surveillance vidéo ne vienne déranger le lieu le soir pour que puisse y continuer la drague¹¹ : ils présentent plutôt au grand jour ces activités cachées par le biais d'une boucle vidéo d'un baiser entre deux hommes, filmé sur les lieux du mémorial avant sa construction, montrant en permanence ce qui s'y passe habituellement à l'abri des regards. Ce film joue un rôle similaire au pavillon de drague à Århus : il devient un symbole fort du besoin de briser les tabous et suscite des réactions publiques variées. Il présente le baiser homosexuel comme un moment poétique, rempli d'émotions, dans un contexte contemporain. Les artistes questionnent par le fait même les références au passé attendues d'un mémorial, positionnant plutôt celui-ci dans une critique du présent. Un des galeristes des artistes note ainsi que « la clarté de la scène qui attend le visiteur est essentielle à la compréhension du mémorial. L'acceptation des autres orientations sexuelles n'est pas qu'une question de droits légaux, mais aussi d'acceptation sociale dans les situations quotidiennes ».

Si le mémorial semble au premier abord un cube plutôt abstrait et neutre, le désir de montrer par l'architecture et l'espace une matérialisation de corps et d'amour qui diffère de la majorité n'est pas sans causer de réactions. Deux semaines et demie après son ouverture, et au moins deux autres fois depuis, des vandales s'attaquèrent au mémorial. Elmgreen a réagi en disant qu'il préférerait que le monument soit vandalisé plutôt que des gays soient battus dans le parc. Eckert, un des hommes à l'origine du mémorial, a de façon similaire ajouté que le mémorial est aussi là pour ceux qui sont en désaccord avec celui-ci, en notant que, « si ça les dérange, c'est encore mieux ». Le monument présente ainsi toute la force et l'engagement potentiels de l'architecture et des corps. Elmgreen & Dragset souligne qu'un espace ne peut jamais

être qu'un rappel du passé ; il est fermement ancré dans le présent, dans les débats sociaux et culturels contemporains qui forment la compréhension du passé. Un mémorial aux homosexuels ne peut pas que référer aux victimes passées, il se doit de marquer positivement l'importance de reconnaître publiquement la beauté et la force d'être de toutes les formes de sexualité pour permettre aux milliers de gens qui souffrent encore aujourd'hui d'aspirer à un monde meilleur. ◀

Photos : Olivier Vallerand.

NOTES

- 1 Le nom du mémorial (et sa traduction) varie selon les sources. Elmgreen et Dragset utilisent le nom *Memorial for the Homosexual Victims of the Nazi Regime* dans la liste de leurs œuvres, mais la documentation officielle du mémorial utilise l'appellation *Memorial to the Homosexuals Persecuted under the National Socialist Regime*.
- 2 Même si l'expérience et les buts des deux mémoriaux sont comparés ici, l'intention n'est pas de suggérer qu'un des deux présente une plus grande valeur morale que l'autre, comme les débats publics l'ont parfois suggéré, amenant certains commentateurs à comparer ces débats aux pratiques nazies classifiant une valeur hiérarchique à différents groupes de gens. Cet article voit plutôt les deux mémoriaux comme servant des buts différents, mais tout aussi valides, en relation avec l'acceptation sociale actuelle des victimes.
- 3 Développés initialement par trois fondations indépendantes, depuis 2008, année d'inauguration du mémorial dédié aux homosexuels, les trois mémoriaux ont vu leur gestion être transférée par le gouvernement fédéral allemand à la Fondation du Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe.
- 4 Ces questions reviennent souvent hanter la conception de mémoriaux. Un des exemples de projets abstraits controversés les plus discutés est le *Mémorial aux vétérans de la guerre du Vietnam* à Washington DC, conçu par Maya Lin. Une longue campagne menée par des opposants à son concept amena l'ajout de trois statues figuratives de soldats à proximité du projet de Lin (dessinées par Frederick Hart, qui s'était placé en troisième position lors du concours original).
- 5 La plaque note ainsi que 50 000 victimes furent tuées et de nombreuses autres torturées ou abusées. La plaque note aussi, et c'est de là que les artistes tirent le désir de s'éloigner d'une représentation directe de la période nazie, que la loi 175, promulguée par les nazis en 1935, ne fut pas révoquée à la fin de la guerre comme la plupart des autres lois discriminatoires. Elle resta plutôt en force en Allemagne de l'Ouest, sans modification, jusqu'en 1969. Plusieurs homosexuels libérés des camps de concentration durent ainsi terminer leur « sentence » après 1945 et ne furent jamais reconnus lors des commémorations publiques, et ce, ni à l'Est ni à l'Ouest. La loi fut finalement retirée de la législation ouest-allemande seulement après la réunification, en 1994, alors que l'Est « communiste » l'avait retirée en 1988, peu avant la chute du mur de Berlin.
- 6 En 2012, trois ans après l'inauguration du mémorial et malgré un appel de projets pour un nouveau court métrage, le film existant, tourné par le directeur photo Robby Müller et réalisé par le Danois Thomas Vinterberg, est toujours projeté.
- 7 Paradoxalement, en créant cette expérience intime, les artistes limitent la visibilité du baiser à ceux qui s'approchent, ou peuvent s'approcher, de l'ouverture, éliminant ainsi les personnes trop petites ou les enfants. La hauteur de l'ouverture est cependant assez basse pour forcer la plupart des visiteurs à devoir courber le dos pour voir, ajoutant à l'expérience physique de l'espace.
- 8 L'équipe d'Elmgreen & Dragset n'a eu aucune discussion avec la Fondation du Mémorial aux Juifs et a dû trouver elle-même la couleur appropriée pour le mémorial aux homosexuels. L'équipe a choisi finalement une teinte légèrement plus foncée pour pallier aux dimensions différentes de la stèle.
- 9 *Queer* est un terme anglophone développé au début des années quatre-vingt-dix pour marquer une critique du genre et de la sexualité. Voir les textes fondateurs par Judith Butler (*Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, 1990), Eve Kosofsky Sedgwick (*Epistemology of the Closet*, University of California Press, 1990) et David M. Halperin (*Saint Foucault : Towards a Gay Hagiography*, Oxford University Press, 1995), tous inspirés à divers degrés par l'*Histoire de la sexualité* de Michel Foucault (Gallimard, 1976-1984). Les discussions autour des espaces *queer* s'appliquaient initialement aux espaces conçus ou utilisés par les minorités sexuelles, mais ont depuis été élargies aux espaces remettant en question les normes sociales liées au genre et à la sexualité.
- 10 Les notions de *camp* et de *drag* sont deux concepts anglophones liés à l'identité de genre et utilisés par les théoriciens *queer* pour expliquer certaines de leurs idées. *Drag* réfère au travestissement, au fait de porter des vêtements associés au sexe opposé ou d'agir en imitant la gestuelle associée au sexe opposé. *Camp* réfère à quelque chose de délibérément exagéré et théâtral ou d'efféminé de façon extravagante.
- 11 Les plans initiaux, ne prévoyant aucun éclairage, durent plus tard être révisés, en collaboration avec les artistes, à la demande du Sénat réagissant au vandalisme perpétré sur le mémorial à plusieurs reprises. Un éclairage subtil fut ainsi ajouté.

OLIVIER VALLERAND est architecte et doctorant en architecture à l'École d'architecture de l'Université McGill. Il a complété une maîtrise professionnelle à l'Université Laval et une maîtrise postprofessionnelle dans le programme Cultural Mediations and Technology à McGill, toutes deux en architecture. Il s'intéresse aux espaces *queer*, à l'intersection de l'art et de l'architecture, aux espaces commerciaux et à la représentation des groupes minoritaires dans les discours architectural. Sa thèse de doctorat se concentre sur les critiques *queer* de l'habitat dans les installations artistiques et architecturales. Il a pratiqué comme architecte à Québec, à Washington DC et à Los Angeles. Il est présentement membre du collectif 1x1x1 laboratoire de création, qui regroupe de jeunes artistes et architectes cherchant à remettre en question notre relation à l'environnement bâti par le biais d'interventions dans l'espace public.



> Marlène Renaud-B., *Dis/sociation*.

Mamactivisme magnétique

par HÉLÈNE MATTE

« La raison du sensible, la condition de ce qui apparaît, ce n'est pas l'espace et le temps, mais l'Inégal en soi, la disparition telle qu'elle est comprise et déterminée dans la différence d'intensité, dans l'intensité comme différence. » Gilles Deleuze¹

Souvenons-nous qu'en 2010, le Musée national des beaux-arts du Québec présentait une exposition² réunissant de nombreuses femmes artistes pratiquant au Québec depuis 1965. L'événement imposait une réflexion sur la nécessité de présenter une exposition uniquement consacrée aux femmes et mettait en évidence le fait que, parmi les 2600 œuvres d'artistes féminines de la collection du Musée, plusieurs pionnières étaient injustement sous-exposées. S'il est peu commun de rencontrer une exposition exclusivement réservée aux femmes, il est d'autant plus rare d'en voir une qui aborde de front la maternité. C'est cependant ce qu'à titre de commissaire l'artiste Nathalie Loveless propose avec *New Maternalism*.

Du 23 au 25 mars 2012, à la Mercer Union de Toronto, le centre d'artistes Fado Performance et sa directrice Shannon Cochrane reçoivent Nathalie Loveless – en plus de son fils et de sa sœur pour veiller sur ce dernier – ainsi que 12 femmes, mères et artistes, performeuses ou vidéastes. Celles-ci, en provenance du Québec, du Canada, des États-Unis, du Chili, de la Suède, de l'Angleterre, de la Nouvelle-Zélande, de la Belgique et de la Russie, se rencontrent autour de cette thématique inusitée et pourtant primordiale qu'est la maternité. En plus des présentations en galerie, l'événement fait place à des discussions animées autour du contexte et des situations auxquels font face les mères artistes ainsi qu'autour de la pratique de Jill Miller et son *Milk Truck*, sur lequel nous reviendrons. Le tout était minutieusement documenté par le photographe Henry Chan de même que, chose d'autant plus bienvenue qu'insolite, décrit et commenté



> Lovisa Johansson, *The Milky Way*.

simultanément par l'auteure en résidence Christine Pountney sur un blogue dédié à l'événement³.

Au-delà de la thématique et de son illustration, c'est pleinement dans la réalité du quotidien maternel que les œuvres nous apparaissent d'abord. Outre l'œuvre bruitiste imprévue faite de la prodigieuse patience de l'artiste audio Stéphanie Loveless auprès du petit Orion, deux ans, qui, tout comme Érick D'Orion, verse dans le maximalisme (dans ce cas, celui de la pleurniche), la coïncidence entre art et vie est partout mise en évidence. C'est d'abord auprès des œuvres de Gina Miller et de Lenka Clayton qu'elle s'avère effective. Aux côtés de celles faites par Victoria Singh, Dillon Paul et Lindsay Wolkowicz, Masha Godovannaya, Alice De Visscher, Mark Cooley et Beth Hall, la vidéo de Gina Miller nous interpelle. *Family Tissues* documente une action pratiquée par l'artiste dans sa maison familiale, assistée de ses fils. Simple, intense, indubitablement corporelle, l'action consiste à présenter à ceux-ci les placentas décongelés dans lesquels ils étaient durant leur gestation. Après avoir remarqué la forme à la fois rhizomique et végétale à la racine des cordons ombilicaux et soigneusement pris les empreintes sanguines des organes sur papier, après que le plus grand des garçons ait fouillé le sol du jardin, l'artiste, ses fils et son conjoint – que nous devinons derrière la caméra – mettent les placentas en terre et y plantent trois jeunes arbres.

Quant à elle, Lenka Clayton présente *Maternity Leave*. Politique autant que personnelle, cette performance-Skype nous permet d'entendre l'artiste et son poupon depuis sa maison en Angleterre jusqu'au moniteur audio posé sur un socle muséal plutôt qu'au chevet d'un lit parental, tel qu'il l'est habituellement. *Maternity Leave* déploie une ultime et brillante stratégie, poétique autant que matérielle, afin d'éviter le compromis douloureux d'un choix entre le statut d'artiste et celui de mère auquel toutes les artistes invitées sont confrontées.

Ce nouveau matérialisme suppose que notre monde n'est pas divisé entre sujet et objet ou entre inertie et action, mais qu'il est fait de « matérialités diverses constamment engagées dans un réseau de relations ».

Aussi, inscrite dans une programmation de performances longue durée et simultanées, la présence sonore de Clayton s'émissionne dans la fresque-rituel d'Alejandra Herrera Silva, dont le tableau vivant dépeint avec un splendide contrôle et une tranchante froideur le labeur et la souffrance maternels. Entre-temps, dans une autre salle, Lovisa Johansson, esseulée et flegmatique, transvide tour à tour 24 biberons de lait, tournant sur elle-même comme la grande aiguille d'une horloge. Trois heures durant, les performances prennent place, introduisant le public aux trois jours de *New Maternalism* et à ce que Nathalie Loveless nomme, d'après Rosi Braidotti et Manuel DeLanda, le *new materialism*. Ce nouveau matérialisme suppose que notre monde n'est pas divisé entre sujet et objet ou entre inertie et action, mais qu'il est fait de « matérialités diverses constamment engagées dans un réseau de relations »⁴.

Le lendemain, une discussion a lieu en après-midi, puis trois performances subséquentes aussi bruyantes qu'absurdes se déroulent. Avec *L'essence de la vie III*, réalisée par l'auteure de ces lignes (...) – une action fragmentaire autant que verbeuse, ridicule autant que grave –, Hélène Matte sustente le public de friandises et d'un



> Gina Miller, *Family Tissues*.



> Jill Miller, *The Milk Truck*.



> Hélène Matte, *L'essence de la vie III*.



> Alejandra Herrera Silva, *Challenge*.

piteux accent anglais qui en renchérit l'aspect clownesque. Lovisa Johansson enchaîne pour sa part avec ses 24 cadrans électroniques dont les alarmes, apparentées à des cris de nouveau-nés, demeurent inconsolables (contrairement à Orion qui ira de mieux en mieux). Ultérieurement, Marlène Renaud-B., dans une courte mais titanesque action, figure l'étrangeté de cet autre qui est nous-mêmes, tout enfant reflétant notre image. Frottant un moniteur audio le long de son corps, sondant sa présence à grands bruits, usant d'un empli, de micros et de la réverbération sonore de néons, Marlène Renaud-B. confronte le public dans un face-à-face miroitant et brisé, disséminant sans mot ce qui ressemble à un cri.

New Maternalism se conclut le lendemain par la présentation de Jill Miller et de son coloré *Milk Truck* qu'elle a conduit depuis Pittsburg pour l'occasion. Ce projet d'art social consiste à intervenir auprès de femmes qui allaitent afin de leur offrir un lieu tranquille et amical, particulièrement dans les endroits hostiles, prudes ou sans commodités pour ce dessein. Le *Milk Truck* est un véhicule rayé rose bonbon, rouge et bleu ciel. Son derrière annonce fièrement « *Feed your baby everywhere* » et, sur son capot se dresse un gigantesque sein orné d'un gyrophare en guise de tétou. C'est « une unité mobile qui combine l'allaitement, le théâtre de guérilla et l'activisme à un humour décapant »⁵. Aussi, Jill Miller reçoit et collecte les témoignages des mamans rencontrées sur sa route et en fait un compte rendu sur son site⁶. Œuvre féministe s'il en est une, exposant la réalité de l'allaitement et sortant les mères de leur solitude, le *Milk Truck* valorise la solidarité féminine, tout comme le fait l'ensemble de l'événement.

En posant la question « Quarante ans après que l'art féministe se soit préoccupé de la division sexuelle du travail, quelle est l'expérience actuelle de ces filles nées dans les années soixante-dix et qui sont mères aujourd'hui ? », Natalie Loveless ne fait pas que dépoussiérer des débats propres aux *cultural studies* [études culturelles]. *New Maternalism* est d'une actualité vive et révèle la

nécessité d'une approche féministe et solidaire face à un art ancré dans la vie, tant individuelle que collective.

À contre-courant de la sous-exposition que risquent de subir les femmes artistes qui ont parfois à sacrifier leur carrière au profit de leur famille, en hommage aux tâches parentales qui, aussi essentielles qu'elles puissent l'être, sont – sauf lorsqu'il s'agit de consumérisme – souvent socialement dévalorisées, *New Maternalism* se positionne. Commun mais souvent ignoré, magnifique mais invisible, le labeur maternel sonne ici en diapason avec les pratiques artistiques éphémères. Il appelle non pas à un nouveau matérialisme historique mais, dans l'éminence de l'« ici et maintenant », à un « être ensemble » : aussi fébrile qu'un enfant, aussi aimant qu'une mère ; aussi fébrile qu'une mère, aussi aimant qu'un enfant ; peut-être un *new magnetism*. ◀

Photos : Henry Chan.

NOTES

- 1 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, 1981, p. 287.
- 2 *Femmes artistes : l'éclatement des frontières, 1965-2000*, Musée national des beaux-arts du Québec, du 17 juin au 10 octobre 2010.
- 3 www.newmaternalisms.wordpress.com.
- 4 Jane Bennett, *The Force of Things : Steps toward an Ecology of Matter, Political Theory*, vol. 32, n° 3, 2004, p. 347-372 ; citée par Natalie Loveless dans le programme de *New Maternalism*, Fado, 2012 (ma traduction).
- 5 N. Loveless, *op. cit.* (ma traduction).
- 6 www.themilktruck.org.
- 7 N. Loveless, *op. cit.* (ma traduction).

HÉLÈNE MATTE pratique l'art action, la poésie et le dessin depuis plus de dix ans. Elle a participé à de nombreux festivals internationaux dont les derniers en liste sont *Expoésie* (France, 2010), le *Festival international de poésie de Bogota* (Colombie, 2011) et la *Ghetto biennale* (Haïti, 2011). Elle a performé lors de *Posture* au Musée des beaux-arts du Québec (2009) et, plus récemment, formait avec d'autres poètes-performeurs du Québec le collectif Bobos-bisous (Le Lieu, centre en art actuel, Québec, 2010). En 2012, elle est de l'événement *Maternalism : New Maternalism* au Fado à Toronto. Détentrice d'une maîtrise en arts visuels à propos de la médiation de la performance et de l'image-deuil, elle poursuit ses recherches en littératures et arts de la scène à l'Université Laval.

Cendres Lavy : contre modèles

par JULIE CRENN

*Je me pare d'une auréole insuffisante
Et dérégulée
Et m'engage dans la fiction humaine,
Bouscule les armoires à peau,
Tranche dans le corps obèse de leur foire aux sentiments.*
(Cendres Lavy, *Pied-de-biche*, 2010.)

Artiste-philosophe, Cendres Lavy réunit et croise deux territoires au sein d'une pratique plastique protéiforme et intense. Elle jongle entre le dessin, la gravure, la photographie, la peinture, la couture et la poésie pour nous livrer une œuvre extrêmement graphique, abrupte et débarrassée des codes de représentation traditionnels : « Les techniques que j'utilise représentent en creux et à l'envers, saisissent une entité sémantique, afin d'en offrir une image à rebours, frontale, active et concentrée¹. » Avec une tonalité sombre et inquiétante, l'artiste dessine des corps imparfaits aux visages grimaçants, des monstres hybrides, mi-humains, mi-animaux ; des corps nus, perçus dans leur intimité, embarrassante, sans fard. Avec une prédilection pour les confrontations physiques intenses, brutales, difficiles, Cendres Lavy examine chacune des facettes des relations entre femmes et hommes. Elle y recueille les rapports de force, les tensions, les complexités et une forme de bestialité inhérente à une sexualité assumée et à une dimension érotique qu'elle déploie sous toutes ses coutures.

Inversion des genres

Les femmes, leurs représentations et leurs rapports avec le modèle masculin sont au cœur du projet artistique de Cendres Lavy. Inspirée par des artistes aussi différents que Frida Kahlo, Max Beckmann, Edvard Munch, Marlène Dumas, Francisco de Goya ou encore Pablo Picasso, elle extirpe de ses influences des figures troublantes, puissantes et touchantes. Elle s'engage dans un travail de représentation alternatif et hors normes, où les femmes sont perçues dans leur intimité, crues, démythifiées. La plupart d'entre elles possèdent des corps généreux, forts et réconfortants. Elles dominent la sphère masculine où l'homme, s'il n'apparaît pas sous des traits humains, est symbolisé par un animal : un porc, un cheval, un chien. « L'inquiétante étrangeté », telle que formulée par Freud (et Marie Bonaparte qui en a fait son expression), est présente dans chacune de ses œuvres. Un sentiment renforcé par la matière, les couleurs et les jeux de transparence produits par le lavis et l'aquarelle.

Il est à noter que chaque titre de série de dessins, de gravures et de photographies comporte un verbe, une action : *S'approprier, S'exhiber, Lutter, Envahir, Triturer, Opérer, Défouler, Effacer, Activer...* « Verbes infinitifs, impératifs, ils forment des injonctions, visant à concrétiser une action par le fait même de leur énonciation. J'aimerais qu'ils fassent ce qu'ils disent². » Des actions où les femmes tiennent le premier rôle. Si, dans l'histoire de l'art, elles sont généralement envisagées comme de sages modèles, passifs, souriants et silencieux, Cendres Lavy restaure leurs paroles, leurs cris, leurs gestes, leur conscience ainsi que la possession de leur corps. Elle prend le contrepied des gravures érotiques de Pablo Picasso : en tuant le Maître, elle libère les femmes. Le corps masculin, lui, est chétif, fantomatique, soumis, fragile ; il est littéralement dévoré par la chair féminine. Elle le nourrit à la cuillère, il lui lèche les pieds ; telle une lutteuse, elle le porte à bout de bras : les rapports de genre sont bouleversés. Lorsqu'il est représenté, l'homme, au corps vide, est rabaisé et ramené au statut d'objet. D'ailleurs, la présence masculine n'est pas constante et évidente : les femmes s'autosuffisent, elles jouissent seules ou entre elles.

Bousculer le féminin

« Mon féminisme est empirique, vital et évident, c'est-à-dire qu'il part de constats d'injustice, entre femmes et hommes, aussi bien en Occident qu'ailleurs³. » Cendres Lavy s'attache à figurer des femmes triomphantes, cruelles et libertines, tout en traitant l'expérience féminine d'une manière âpre et sans artifice. La maternité est une problématique récurrente dans son œuvre : une fillette s'apprête à transmettre les couleurs, la vie, dans la bouche d'un homme (*Insuffler*) ; une femme nue, dont la tête est recouverte d'un masque de couleur, enfonce une touffe de poils dans la bouche d'un garçon (*Inoculer*). Les femmes seraient les vecteurs d'une transmission vitale, mais laquelle ? Au moyen d'une iconographie essentiellement féminine, Cendres Lavy tend à *faire des femmes un universel*, à proposer une imagerie qui serait un contrepoint à celle des hommes, dominante et omniprésente. L'artiste interroge les idées préconçues et propose d'autres possibilités. Pour la série *Exhiber*, elle réalise un dessin étonnant où, du sexe d'un homme nu, s'extrait une petite silhouette noirâtre, tandis qu'un autre dessin figure une femme nue, assise, recroquevillée sur elle-même, dont le sexe laisse abondamment écouler du sang. Du sang qui, du point de vue phallocrate, est pensé comme une salissure, un liquide anormal dont la figuration est inacceptable, insoutenable. Pourtant, le sang des femmes est ici assimilé comme faisant partie du processus vital et de l'expérience féminine. Le sang y est authentique, concret et physique.



> Cendres Lavy, *Exprimer (un jus)*, lithographie monochrome sur papier BFK Rives, 30 x 40 cm, 2011.

Cendres Lavy nous fait pénétrer dans une intimité vive, réaliste et universelle. Nous y décelons une femme nue, enceinte, les bras levés, agenouillée, qui semble donner la vie à un oiseau tenu par la main d'une autre femme. Chacune des séries est jalonnée d'attributs féminins : chaussures à talons, vernis à ongle, rouge à lèvres, sous-vêtements, fleurs dans les cheveux... Pourtant, les femmes n'y sont jamais stéréotypées ou idéalisées, comme en témoignent la pilosité apparente, les formes défaits et les visages disgracieux. La défiguration est poussée à son comble avec la série *Activer*, qui nous apparaît comme une poursuite des dessins-aquarelles produits par Frida Kahlo (1907-1954) dans son journal intime. Si l'artiste mexicaine traduisait visuellement son expérience personnelle, ses hallucinations et rêveries, Cendres Lavy dépeint l'expérience féminine brutalement. Elle est ici envisagée comme une entité monstrueuse, dégoulinante, voire effrayante, telle qu'elle est comprise et interprétée par le discours dominant. Elle est aberrante et horrifiante, car elle représente un territoire inconnu. Une étrangeté dont l'artiste poursuit l'exploration en photographiant les entrailles d'animaux ou de fruits, où la chair et le sang à la fois fascinent et repoussent le spectateur.

Si, dans l'histoire de l'art, elles sont généralement envisagées comme de sages modèles, passifs, souriants et silencieux, Cendres Lavy restaure leurs paroles, leurs cris, leurs gestes, leur conscience ainsi que la possession de leur corps. Elle prend le contrepied des gravures érotiques de Pablo Picasso : en tuant le Maître, elle libère les femmes.



> Cendres Lavy, *Empiéter*, sérigraphie monochrome sur papier BFK Rives, 30 x 40 cm, 2011.

Mythologie lavyenne

Cendres Lavy s'est construite une véritable mythologie personnelle, inspirée des créatures fantastiques, des héroïnes et des monstres issus de la philosophie, de la littérature, des contes populaires, de la mythologie antique et des religions. Des êtres mythiques et mystiques qu'elle s'approprie et réactive en puisant dans un imaginaire sombre, teinté d'une gravité, d'un expressionisme surnaturel, à l'image des gravures de Francisco de Goya ou de l'œuvre d'Odilon Redon. L'artiste transfère ses visions, conscientes et inconscientes, entre rêves et cauchemars, où se joue la cruauté des rapports humains. Sur la scène de ce théâtre humain, où les couleurs rouges et noires s'imposent, s'affrontent des personnages ailés, des sorcières, des chimères médusées, des démons aux cheveux hirsutes. Un monde sans hommes, où les femmes y sont nues, poitrines saillantes, à cheval (attribut traditionnellement réservé aux hommes), et semblent régner de manière jubilatoire et maléfique sur le monde. Ainsi, nous découvrons : une héroïne masquée, intrigante, imprimée au moyen d'une encre rouge vif ; une autre, ailée, nue, dévorant impassiblement un petit être dont les jambes sortent de sa bouche ; une sphinge ; une centauresse, au visage masqué, enlaçant une autre femme nue aux yeux vides ; un serpent se dégageant de la bouche d'une femme ailée, munie d'un bâton ; des femmes-oiseaux aux serres acérées... Toutes se saisissent fièrement des attributs masculins. Cendres Lavy dresse une galerie de sombres portraits où elles arborent sourires cyniques, regards hypnotiques et postures angoissantes. Elles correspondent en tous points au discours patriarcal (structuré depuis les textes antiques) fondé sur l'idée persistante de la femme malveillante, fausse, vénale, manipulatrice, vengeresse et traîtresse.

Au moyen d'un style épuré, de couleurs parsemées et de techniques directes, Cendres Lavy dépouille la figure humaine pour interroger ses bassesses, son animalité et ses contradictions. Les expressions sont grimaçantes, la chair est instinctive, les gestes maladroits et les regards désincarnés. L'artiste, dans une veine féministe, axe ses créations autour de la figure féminine et s'appuie sur son expérience pour déstructurer les stéréotypes et réinterpréter le concept erroné de féminin. Plus récemment, Cendres Lavy produit ses estampes sur tissus, raccorde et articule des fragments entre eux et les encadre de fils multicolores. Ces couleurs vives qui tranchent avec son trait sombre proposent un choix technique en lien avec l'expérience féminine, du moins avec son histoire et ses associations stéréotypées, qu'elle a adopté par commodité et pour la patience qu'il exige d'elle : « La couture que je développe se rapproche davantage de la suture : une opération chirurgicale qui consiste à rapprocher les lèvres d'une plaie et à en lier les tissus⁴. » L'artiste produit de manière frénétique, la couture marquant un temps de travail plus contraignant et rigoureux. Toujours avec une perspective de réévaluation de la représentation féminine et de l'« idéal acté », elle s'attache à formuler un portrait sans compromis de femmes guerrières, sensuelles, protectrices, solitaires ou encore cruelles⁵. Des femmes, définitivement débarrassées du statut de simples modèles, auxquelles Cendres Lavy donne corps et âmes. ◀

NOTES

- 1 Cendres Lavy, « Monde à rebours », *Un génie, une génisse : Cendres Lavy*, Jannink, 2011, p. 8.
- 2 *Ibid.*, p. 9.
- 3 Échange avec l'artiste, janvier 2012.
- 4 *Ibid.*
- 5 Cf. C. Lavy, *op. cit.*, p. 10.

JULIE CRENN est née en 1982. Elle a obtenu un master de recherche en histoire et critique des arts à l'Université Rennes 2, dont le mémoire portait sur l'art de Frida Kahlo. Dans la continuité de ses recherches sur les pratiques féministes et postcoloniales, elle est actuellement doctorante en arts à l'Université Michel de Montaigne, Bordeaux III. Sa thèse est une réflexion sur les pratiques textiles contemporaines (de 1970 à nos jours), des pratiques artistiques mettant en avant les thématiques de la mémoire, de l'histoire, du genre et des identités (culturelles et sexuelles). Elle mène parallèlement des recherches sur l'art contemporain dit africain. Dans ce cadre, elle collabore régulièrement avec *Africultures*. Depuis 2011, elle est rédactrice pour la revue *Inferno*. Elle a également publié dans les revues *Genre & Histoire*, *Inter*, *art actuel*, *Laura*, *Ligeia* et *La belle revue*.

Goddess : de l'hypericône à l'hypertrophie du visible

par GÉRALDINE GOURBE

Dans un article fondateur sur les usages féministes de l'iconographie *goddess* (déesse) dans l'art, *The Re-emergence of the Archetype of the Great Goddess in Art by Contemporary Women*, publié en 1978¹, Gloria Feman Orenstein, spécialiste en littérature comparée et en étude de genre, a présenté ces performances, collages, lithographies, films d'artistes... comme une clé importante d'une politique des identités et de leurs représentations. Bien après la liesse et l'excitation du mouvement d'émancipation des femmes, Orenstein a désigné ces formes sensibles comme un « paradigme pour un nouveau mythe féministe de notre temps ». Ainsi l'auteure place-t-elle de fermes espoirs dans une transformation collective (révolution) où l'art serait un facteur déterminant quant à la reconfiguration d'un imaginaire commun.

Pourtant, si dès le début du mouvement d'émancipation des femmes, le rapprochement entre l'art contemporain et l'imagerie propre aux symboles et aux cultes de la *goddess* était prometteur quant à de possibles changements politiques fondamentaux pour la société démocratique, l'intérêt que l'on a pu porter à cette partie de l'histoire de l'art, depuis les années quatre-vingt, a souvent été entaché d'une suspicion quant à de possibles croyances naïves, *new age* et dépolitiques. Lucy Lippard, critique d'art marxiste et féministe nord-américaine, a analysé ce retournement d'intérêt comme un symptôme de la scission² opposant les féministes « culturalistes » (essentialistes) aux « socialistes » (constructivistes) : « Cependant, les féministes culturalistes [...] ont tendance à percevoir les féministes socialistes comme s'identifiant aux hommes [...] ; tandis que les féministes socialistes considèrent les féministes culturalistes comme un groupe d'étourdies [...] trouvant refuge dans leur "histoire des femmes" (*herstory*) matriarcale, réactionnaire et potentiellement fasciste avec ce penchant pour la supériorité biologique³. »

Les rapprochements possibles entre pensées écologiques et théories de genre sont encore rapidement affiliés dans les rhétoriques françaises à la caricature des féministes culturalistes déjà déconstruite par Lippard dans les années quatre-vingt-dix. Le livre d'Elisabeth Badinter *Le conflit : la femme et la mère*⁴ en témoigne à plusieurs reprises. Il assimile les enjeux d'une philosophie écologique contemporaine au seul retour à la nature et à une dite « prédisposition naturelle » de la femme aux activités domestiques et maternelles. Certes, la stratégie discursive de Badinter soutient un propos général qui s'avère légitime mais, en même temps, elle réduit considérablement les propositions éthiques de 40 ans d'histoire des idées écologiques et de genre, malheureusement encore peu présentes dans l'Hexagone français.

Par un jeu de déplacement conceptuel des cultures visuelles aux études de genre et *queer*, je souhaiterais montrer comment, dans l'art de la fin des années soixante jusqu'aux années quatre-vingt-dix, l'appropriation des symboles, des figures et des cultes propres à un imaginaire de la *goddess* peut déjouer la réitération de l'équation essentialiste *femme* = mère = nature, argument qui les couronne hâtivement.

Goddess : de l'hypericône...

L'iconologie *goddess*, d'après Gloria Feman Orenstein, a offert une contre-culture visuelle à un imaginaire patriarcal, lequel aurait participé à la distribution des rôles et des fonctions dans les espaces (privés/publics) selon une distinction ontologique des sexes biologiques puis des genres. L'auteure a suggéré qu'en apposant un nouveau mythe féministe, voire en le substituant à l'ancien mythe patriarcal (Je reviendrai sur ce point problématique), le visage d'une société

plus égalitaire et progressiste aurait pu advenir. Une fois définis les enjeux métaphoriques et politiques des représentations collectives et artistiques autour de la *goddess*, cette spécialiste de littérature comparée a analysé la complexité des régimes visuels *goddess* puisqu'ils relevaient à la fois du symbole, des représentations imagées ancestrales, de l'artefact mental et de la métaphore littéraire ou discursive. Cette intrication des différentes sources visuelles au cœur même de l'imaginaire *goddess* qui allie autant la notion d'image originale à celle de sa copie, l'idée de la représentation matérielle à celle de l'abstraction mentale ou bien la conception de l'image littéraire à celle de l'image conceptuelle n'est pas sans affinité avec le concept d'« hypericônes » que W. J. T. Mitchell définit comme « des figures de la figuration, des images qui se reflètent sur la nature de l'image. Toutefois, ces hypericônes ont tendance à perdre leur caractère dialectique ; leur statut même d'exemples canoniques les fait passer de "solicitations" ou d'objets de dialogue et de jeu totémique à des signes réifiés, des objets qui (comme des idoles) disent toujours la même chose. Par conséquent, l'un des principaux objectifs de l'iconologie est de restaurer le pouvoir provocateur et dialogique de ces images mortes [...] »⁵.

Dans son livre *Iconologie : image, texte, idéologie*⁶, précurseur de la discipline des cultures visuelles, Mitchell revient sur le différentiel idéologique entre texte et image, et propose de dialectiser les principes rhétoriques à l'œuvre dans le débat historique opposant les iconoclastes aux iconophiles : « Mon idée de l'idéologie se présente donc comme une tentative de conjuguer ces approches [l'idéologie à la fois comme système de croyances, comme scepticisme salutaire et comme critique anhistorique des illusions], employant les procédés d'interprétation de l'analyse idéologique pour mettre au jour les zones d'ombres de différents textes, mais usant par ailleurs de ces mêmes procédés pour critiquer le concept même d'idéologie. Il se trouve que la notion d'idéologie est enracinée dans le concept d'imagerie et qu'elle réanime les anciennes luttes de l'iconoclasme, de l'idolâtrie et du fétichisme⁷. » En m'appuyant sur ce que je nommerai une hypericône *goddess*, je voudrais dialectiser à mon tour les arguments liés à la dispute féministe entre essentialisme et constructivisme pour ainsi décoller l'idéologie « essentialiste », encore prégnante de nos jours, de l'iconographie *goddess* interprétée par des artistes contemporaines.

Les productions visuelles autour de l'hypericône *goddess* prennent la forme, par exemple dans la pièce *Goddess Head* (1975) de Mary Beth Edelson, d'un collage photographique où l'image d'un corps contemporain de femme, rehaussé d'une spirale en fossile à la place de la tête, est transposée dans un site naturel, vierge de toutes marques de civilisation. Une *pré-histoire*, depuis perdue, dans laquelle s'affirmaient des symboles et des mythes propres à une communauté de femmes, qui demandent à être réactivés par le pouvoir politique des collectifs féministes à la fois sur le terrain matérialiste et imaginaire. Cette valeur hypericônique autour de l'imaginaire *goddess* est présentée par Edelson « comme un symbole contemporain de l'activisme politique »⁸.

En mai 1977, dans les rues de New York, Betsy Damon performe *7,000 Year-Old Woman*. Elle porte quatre cent vingt petits pochons remplis de farine colorée, recouvrant en partie son corps. Les autres parties du corps (visage, mains, pieds) sont peintes en blanc et la scène de l'action est délimitée par un cercle peint au sol. Au fur et à mesure de la performance, elle coupe les pochons avec une paire de ciseaux, et l'action se transforme en sculpture. La performeuse témoigne de son geste comme suit : « Pendant la performance, j'étais un oiseau ;

un clown ; une clocharde ; une ancienne déesse de la fertilité ; [...] une artiste stripteaseuse [...]. Après la performance, j'étais sûre qu'à une certaine époque de l'Histoire, les femmes étaient tellement connectées à leur propre force que les idées de mère, de femme, de lesbienne, de sorcière, telles que nous les connaissons, n'existaient pas⁹. »

En dehors des catégories sociales, sexuelles ou symboliques, il existe, suggère Betsy Damon, la possibilité d'une classe politique émergente s'organisant autour de la citation puissante et rassembleuse d'« un devenir femme » (Simone de Beauvoir) générant un *empowerment* (une appropriation) à la fois individuel et collectif.

Gloria Feman Orenstein a cartographié puis désigné ces types de productions comme constitutives d'une « prise de conscience *goddess* »¹⁰. Tout comme les pratiques politiques du *consciousness raising* (que je résumerais comme une mise en avant par la prise de parole en collectif de la subjectivité des minorités dans la déconstruction des productions de savoirs dites « neutres » mais situées, c'est-à-dire blanches, bourgeoises, masculines, hétérocentrées, prémisses d'une technologie de la conscience pour Donna Haraway), le *goddess raising*, écrirais-je, pourrait être défini comme une *praxis* qui prendrait la forme d'actions de recitations, d'interprétations et donc de déplacements sémantiques à partir des hypericônes *goddess*. La production de ces formes favoriserait non seulement la prise de conscience d'une équation ontologique entre *nature = mère = femme*, mais aussi (et peut-être surtout) une « réinitialisation visuelle » de notre inconscient collectif phagocyté par le mythe du génie artistique, c'est-à-dire neutre, universel et égalitaire.

Dès lors, certaines artistes se sont servies de ce *goddess raising* comme d'un miroir réfléchissant un processus d'identification s'étendant au-delà des questions du sexe et du genre. Ce jeu de rôle (*role playing*) avec les icônes *goddess* transpose l'affirmation du *Deuxième sexe*, « on ne naît pas femme, on le devient », en un postulat critique dans le champ de l'art, « on ne naît pas artiste (génie artistique), on le devient ». Certaines pièces de Carolee Schneemann ont pris, entre autres choses, la forme œuvrée de ce laboratoire de montage et de démontage des actions performées entre « être et devenir femme » mais aussi entre « être et devenir artiste ».

Une des actions transformatives de sa performance *Eye/Body : 36 Transformative Actions* (1963) met en scène le déplacement de deux serpents sur son corps nu, rappelant ainsi l'hypericône Ève avant sa répudiation. Schneemann a souhaité ici matérialiser son corps fictionné en *goddess* comme un « territoire visuel » à part entière dans lequel elle serait à la fois sujet et objet de création. Schneemann réitère ses emprunts à l'imaginaire *goddess* dans *Homerun/muse* (1977). Par un collage de textes, elle interpelle les spectateurs sur le fait que les rares présences féminines dans les musées sont celles des muses, des figures désincarnées et spectralisées. Une situation d'abstraction que le mot

museum (musée) synthétise puisque *museum* comprend le mot *muse*. À partir de ce constat, elle invite les spectateurs à sortir d'une distribution genrée dans l'espace de l'art et propose une nouvelle avenue qui passerait par un protocole d'identification affirmative à partir des représentations relatives à la culture visuelle *goddess*.

Le recours à l'imagerie *goddess* chez Carolee Schneemann, Betsy Damon et Mary Beth Edelson a servi de catalyseur entre les actions du voir, du dire et du faire. En soulignant et en exposant la césure ontologique d'un être artiste et d'un *devenir artiste* comme fictive et, dans un même mouvement, inséminatrice des modalités de reconnaissance dans l'histoire de l'art, elles ont permis la déconstruction de certaines productions de savoir.

Le tissage complexe que proposent certaines artistes à partir de l'hypericône *goddess*, inscrit ainsi dans le maillage des mots et des choses, a produit une certaine force de frappe. Cette dernière, notamment chez Carolee Schneemann, Judy Chicago ou encore plus récemment Annie Sprinkle, a généré par ailleurs une action d'*hypertrophie* du sexe et de la sexualité. Cette hypertrophie performative s'est inventée en réaction à une *panique génitale* genrée... du côté du féminin.

... à l'hypertrophie du visible

La distinction « on ne naît pas femme, on le devient », évoquée tacitement ou explicitement dans les œuvres s'inspirant des hypericônes *goddess*, repose cependant dans le livre *Le deuxième sexe* (notamment le chapitre sur la biologie) sur une présentation de la biologie et de la sexualité féminines des plus caricaturales. Simone de Beauvoir, à force de métaphores apocalyptiques et d'associations inexpliquées entre le règne animal (femelle) et humain (femme), provoque à la lecture une certaine panique génitale (féminine) qui remet en circulation à son tour ce que Judith Butler, dans son livre *Le pouvoir des mots*, nomme « injure »¹¹. Une injure dans le sens où la biologie génitale féminine, présentée par Simone de Beauvoir dans les années cinquante, se recouvre subtilement mais réellement, par un glissement métaphorique entre la femelle et la jeune fille, du voile souillé de l'impropre source d'un cataclysme (hétéro)sexuel : la passivité, la soumission et, en dernière instance, le viol.

Néanmoins, quelques années après l'impact de la réception du *Deuxième sexe*, auprès notamment des artistes new-yorkais minimalistes très proches des pensées merleau-pontienne et sartrienne, Carolee Schneemann, tout en intégrant et en transposant le célèbre « on ne naît pas femme, on le devient », propose une alternative imagée et imaginaire à cette diffusion implicite d'une panique génitale femelle-féminin-femme fictionnée au cœur d'un ouvrage de philosophie.

L'hypertrophie génitale (féminine) de la performance *Meat Joy* (1964, Paris) de Carolee Schneemann repose sur un excès du visible orgiaque qui se présente sous la forme d'un rite ancestral dans lequel toutes chaires (poissons séchés, poulets, saucisses, peinture humide, plastique transparent, brosse, corps dénudés d'hommes et de femmes) seraient des sources d'énergies sensuelles et sexuelles grâce auxquelles les performeurs et les spectateurs, hommes et femmes, communieraient. Ou encore la performance *Interior Scroll* (1975, New York) montre Schneemann se présentant nue sur une table, comme si elle prenait la pose d'un modèle, et extrayant de son vagin un rouleau de papier sur lequel elle lit un essai tiré de son livre *Cézanne : She Was a Great Painter*.

Cette application de l'hypericône *goddess* vers une hypertrophie génitale chez Carolee Schneemann a préfiguré le projet de Judy Chicago nommé *Cunt Alphabet*. Il s'agit de se réapproprier une représentation du sexe biologique et d'une sexualité (blanche et hétérocentrée, ce qui lui a été reproché par la suite) en fabriquant et en répertoriant des images de sexes féminins à partir d'un point de vue et d'un imaginaire de femmes artistes. Sa lithographie *Red Flag* (1971) présente en gros plan l'entrejambe d'une femme avec un pubis fourni depuis lequel est extrait un tampon imbibé de sang tiré par une main extérieure. Un geste radical auquel s'apparente un excès du visible



> Judy Chicago, *Red Flag*, photolithographie, 51 x 61 cm, 1971.
Photo : © Donald Woodman.



> Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, New York, 1975. © Carolee Schneemann

général favorisé dans sa surexposition par le slogan « *My Body is my Temple* » propre au mouvement du *goddess consciousness raising*.

Durant les années quatre-vingt, cette production visuelle autour de la *goddess*, étroitement liée au médium de la performance, est désavouée par les féministes socialistes à cause d'un manque de déconstruction théorique de l'idéologie du regard masculin (*male gaze*)¹² à l'œuvre dans les représentations de plusieurs artistes plutôt nord-américaines. Par ailleurs, certaines artistes ont contribué à la réification d'une idéologie essentialiste en présentant diverses formes esthétiques comme favorables à une expression féminine, en ayant recours à un vocabulaire spirituel ou en adhérant aux cultes de la *goddess*, pensant ainsi substituer mécaniquement un idéal matriarcal au mythe patriarcal.



> Carolee Schneemann, *Meat Joy*, Paris, 1964. © Carolee Schneemann.



> Annie Sprinkle, *Public Cervix Announcement*, 1990. Photo : courtoisie de l'artiste.

Pour autant, il n'en demeure pas moins que certaines appropriations propres à ces hypericônes *goddess* ne peuvent se résumer à un essentialisme naïf. Au cœur des attaques antiessentialistes, l'actrice et performeuse nord-américaine *post-porn* Annie Sprinkle avait bien compris les possibilités politiques relatives à cet imaginaire et n'a pas hésité à se présenter littéralement comme une *sex goddess*.

Son expérience d'actrice pornographique et de prostituée lui a permis de transcender ce qu'elle a nommé une certaine « négativité sexuelle » en orientant les spectateurs vers une « sexualité positive ». La *sex goddess conscience* d'Annie Sprinkle a rejoint un mouvement activiste émergent, dans le courant des années quatre-vingt, nommé féminisme pro-sexe. Ce dernier, composé de militants LGBT, d'universitaires féministes (Gayle Rubin, par exemple), de travailleuses et travailleurs du sexe, a voulu répondre publiquement aux arguments antipornographiques des féministes comme Catherine MacKinnon, Andrea Dworkin et Robin Morgan en rejetant l'idée essentialiste que le sexe serait une force naturelle à recouvrer pour une émancipation individuelle et en avançant qu'il serait à la fois postulat et concept, c'est-à-dire un marqueur de l'influence des constructions sociales

et culturelles à la fois discursives et symboliques sur les orientations sexuelles et de genre.

En ce sens, la performance d'Annie Sprinkle *Post-Porn Modernism* (1984) demeure célèbre notamment pour une scène qu'elle a baptisée « Public Cervix Announcement » : assise sur une chaise, dénudée mais ornée de bas, de porte-jarretelles, de chaussures vernies à talons et de bijoux, les jambes relevées et ouvertes, elle propose de venir voir sur scène un.e à un.e son utérus en éclairant avec une lampe de poche son sexe écarté par un spéculum. Tel un rituel païen, les spectateurs qui décident d'aller voir (cette performance renvoyant le spectateur à sa propre décision d'y aller ou non) s'alignent et répondent au don de soi que la *sex goddess* Sprinkle ordonne. La vue de son utérus est exposée publiquement au regard des spectateurs, eux-mêmes soumis au regard de la performeuse. Cette surexposition génitale romprait avec une tradition picturale favorable au regard voyeuriste (orienté idéologiquement – *male gaze*) puisqu'elle serait à l'initiative de celle (ancienne prostituée, actrice pornographique, performeuse, militante féministe pro-sexe, etc.) qui serait consciemment à la fois objet et sujet de son sexe et de sa sexualité, et qui plus est avec sa complicité actée en fin de compte dans l'échange de regards entre celle qui est regardée et celui ou celle qui regarde.

Si plusieurs critiques d'art ont reproché à la performeuse *post-porn* de donner littéralement « trop à voir », Rebecca Schneider, dans son ouvrage sur le genre et la performance *The Explicit Body in Performance*¹³, défend cet excès du visible génital. Selon la théoricienne de la performance, cet abus, exagération ou encore dérèglement d'un voir rend perceptible (et ainsi pourrait rendre effective) la possibilité de désamorcer l'apparente naturalité des relations regardeur-voyeur au cœur des différents régimes (populaires et élitistes) de représentations sexuées et sexuelles des femmes¹⁴, de *L'origine du monde* de Gustave Courbet à *Étant données* de Marcel Duchamp, en passant par des films pornographiques industriels, par exemple. « Faire d'un corps », écrit Schneider, « un corps explicite qui serait socialement marqué, c'est mettre au premier plan les problématiques historiques, politiques et culturelles de ce marquage social, une stratégie à la base de beaucoup de travaux contemporains féministes où le corps est explicite¹⁵. »

Rebecca Schneider attire ici notre attention sur le fait que cette critique d'une prétendue surabondance du visible est un argument qui délégitime brutalement la pertinence politique des usages à partir de ce que j'ai précédemment analysé et nommé hypericône *goddess* tandis que, et sur ce point précisément je rejoins Schneider, cette *hypertrophie du visible* est une tactique plastique et performative qui amorce la possibilité d'un contre-récit, ici en images.

Celui-ci aurait pour vertu de souligner la manière dont certains textes, discours et œuvres (ou récits) considèrent la différence dans une rhétorique de la négation, qui contribue *in fine* à l'illégitimité de cette différence, ou encore de montrer comment ces derniers se trouvent « autorisé[s] à promulguer une loi comme norme »¹⁶. Ces prises de conscience et de déprogrammation visuelle *goddess* nous interpellent sur les situations de « mécontentement » (Jacques Rancière) que rencontrent certains artistes dans les récits et modalités de reconnaissance du Grand Artiste ou du Grand Art, mais plus encore servent de levier pour désigner l'ambiguïté fondatrice d'un idéal républicain aux vertus performatives d'une égalité entre ceux qui possèdent des parts (ou plus que les autres) et ceux qui n'en ont pas (ou moins que les autres)¹⁷. Ces formes d'interpellation ont donc volontairement pris la forme d'une hypertrophie du visible pour soustraire les « sans-parts » (Jacques Rancière) à une spectralisation et les conduire vers un *coming-out* (sortie du placard).

Cette hypertrophie du visible a été aussi l'enjeu de malentendus à propos des œuvres d'Ana Mendieta qui se réfèrent sans détour au mythe la Goddess. Le caractère explicite ou incarné d'imageries inspirées des cultes primitifs au nom de la Déesse Mère-Terre a cristallisé une critique féministe antiessentialiste qui a, pendant de longues années, nui à l'exposition du travail de Mendieta.

Les impressions évanescences, réalisées à partir du propre corps de l'artiste à même la terre, l'herbe, les arbres, le sable, la rivière, la mer...

dans la série de performances photographiques *Siluetas* (1976-1980), rappellent volontairement les formes vulvaires des sculptures *goddess* de la préhistoire. Pourtant, si dans les propos de l'artiste, certaines déclarations ou sources pourraient donner raison à certaines quant à un mysticisme écologique féminin, l'historienne de l'art Amelia Jones a ingénieusement attiré notre attention sur le fait que le corps d'Ana Mendieta est absent des photographies¹⁸. L'emprunt à l'imaginaire *goddess* ne serait pas tant l'exposition du corps de l'artiste comme une réitération de l'équation ontologique *nature bienveillante = Déesse-mère = femme féconde* que la matérialisation documentée de l'absence de sa terre d'origine.

D'origine cubaine, Ana Mendieta a transposé toute une symbolique liée au culte Santeria (sang, nudité, sacrifice, terre, air, feu, eau) dans cet univers de la *goddess* à l'apparente atemporalité d'une culture primaire pour rendre perceptible sa situation d'artiste exilée politique, simultanément présente et absente de Cuba et des États-Unis. La prise en compte des origines caribéennes par Amelia Jones dans l'interprétation de l'œuvre d'Ana Mendieta débout l'argument d'une idéologie essentialiste réfléchi par l'iconographie *goddess* (argument propre aux iconoclastes, nous dirait W. J. T. Mitchell), tout en démontrant avec brio que les citations par Mendieta de cette imagerie *goddess* constituent une critique postcoloniale des plus singulières.

Une autre interprétation possible¹⁹ et complémentaire à propos de ces marquages fugitifs de son propre corps en hommage aux symboles de la *goddess* serait la possibilité d'une contrehistoire en images de certaines performances photographiques d'artistes masculins du Land Art réalisées à la même période. Le retour à la terre pour ces artistes témoignait d'une volonté d'éloignement de la ville impulsée par la fuite, notamment, de modalités particulières de travail et de reconnaissance artistique empreintes d'une civilisation capitaliste. Ils souhaitaient ainsi renouer avec une forme de pureté entre création, nature et émancipation sensible de l'individu qui n'était pas sans évoquer quelques racines rousseauistes et primitivistes, à savoir une conception de la nature déhistoricisée et aculturalisée moins violemment critiquée pour son essentialisme que les usages des hypericônes *goddess* par certains artistes. Aux côtés des interventions de Land Art qui prenaient la forme d'invasion, de retournements monumentaux de terre, de trous creusés à l'aide de machines mécaniques puissantes, Ana Mendieta a apposé des formes sensibles non intrusives qui prennent modestement la forme d'empreintes à l'échelle de son corps,



> Annie Sprinkle. Photo : Julian Cash.

qui de plus est située historiquement, culturellement et politiquement. En faisant proliférer à leur tour d'autres fictions autour de la nature, les citations plastiques et performatives à partir d'un corpus d'images au statut d'hypericône *goddess* participent ainsi à une histoire de la conscience et rejoint dès lors le terrain d'action des cyborgs.

Loin d'être des statues édifiées d'une histoire de l'art féministe de la première vague, les occurrences visuelles de l'hypericône *goddess* se révèlent des manifestations « monstrueuses », « espieuses » (Donna Haraway), qui grippent certaines analyses critiques véhiculant insidieusement l'idée selon laquelle les images liées au culte de la déesse seraient par essence l'incarnation auratique, le reflet immédiat d'une idéologie prônant un retour au matriarcat ou à l'essence *femme*.

Renvoyant ainsi dos à dos les positions essentialiste et constructiviste, les usages citationnels des hypericônes *goddess* par des artistes comme Mary Beth Edelson, Carolee Scheemann, Annie Sprinkle et Ana Mendieta traversent les différents contextes épistémologiques de la pensée féministe, de la première à la troisième vague, et cartographient les lignes frontalières imposées par une invention (en récits) scientifique et technologique de la nature.

Les « possibilités narratives de cet écoféminisme » rendent palpables les « rapports authentiquement sociaux et activement relationnels entre les êtres humains et la nature ». Le défi demeure néanmoins toujours dans la représentation de ces relations qui risque d'être à nouveau happée dans une fausse alternative entre essentialisme et constructiviste. La formulation d'Haraway rend bien compte de cette difficulté : « "Nos" relations avec la "nature", nous pourrions nous les représenter comme un engagement social avec un être qui, par rapport à "nous", n'est ni "ça", ni "toi", ni "vous", ni "il", ni "elle" ou "eux"²⁰. » ◀

NOTES

- 1 Cf. Gloria Feman Orenstein, « The Re-emergence of the Archetype of the Great Goddess in Art by Contemporary Women », *Heresies*, n° 5, printemps 1978, p. 74-84 ; extraits de Helena Reckitt et Peggy Phelan, *Feminist Art*, Phaidon, 2001, p. 219-220.
- 2 Même si, par ailleurs, certains ouvrages phares notamment *queer* et postcoloniaux ont depuis proposé d'autres options.
- 3 Lucy Lippard, « Moving Targets/Concentric Circles », *The Pink Glass Swan*, The New Press, 1995, p. 10 (ma traduction).
- 4 Cf. Elisabeth Badinter, *Le conflit : la femme et la mère*, Flammarion, 2010, 256 p.
- 5 W. J. Thomas Mitchell, *Iconologie : image, texte, idéologie*, Prairies ordinaires, 2009, p. 245.
- 6 *Ibid.*
- 7 *Ibid.*, p. 37.
- 8 Mary Beth Edelson, citée dans G. Feman Orenstein, *op. cit.*, p. 76.
- 9 Betsy Damon, citée dans *Art and Feminism*, *op. cit.*, p. 80 (ma traduction).
- 10 Cf. G. Feman Orenstein, *op. cit.*
- 11 Judith Butler, *Le pouvoir des mots : politique du performatif*, Amsterdam, 2004, p. 119.
- 12 Cf. Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Macmillan, 1989, 232 p. ; Rozsika Parker et Griselda Pollock, *Old Mistresses : Women, Art and Ideology*, Pantheon Book, 1981, 184 p.
- 13 Rebecca Schneider, *The Explicit Body in Performance*, Routledge, 1997, 237 p.
- 14 Cf. *ibid.*, p. 77.
- 15 *Ibid.*, p. 20.
- 16 Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Minuit, 1979, p. 20.
- 17 Cf. Géraldine Gourbe, « La mésentente de Jacques Rancière et les modalités de reconnaissance artistiques évoquées par les féministes », *Prolégomènes à une réflexion sur l'être-ensemble* [thèse de doctorat], Université de Paris X, 2008, p. 121-125.
- 18 Cf. Amelia Jones, « Postmodernism, Subjectivity, and Body Art », *Body Art : Performing the Subject*, University of Minnesota Press, p. 21-36.
- 19 Je remercie l'artiste Tania Bruguera, performeuse, pour m'avoir guidée sur cette hypothèse.
- 20 Donna Haraway, *Des singes, des cyborgs et des femmes : la réinvention de la nature*, Jacqueline Chambon, 2009, p. 21.

GÉRALDINE GOURBE est philosophe de l'art à l'ESAAA, l'Université de Nanterre Grand Ouest et Sciences Politiques, Paris. Elle codirige avec Teresa Castro, Hélène Fleckinger et Clara Schumann un séminaire « Genre et cultures visuelles » à l'EHESS, financé par la Fondation de France. Elle a notamment publié : « Une éthique du désir est-elle envisageable dans l'espace virtuel ? » (in Catherine Wallemacq et Lisa Wouters [dir.], *From Cyborgs to Facebook : Technological Dreams and Feminist*, Actes du colloque, Sophia, 2012) ; « L'influence de la pédagogie alternative de la côte Ouest sur la pensée pionnière de la performance de la côte Est » (in Valérie Mavridorakis et Christophe Khim [dir.], *Figures de l'artiste et transmission*, Actes du colloque, Head-Mamo-Les presses du réel, à paraître) ; « Désautériser disent-elles » (in Rachel Mader [dir.], *Art et féminisme*, Actes du colloque, Département d'histoire de l'art des Universités de Berne, Suisse, New York et Genève, Perter Lang Verlag, à paraître).



« Un crime de lèse-phallus¹ »

par HÉLÈNE FLECKINGER

Baise-moi de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi,

« En regardant l'allée, elle se demande ce qu'elle préfère y pratiquer, la levrette ou le carnage. Pendant que le type la besognait, elle a pensé à la scène de l'après-midi, comment Nadine a explosé la femme contre le mur, comme elle s'est fait détruire par le gun. Bestial, vraiment. Bon comme de la baise. À moins que ça soit la baise qu'elle aime comme du massacre². »

« Cinéma français : la subversion au féminin. Elles osent ! » Ainsi titre un article du *Nouvel observateur* paru en octobre 1997³. À la fin des années quatre-vingt-dix, la presse française évoque l'émergence d'une nouvelle vague de femmes cinéastes s'attachant à filmer des scènes sexuelles explicites et crues, qu'elle n'hésite pas à qualifier de « demoiselles du X »⁴. Les femmes auraient opéré la révolution du regard que Viviane Forrester appelait de ses vœux dès 1978⁵ : elles commenceraient enfin à mettre en scène leur sexualité à travers leur propre regard.

Dans ce contexte, au printemps 1999, Catherine Breillat remporte un succès de scandale avec *Romance X*, puis son premier film, *Une vraie jeune fille*, resté inédit sur les écrans depuis 1976, sort en juin 2000. Une dizaine de jours plus tard éclate « l'affaire *Baise-moi* » autour du film de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi : d'abord interdit aux moins de 16 ans (comme *Romance X* et *Une vraie jeune fille*), mais assorti d'un avertissement au public, le film se voit retirer son visa d'exploitation par le Conseil d'État qu'une association d'extrême droite a saisi. Si l'on observe « un effet de série »⁶, en raison de la succession chronologique de films de femmes traitant des questions sexuelles avec une audace certaine, leur homogénéité est toutefois illusoire et leur regroupement souvent artificiel, comme le note Ovidie, actrice de films pornographiques et réalisatrice : « Les médias ont sans scrupule mis dans le même sac des femmes qui n'ont guère de choses en commun si ce n'est qu'elles font partie du même sexe. Tous les discours individuels ont été mélangés et dénaturés. Ainsi par exemple, l'engagement politique et pro-pornographique de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi a été masqué et attaché à la position très différente et plus ou moins anti-pornographie [...] de Catherine Breillat⁷. »

Quoi de commun en effet dans leur démarche, si ce n'est la réappropriation – perçue comme sulfureuse – de la représentation de la sexualité par les femmes elles-mêmes et un combat mené ensemble contre la censure des œuvres d'art ? Si « Catherine Breillat est apparue comme la figure la plus représentative d'une démarche d'impudence (le mot est d'elle) qui étonne et soulève des polémiques »⁸, *Baise-moi* suscite encore davantage le débat. Quelle est donc la spécificité du geste esthétique-politique opéré par ses réalisatrices ? Retour sur un film-charnière, sa confrontation avec la censure, les critiques dont il a fait l'objet et ses orientations féministes.

« L'affaire *Baise-moi* » : la confrontation à la censure

Baise-moi est l'adaptation au cinéma du premier roman homonyme de Virginie Despentes, paru en 1994 chez Florent Massot, puis réédité chez Grasset en 1998, à la suite de son succès. Le producteur Philippe Godeau achète les droits d'adaptation en 1995, puis propose à l'auteure d'assurer elle-même la réalisation du film. À la fin des années quatre-vingt-dix, Virginie Despentes est une écrivaine déjà médiatisée et reconnue, et c'est elle qui, pour l'écriture du scénario et la réalisation, sollicite la collaboration de Coralie Trinh Thi, actrice de films pornographiques. Toutes deux disent partager une « même vision guerrière d'un féminisme avant-gardiste, ainsi qu'un goût certain pour la provocation »⁹.

Baise-moi raconte l'odyssée meurtrière et sexuelle de deux jeunes femmes, Nadine et Manu, Amazones des temps modernes qui basculent au gré des circonstances. Filles de leur sombre époque, elles refusent de subir une vie de frustration. Manu, actrice de films X, est victime d'un viol collectif dès le début du film et fait le premier pas en tuant son frère. En fuite, dans une gare de banlieue parisienne, elle croise Nadine, prostituée occasionnelle qui, après avoir étranglé sa colocataire, vient de perdre son seul ami, abattu sous ses yeux. La rencontre est fortuite, mais pas surprenante, comme le dit Manu : « C'était le moment où jamais. » « Sous pression depuis trop longtemps, elles ont une furieuse envie de se défouler et une revanche à prendre. Peu importe la manière et les conséquences¹⁰. » Ainsi commence leur cavale à travers la France, rythmée par le sexe, la musique punk, l'alcool, la drogue et les tueries sanglantes.

Achevé au printemps 2000, *Baise-moi* est projeté en avant-première dès le 17 mai, puis lors du *Festival de Cannes*, où il est vendu sur le Marché du film. Afin d'obtenir le visa d'exploitation nécessaire à sa sortie en salle, le film doit être examiné par la Commission de classification du CNC, le Centre national de la cinématographie. Dans un premier temps, les six membres de la sous-commission, réunis le 12 mai, préconisent à l'unanimité son classement X, c'est-à-dire dans la catégorie des films à caractère pornographique ou d'incitation à la violence, interdits aux mineur.e.s, et demandent son renvoi en session plénière. Le 30 mai 2000, au terme d'un long débat et à une voix de majorité (13 contre 12), la commission plénière se contente toutefois de proposer une interdiction aux moins de 16 ans, assortie d'un avertissement, mesure de protection de l'ordre public : « Ce film, qui enchaîne sans interruption des scènes de sexe d'une crudité appuyée et des images d'une particulière violence, peut profondément perturber certains spectateurs¹¹. » La ministre de la Culture et de la Communication Catherine Tasca, le 16 juin, choisit de suivre l'avis exprimé à titre consultatif par la Commission de classification. Cette



film guerrier pour une révolution féministo-porno-punk

décision, fruit d'un compromis pour restreindre au minimum la diffusion en protégeant les mineur.e.s, est mûrement réfléchi. Elle prend en compte notamment les appréciations de François Hurard, directeur du CNC, qui dans une note du 7 juin à Catherine Démier, conseillère de la ministre pour le cinéma et l'audiovisuel, prévient : « [D]es réactions politiques ou juridiques peuvent se manifester autour du caractère violent et "pornographique" du film *Baise-moi*. Juridiquement, divers types d'action sont envisageables contre la décision et ses effets¹². » Il affirme néanmoins douter que de tels recours puissent aboutir.

Baise-moi sort donc le 28 juin dans un réseau de 64 salles de prestige, mais après seulement trois jours d'exploitation, alors qu'il a déjà enregistré près de 50 000 entrées, le film se voit retirer son visa, à la suite d'une décision du Conseil d'État. Une association d'extrême droite, Promouvoir, ainsi que trois familles de mineur.e.s de plus de 16 ans, originaires de Carpentras où siège également l'association, ont en effet déposé une requête à la section du contentieux de la plus haute instance juridique du pays. Présidée par le magistrat André Bonnet, l'association Promouvoir, qui se donne pour but la « défense des valeurs judéo-chrétiennes et de la famille » et entend « faire obstacle à l'inceste, au viol, à l'homosexualité »¹³, dénonce l'accessibilité du film aux mineur.e.s de plus de 16 ans. Le Conseil d'État se saisit de la plainte le 23 juin et rend sa décision dès le 30, suivant une rapidité d'exécution tout à fait inhabituelle, et alors que le commissaire du gouvernement a proposé le rejet de la requête. Mais le verdict-éclair du Conseil d'État est littéralement sans appel : « *Baise-moi* est composé pour l'essentiel d'une succession de scènes de grande violence et de scènes de sexe non simulées, sans que les autres séquences traduisent l'intention, affichée par les réalisatrices, de dénoncer la violence faite aux femmes par la société ; [...] il constitue ainsi un message pornographique et d'incitation à la violence susceptible d'être vu ou perçu par des mineurs et qui pourrait relever des dispositions de l'article 227-24 du Code pénal¹⁴. »

Le Conseil d'État précise qu'un film ne peut être interdit aux moins de 18 ans « autrement que par son inscription sur la liste des films pornographiques ou d'incitation à la violence »¹⁵, seule disposition envisageable en 2000 : depuis le décret du 23 février 1990, pris par le gouvernement socialiste, l'interdiction aux moins de 18 ans sans classement X a en effet disparu au profit d'une simple interdiction aux moins de 16 ans. En se prononçant contre l'avis de la Commission de classification des films et en désavouant la ministre de tutelle, accusée d'« excès de pouvoir »¹⁶, le Conseil d'État prend une décision d'une gravité exceptionnelle. L'État se retrouve en outre condamné à verser 10 000 francs à Promouvoir et aux trois couples.

La décision du Conseil d'État est une surprise totale et marque ce qui reste en France le plus récent scandale en matière de censure cinématographique. Les derniers « ixages » officiels pour pornographie avaient été prononcés en 1996 et, depuis 1988, ils ne concernaient que des courts métrages produits par des sociétés spécialisées pour le public des salles classées X. En outre, à une époque où proliféraient les autofictions et romans sexuels très médiatisés, notamment ceux de Christine Angot, de Catherine Millet ou de Marie Nimier, *Baise-moi* avait connu une carrière littéraire sans interdiction, bien que la première édition ait mentionné en couverture « Avis aux parents : Textes explicites », argument autant commercial que préventif. Pourquoi cette œuvre cinématographique a-t-elle spécifiquement fait l'objet d'une censure, et non pas l'œuvre littéraire dont elle est issue ? « On peut aller plus loin en littérature, assure Virginie Despentes, car le livre appartient à la classe bourgeoise, alors que le cinéma est accessible à tous : la peur est là¹⁷. » Il serait convenu, selon elle, de prendre davantage de précautions avec les images. Dans le cas de *Baise-moi*, la suppression, à l'écran, de la scène d'infanticide n'aura pas suffi.

Or, en 2000, classer un film X revient à le condamner purement et simplement. Le « ixage » a en effet pour conséquences de supprimer automatiquement les soutiens du CNC (en particulier la subvention d'aide à la création), d'engendrer une taxation spécifique très élevée et de n'autoriser sa diffusion que dans les salles spécialisées. Il n'en reste alors qu'une à Paris, le Beverley, et, de l'aveu même de son propriétaire, Maurice Laroche, qui est allé voir *Baise-moi* « avec un œil professionnel », le film n'y trouverait pas sa place : « C'est bien joué, mais, pour un voyeur, c'est nul¹⁸. » Un classement X entraînerait de facto le retrait sans recours de *Baise-moi* des écrans : la décision du Conseil d'État équivaut bien à une interdiction totale.

Dès lors, le site Internet qui a été créé pour la promotion du film se mobilise et propose une pétition à la signature, recueillant 658 messages de soutien en trois jours. Tandis que les circuits Gaumont et Pathé, respectueux de la décision du Conseil d'État, s'exécutent et déprogramment le film dès le 30 juin, Marin Karmitz, directeur du réseau MK2, et Galeshka Moravioff, qui possède des salles à Paris, à Lyon et à Marseille, entrent en résistance : ils maintiennent le film à l'affiche pendant une semaine, en rétablissant de leur propre initiative une interdiction aux moins de 18 ans, juridiquement illégale. Pour Marin Karmitz, « on détourne le souci de la protection des mineurs pour porter atteinte à la liberté d'expression »¹⁹.

La décision du Conseil d'État suscite de vives réactions dans les organisations professionnelles, chez les artistes et dans la presse, qui la jugent « scandaleuse »²⁰. La SACD, Société des auteurs et compositeurs dramatiques, dénonce « le rétablissement de la censure » :

« Aujourd'hui sur les mœurs, pourquoi pas demain sur les idées²¹ ? » Catherine Breillat lance quant à elle une pétition de soutien, qui paraît dans *Libération* le 5 juillet, signée par de nombreux/euses artistes : « Il y a [...] désormais en France une instance de censure suprême qui s'est arrogé le droit d'interdire : il a suffi de brandir le spectre de la pornographie et de la protection des valeurs morales. [...] Interdire un film de cette manière-là, c'est nous interdire potentiellement de faire des films autres que pour mineurs ; faire que le public n'ait d'autre choix que le spectacle de ce qui se peut voir en famille. [...] Nous demandons donc l'instauration immédiate, par décret, de visas d'exploitation de film réservant leur vision – comme le droit de vote – à l'accession à la majorité de 18 ans²². »

Le même jour, la cinéaste organise, devant le MK2 Odéon, un rassemblement qui réunit quelque 200 personnes. Dans les journaux télévisés du soir, Catherine Tasca, prenant en compte l'existence d'un vide juridique, annonce son intention de rétablir « dans les plus brefs délais » l'interdiction aux moins de 18 ans sans classement X. Les exploitants résistants retirent alors *Baise-moi* de l'affiche, estimant satisfaisantes les promesses de la ministre de modifier les textes de classification des films. Philippe Godeau se dit « réjoui » et annonce qu'il soumettra une nouvelle demande de visa, anticipant ainsi l'application du décret.

« L'affaire *Baise-moi* » ne s'arrête toutefois pas là : elle s'élargit et déborde le monde du cinéma, provoquant la mobilisation d'artistes et d'intellectuel.le.s inquiet.e.s de la situation, qui entendent défendre la liberté de création. Une pétition nationale contre la censure dans les arts, intitulée « Baise-moi (pas) ! » et adressée au gouvernement, est lancée par le collectif Les Artistes. Elle paraît dans *Les inrockuptibles* et *Beaux arts magazine* : « Il y a non-assistance à œuvres d'art en danger. Par conséquent nous demandons l'institution dans le Code pénal d'un "délict d'atteinte à la vie artistique" [...]. Nous voulons retourner les contraintes de la censure, du censuré contre les censeurs²³. »

Finalement, il faudra attendre encore un an après les déclarations de Catherine Tasca pour qu'un décret²⁴, le 12 juillet 2001, rétablisse l'interdiction aux moins de 18 ans, tout en se gardant bien de supprimer le classement X et l'interdiction totale. Cette nouvelle disposition permet de ne pas classer X un film dont le contenu pourrait toutefois s'avérer pornographique. La Commission de classification examine de nouveau *Baise-moi* le 19 juillet et propose à l'unanimité une interdiction aux moins de 18 ans, sans classification sur la liste des films pornographiques. Le film ressort le 29 août 2001 dans une trentaine de salles, mais Virginie Despentes souligne ironiquement : « Il est bien évident que les gens ne vont pas aller le voir en salle, ils l'ont tous vu en vidéo, à commencer par les 12-18 ans d'ailleurs, sans vouloir faire de peine au gouvernement, à commencer par les adolescents²⁵. » *Baise-moi* est en effet déjà paru au format vidéo le 1^{er} février 2001, cette exploitation n'exigeant aucune autorisation préalable. L'hypocrisie est donc totale, d'autant plus qu'il est possible d'accéder à des images pornographiques, en dehors du médium vidéo, en passant par des sites Internet dédiés, quel que soit son âge, et que les télévisions (notamment Canal Plus) programment des films pornographiques regardables par tou.te.s, y compris les mineur.e.s.

Le cœur du débat engagé par « l'affaire *Baise-moi* » concerne donc la liberté d'expression et l'âge de la majorité sexuelle. À cet égard, la revendication – réformiste – de rétablir une interdiction aux moins de 18 ans qui avait disparu peut surprendre et paraître rétrograde. Rares sont alors celles et ceux qui réclament l'abrogation de la loi de 1975²⁶, pourtant jugée « répressive » par beaucoup au moment de son vote. Si la réforme de 1990, qui avait rebaptisé la « Commission de contrôle des œuvres cinématographiques » « Commission de classification », allait dans le sens d'une libéralisation, les réformes ultérieures en ont progressivement grignoté les acquis. Dans cette affaire, la censure s'est exercée au nom de la protection des mineur.e.s face aux images pornographiques et violentes, alors même que le Code pénal établit la majorité sexuelle à 15 ans. Mais aucune initiative collective n'a relevé ce paradoxe : reconnaître une majorité sexuelle aux plus de 15 ans et leur interdire l'accès à la pornographie.

Ni film pornographique ni film d'auteur

« Pourquoi notre vision du sexe et notre propos sur le viol déchaînent-ils des réactions aussi violentes, qui ont conduit à la censure du film²⁷ ? » interroge Virginie Despentes. Si *Baise-moi* provoque une onde de choc, c'est probablement d'abord en raison de son lien avec le milieu pornographique, de l'étalage de violence dont il fait preuve et de son caractère fondamentalement hybride qui trouble les catégories de la production cinématographique. Mais peut-être pas seulement.

Si la liberté d'expression est communément défendue par la presse à partir de son retrait forcé de l'affiche, l'accueil du film est en revanche très mitigé, la presse se montrant plutôt froide, voire hostile. Les mêmes qui condamnent un acte de censure d'un autre âge le font d'autant plus « vertueusement » que le film leur paraît « mauvais » cinématographiquement.

Le 28 juin 2000, jour de sa sortie en salle, *Le Monde* consacre trois colonnes à ce « film infirme qui brandit son infirmité à la face du monde »²⁸. Pour Jean-Luc Douin, *Baise-moi* est « informe, chaotique, incontrôlé, un enregistrement primal de flashes [...] révélateur d'une totale incapacité de cadrer, aligner deux plans, projeter quoique [*sic*] ce soit d'autre qu'une déclaration d'intentions »²⁹. Les critiques se sentent investi.e.s d'une compétence technique objective et drapent leur incompréhension, voire leur dégoût, derrière des jugements d'expert.e.s. Dans *L'événement du jeudi*, Florence Assouline déclare : « Le spectateur, lui, oscille entre l'ennui devant les scènes *hard* rigoureusement calquées sur les films X standards, avec gros plans sur des bites, des chattes, des pénétrations, des fellations, [...] et l'envie de vomir devant la fascination des deux réalisatrices pour la violence dont elles éclaboussent l'écran. Une violence totalement dénuée de sens, qui constitue à la fois le fil rouge du film, sa colonne vertébrale et l'expression de son néant³⁰. »

La voix de Nicole Brenez, qui publie dans *Trafic* une analyse fine et pertinente (qualifiée de « texte halluciné »³¹ par Françoise Audé), paraît bien isolée. Elle y proclame *Baise-moi* « investi d'une intelligence formelle et d'une pertinence figurative à toute épreuve » : « sur le versant d'un sublime de l'affranchissement formel, il constitue le style le plus avancé de son temps. *Baise-moi* relève de ce grand style dont l'époque a besoin et qui la représentera »³².

Ce n'est pas la première fois que le cinéma non pornographique flirte avec le *hard*. Il s'agit même d'une véritable « tendance » au tournant des années quatre-vingt-dix et deux mille, et pas seulement chez les femmes cinéastes, sans que les films soient pour autant classés X. Des cinéastes tel.le.s que Catherine Breillat et Bertrand Bonello ont déjà employé des *hardeurs* et *hardeuses* connu.e.s comme HPG (Henri-Pierre Gustave), Ovidie et Rocco Sifredi. Mais *Baise-moi* bouleverse la donne. Les réalisatrices, respectivement une « ex-zonarde » ayant occasionnellement « tapiné » qui reconnaît « raffole[r] des films pornos »³³ et une ancienne actrice X, véritable star au milieu des années quatre-vingt-dix, sont cette fois-ci directement concernées.

Quant aux actrices principales, Rafaëlla Anderson et Karen Bach (Lancaume), bien qu'issues du cinéma pornographique, elles ne sont pas instrumentalisées pour jouer uniquement les « scènes de cul » : elles « jouent tout : les scènes de sexe comme le reste »³⁴. *Baise-moi* détruit la différence « entre les *hardeuses* à qui l'on dénie culturellement le statut d'actrice et les "vrais acteurs" ou les "vraies actrices" »³⁵, doté.e.s de respectabilité et associé.e.s aux auteur.e.s – distinction et hiérarchie que les autres films tendent au contraire à renforcer. Virginie Despentes déclare en effet avoir voulu « filmer du X mais pas un X »³⁶ : aucunement prétexte à multiplier les scènes de sexe explicites, le récit de *Baise-moi* intègre parfaitement les séquences pornographiques. Les actes sexuels sont filmés de la même manière que les scènes de fusillade, de trajet en voiture ou de conversation : « [L]e sexe est ramené au rang de simple composition de l'existence des héroïnes, c'est un acte ordinaire qui ne revêt ni plus ni moins d'importance que boire une bière ou trouver où dormir la prochaine nuit : coits et fellations deviennent ici des gestes

de cinéma parmi d'autres, au même titre qu'un *gunfight* ou qu'un dialogue en champ/contre-champ³⁷. »

Malgré des précédents, les gardiens de la censure comme du temple cinéphilique se montrent particulièrement heurtés par le traitement singulier que *Baise-moi* propose de la sexualité, et les réactions sont d'autant plus vives qu'il s'agit de femmes devant comme derrière la caméra. Pour les réalisatrices, la réception de *Baise-moi* a surtout fait l'objet d'une mésinterprétation fondamentale, basée sur une fausse alternative : « Soit on était "porno", soit on était "Breillat" ! Du coup personne n'a rien compris ! C'était ni l'un ni l'autre. C'était un film *underground trash*. *Baise-moi* commence là où *Romance X* s'arrête. Catherine Breillat pourrait être ma mère ou ma grand-mère. Elle est dans la culpabilité. Pour elle la femme est perdue³⁸. »

Si, dans *Romance X*, l'héroïne déprimée et passive qu'incarne Caroline Ducey peut en effet être perçue en position « victimisante » (notamment dans la scène du viol), il en va tout autrement dans *Baise-moi* : les deux protagonistes – quelles qu'en soient les modalités – prennent leur destin en mains.

Selon Marie-Hélène Bourcier, la dimension pornographique du film est en fait avancée comme un argument de disqualification qui répond à des stratégies politiques : « [C]e film n'est pas un porno [au sens dominant et hétérocentré du genre] mais il sera désigné comme tel de manière à éviter qu'il soit vu³⁹. » La pornographie est ainsi utilisée comme une « catégorie régulatoire qui se manifeste par l'émergence de toute une série de classements »⁴⁰, bien utile pour exclure du « grand public » des produits artistiques et culturels « dérangeants ». Or, l'une des multiples forces politiques de *Baise-moi* consiste précisément, en s'affranchissant des audaces timides du cinéma d'auteur et en utilisant l'image pornographique de façon directe et crue, à ouvrir une passerelle solide entre le « cinéma porno » et l'« autre cinéma ». *Baise-moi* réalise d'une certaine manière le désir, souvent exprimé par des cinéastes des années soixante-dix, d'intégrer sans solution de continuité la pornographie à la dramaturgie du film classique. Le film de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi met en crise la loi de 1975 sur le classement X, votée pour assurer une frontière étanche entre pornographie et cinéma traditionnel, mais dont l'obsolescence éclate au grand jour.

Si son statut – film d'auteur ou film pornographique ? – fait l'objet d'âpres discussions, un autre argument sert encore à discréditer *Baise-moi* : le mélange des genres et en particulier l'association, jugée insupportable, entre sexe et violence. C'est ce qu'illustre, par exemple, la scène du viol collectif. Nombre de critiques ont en effet reproché aux réalisatrices de la montrer explicitement, avec les codes de la représentation pornographique traditionnelle, alors que les productions « de masse » font justement de la scène de viol un « classique », quasi incontournable, où le plaisir est « comme produit mécaniquement, aux dépens de tout consentement »⁴¹. Aucune ambiguïté néanmoins dans le cas de *Baise-moi* : « impossible de bander »⁴². Pour Florence Assouline, « on en sort avec le sentiment nauséux que tous les hommes sont des violeurs ; que toutes les femmes, violées, consentantes ou initiatrices, ont mille raisons de les tuer »⁴³.

La portée critique de la séquence passe donc totalement inaperçue. Pourtant, les réalisatrices y développent, en images, une véritable analyse du viol, inspirée de la féministe états-unienne Camille Paglia : le viol doit être pensé comme « un risque à prendre », inhérent à la condition de femme. Cette dédramatisation du viol se retrouve en effet dans le comportement de Manu pendant l'agression. Contrairement à son amie Karla, elle ne se débat pas, elle se laisse faire, mais sans « bouger son cul ». Alors que Karla répète en criant « Comment t'as pu faire ça ? », Manu lui répond froidement : « J'en ai rien à foutre de leurs pauvres bites de branleurs [...]. C'est comme une voiture que tu gares dans une cité, tu laisses pas des trucs de valeur à l'intérieur parce que tu peux pas empêcher qu'elle soit forcée. Ma chatte, je peux pas empêcher les connards d'y entrer et j'y ai rien laissé de précieux. »

L'écho de l'expérience personnelle de Virginie Despentes, violée par trois hommes avec une amie, à l'âge de 20 ans, est ici évident : « Oui,

on avait été dehors, un espace qui n'était pas pour nous. Oui, on avait vécu, au lieu de mourir⁴⁴. » Car la survie, en elle-même, devient une preuve qui parle contre la femme violée : « [I]l faut être traumatisée d'un viol, il y a une série de marques visibles qu'il faut respecter : peur des hommes, de la nuit, de l'autonomie, dégoût du sexe et autres joyusetés. On te le répète sur tous les tons : c'est grave, c'est un crime, les hommes qui t'aiment, s'ils le savent, ça va les rendre fous de rage⁴⁵. »

Plus tard, le frère de Manu, devinant qu'elle a été violée, au lieu de s'enquérir de son état, cherche à connaître l'identité de ceux qui l'ont « déshonorée », avant d'ajouter : « T'as pas l'air trop traumatisée, là... Putain ! Tu me dégoûtes. Salope ! » C'est cette réplique qui conduit Manu à commettre son premier meurtre, implacable et fondateur.

Marquées par un univers référentiel populaire et non élitiste (sous-cultures punk, *trash*, rock, gothique), les réalisatrices puisent avant tout leur inspiration dans le cinéma de genre états-unien, et en particulier les *rape-revenge* films. Virginie Despentes admet une affinité avec les histoires « de filles, seules ou en bandes, qui arrachent des bites avec les dents pendant les agressions, qui retrouvent les agresseurs pour leur faire la peau, ou leur mettre une trempe »⁴⁶. Mais ces histoires n'existent alors que dans des films réalisés par des hommes, tels que *La dernière maison sur la gauche* (Wes Craven, 1972), *I Spit on Your Grave* (Meir Zarchi, 1978) ou *Mrs 45 (L'ange de la vengeance)* (Abel Ferrara, 1981). Dans *Baise-moi*, Virginie Despentes réinvestit et réinterprète ces codes, en imposant un style à la première personne et au féminin, car il s'agit pour elle de faire voir qu'une réplique des femmes est possible. À celles (et ceux) qui affirment publiquement, lors du retrait de *Baise-moi* de l'affiche, que la violence n'est pas une solution contre le viol, la cinéaste répond : « [L]e jour où les hommes auront peur de se faire lacérer la bite à coups de *cutter* quand ils serrent une fille de force, ils sauront brusquement mieux contrôler leurs pulsions "masculines", et comprendre ce que "non" veut dire⁴⁷. »

Baise-moi est donc bien un film de vengeance de femmes contre tout ce qui les opprime. À celles et ceux qui accusent le film de nourrir la misogynie ambiante, Noël Burch répond : « Qu'ils nourrissent la guerre des sexes, cela ne fait aucun doute : comme les tracts de l'extrême gauche nourrissent la lutte des classes⁴⁸. » Pour les héroïnes de *Baise-moi*, tuer les personnes qui croisent leur chemin et leur manquent de respect est « une façon de dire non à ceux qui les étouffent »⁴⁹, souligne Virginie Despentes : « Le pire aurait été pour elles de ne rien faire, d'attendre d'avoir un sale mariage, une sale vie, des gamins qu'elles ne peuvent pas élever correctement. Là, elles ont choisi⁵⁰. » Impitoyables, Nadine et Manu assurent réparation contre le harcèlement ordinaire et l'oppression quotidienne, contre « le contraire de l'inquiétante étrangeté : l'abominable familiarité »⁵¹.

Les héroïnes tuent de sang froid, plutôt que de se laisser abattre, comme si elles étaient les héroïnes d'un film d'action. Tout au long de leur cavale, elles se mettent elles-mêmes en scène avec humour et une certaine légèreté : « On n'a pas les bonnes répliques aux bons moments [...]. Quand même, ces gens, ils meurent... Faudrait que les dialogues soient à la hauteur », déplore Manu. Bien que les scènes de meurtre ne soient pas réalistes, mais presque joyeuses, jouissives comme dans une bande dessinée, le caractère désespéré et la violence « gratuite » de *Baise-moi* sont sans cesse évoqués dans la presse : « [C]est *no future* à chaque plan [...], un nihilisme absolu⁵². » Ce film n'est « le manifeste de rien », écrit Olivier Séguret dans *Libération*, il est « sans alibi [...] ni discours [...] fort et bancal, original et vaguement punk, zarbi et à sa manière anarchiste »⁵³.

Si *Baise-moi* sent le soufre, sa dimension politique radicale est étonnamment peu commentée, voire occultée. Fortement ancré dans la réalité quotidienne, *Baise-moi* multiplie les notations sociologiques et développe une critique sociale acerbe, probablement influencée par les origines familiales marxistes de Virginie Despentes. Mais les héroïnes sont « irrécupérables » : elles abandonnent toute forme d'organisation ou de projet collectifs. Le film n'est ni pédagogique ni démonstratif. Il figure la violence sous toutes ses facettes, mais n'en dévoile aucun ressort, comme le souligne Nicole Brenez : « [L]e film ne

s'intéresse qu'aux effets [du mal], à la souffrance elle-même, pas aux causes. [...] *Baise-moi* procède par suppression, en un minimalisme revendiqué : les filles ne racontent pas leur vie, elles refusent de parler, elles ne sont pas poursuivies, elles n'ont pas de but, pas de devenir, pas d'idéal, elles n'ont qu'une seule question, "comment mourir en beauté⁵⁴ ?" »

« On n'a aucune circonstance atténuante », répond Nadine à Martin, qui les accueille avec sa sœur en pleine cavale et fait allusion au fait qu'elles ont « tiré sur un père de famille et sur une femme, comme ça, sans raison ». « Tu trouverais ça plus moral si on cherchait de l'argent ? » lui demande Manu. *Baise-moi* ne tente pas de « sauver » ses héroïnes. Lucidité désespérée, chant du cygne suicidaire, suggère Nicole Brenez : « [L]es meurtres les plus violents sont probablement les plus secs et indifférents, jusqu'à la pure réactivité des trois balles qui répondent du tac au tac au passant qui interpelle les filles ("T'as pas envie que j'fasse battre mes couilles contre ton cul ?"). La justification narrative des meurtres semble s'alléger à mesure, mais c'est plutôt qu'elle devient de plus en plus politique : d'abord tuer pour voler de l'argent (la femme au distributeur), puis tuer pour répondre à l'agressivité sexuelle (le passant), tuer pour anéantir des fantasmes d'avilissement sexuel (le joueur de casino), tuer pour contredire un poncif (le vendeur d'armes coupable d'avoir émis l'hypothèse que le revolver était destiné à un mari), décimer pour finir un cercle libertin parce que ce dont traite le film, plus profondément, concerne une conception du plaisir⁵⁵. »

Progressivement, une logique des crimes perpétrés par Nadine et Manu finit pourtant par se dessiner : ils s'imposent comme bien moins « gratuits » que les critiques – ou les héroïnes – peuvent le dire, et paraissent motivés, quoiqu'inconsciemment, par des enjeux féministes. Les deux actrices soulignent le sentiment d'injustice qui guide les personnages : « C'est le film d'un ras-le-bol extrême, d'une révolte contre la manière dont les femmes sont traitées, bafouées, ignorées dans notre société⁵⁶. » Sorte de « fable romantique noire », confirme Coralie Trinh Thi, *Baise-moi* « rend son intégrité aux femmes, parce que les femmes n'ont pas le droit de revendiquer leur sexualité dans notre société » et qu'aujourd'hui elles « doivent être des guerrières pour survivre »⁵⁷.

Baise-moi illustre bien « une colère des femmes » qui n'avait jusqu'alors « jamais éclaté comme ça dans un film français »⁵⁸, écrit Noël Burch. Son interdiction provisoire témoignerait, au fond, « de l'impact sur l'imaginaire masculin de ce cri-là, n'en déplaise aux pourfendeurs des "formes chaotiques" »⁵⁹. Car la violence sexuelle ici exercée par des femmes contre des hommes serait insoutenable, voire intolérable, « pour un homme "normalement constitué" » (c'est-à-dire blanc, hétérosexuel et bourgeois). Là résiderait un crime de « lèse-phallus »⁶⁰.

Beatriz Preciado semble rejoindre cette analyse et perçoit dans la décision d'interdiction du Conseil d'État la « réplique de censeurs terrorisés par leur propre addiction pornographique et par l'éventuelle visibilité de leurs bites flasques »⁶¹. Ovi cinématographique, *Baise-moi* présenterait fondamentalement un « danger », « parce que les garçons et les filles du futur risquent de comprendre que si quelqu'un te la met sans ton consentement, tu peux prendre un flingue et ouvrir un trou qui va de l'anus au cerveau dans le corps de l'hétéro-petit-coq abuseur »⁶².

Le premier film « postporno postféministe »⁶³ en France

L'orientation féministe de *Baise-moi* est clairement confirmée au moment de la parution, en 2006, de *King Kong théorie*, sorte de manifeste d'un féminisme renouvelé. Son écriture s'est imposée à Virginie Despentes après la sortie du film, car les débats tournaient toujours autour de questions féministes centrales telles que la prostitution, le viol ou la pornographie. Si l'essai apporte un éclairage précieux pour mieux comprendre, *a posteriori*, les intentions des réalisatrices, des théoriciennes et activistes du mouvement *queer* ont livré une analyse approfondie de *Baise-moi* dès sa sortie : il serait l'un des premiers films postpornographiques féministes en France.

La sortie de *Baise-moi* sur les écrans coïncide avec l'émergence des politiques *queer* en Europe. À cette époque, la philosophe Beatriz

Preciado se consacre à l'organisation d'une « révolution pansexuelle » qu'elle pense « imminente », à « la dissolution de l'identité sexuelle en une multiplicité de désirs, pratiques et esthétiques, [à] l'invention de nouvelles sensibilités, de nouvelles formes de vie collective »⁶⁴. Elle repère aussitôt dans *Baise-moi* le « seul féminisme qui pourrait nous sauver, féminisme qui pourrait les déloger [les censeurs] de leur hégémonie pharmacopornographique »⁶⁵. Le noyau dur du tout nouveau mouvement *queer* en France participe ainsi au rassemblement de soutien devant le MK2 Odéon. Ce jour-là, Beatriz Preciado et ses camarades distribuent un tract qu'ils-elles ont photocopié en 200 exemplaires, afin de « drainer la force pornopolitique du film vers la maison *queer*, pas parce que les deux protagonistes sont lesbiennes ou autre banalité de ce genre, mais parce qu'elles cassent tout sur le passage, parce que ce sont deux filles franco-arabes qui liquident un bataillon de Blancs, en même temps qu'elles se tapent tous les beaux mecs qu'elles croisent »⁶⁶.

Baise-moi permet une analyse qui excède le seul prisme du genre (*gender*) et se confronte directement à la question des sexualités « dans leur dimension affirmative et non normative »⁶⁷, ce qui explique son appropriation par les pionnier.e.s du mouvement *queer*. Le film est en revanche mal compris, parfois même très contesté, par les milieux féministes plus orthodoxes. Virginie Despentes raconte que Françoise Giroud et Agnès Varda, par exemple, se sont « déchainées » contre elle : « Elles défendent l'avortement, mais pas la pensée des femmes qui passe par l'identité sexuelle. Selon ces féministes, la sexualité est taboue, honteuse. En parler les salit. Ce sont les mêmes arguments que ceux des intégristes⁶⁸. »

La grande nouveauté du féminisme dit de la « deuxième vague » résidait pourtant dans « l'entrée en scène du corps féminin et de la sexualité »⁶⁹. Le mouvement des femmes, rappelle Marie-Hélène Bourcier, fut aussi et surtout un mouvement de libération sexuelle, le corps et la sexualité n'étant pas simplement perçus comme des sources d'oppression : « Ils ont été réinvestis comme de formidables occasions d'autonomie, d'expérimentation et de libération. [...] Le féminisme est loin de se réduire à une critique négative et aux jérémiades des "mal baisées", comme disent ses opposants. Il milite aussi pour une féminité euphorique, qui ne soit plus passive dans tous les domaines. D'objet, la femme doit devenir sujet. Elle peut et doit accroître sa puissance d'agir (*empowerment*), y compris dans la sexualité⁷⁰. »

La sexualité est donc reconnue comme un espace de lutte par le féminisme, qui « invente la politique sexuelle en s'intéressant à la manière dont le sexe est traversé par des rapports de pouvoir et en essayant d'y remédier »⁷¹. Dès lors, le sexe réapproprié peut devenir « l'une des armes féministes par excellence dans la contestation de la sexualité phallique et dans la recherche d'un vécu du corps différent »⁷². Mais en 2000, la « politique des plaisirs, affirmative et créative »⁷³ qui s'était déployée dans les années soixante-dix a presque totalement disparu, « pour ne laisser la place qu'aux critiques négatives de la sexualité et à une focalisation sur la violence sexuelle »⁷⁴.

La pornographie « de masse » fait ainsi débat au sein des mouvements et théories féministes, et provoque des divisions et des déchirements internes féroces, connus sous le nom de *sex war* aux États-Unis. Historiquement, les féministes se divisent en effet en deux camps : d'une part « celles pour qui la pornographie est par essence hétérosexiste, médium privilégié de la violence faite aux femmes et qui doit, à ce titre, être interdite », et d'autre part « celles pour qui la pornographie [...] constitue un enjeu de subversion des normes sexuelles »⁷⁵. Face à cette alternative, le choix de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi s'impose sans ambiguïté : elles sont certes féministes (ou « postféministes »), mais aussi « pros du sexe » et surtout « prosexe »⁷⁶. *Baise-moi* s'inscrit dans une tendance que l'on peut qualifier de « nouvelle pornographie ».

À partir du milieu des années quatre-vingt, aux États-Unis, des femmes, ouvertement féministes, se lancent dans la réalisation de films pornographiques, afin de proposer une relecture et une révision de la pornographie dominante⁷⁷ : « Il fallait s'y attendre, en regardant des pornos qui n'étaient pas réalisés de leur point de vue, les

femmes ont compris que ce n'était pas tant qu'elles n'aimaient pas la pornographie mais que la pornographie disponible ne leur convenait pas⁷⁸ », note Marie-Hélène Bourcier. Si la pornographie a des vertus incitatives et prescriptives, plutôt que de la rendre illégale comme le souhaitent les féministes « abolitionnistes »⁷⁹, l'idée est au contraire de l'investir. Selon la célèbre formule d'Annie Sprinkle : « La réponse au mauvais porno, ce n'est pas d'interdire le porno, mais de faire plus de porno ! »

La voie est ainsi ouverte par des pionnières telles qu'Annie Sprinkle, *sex-performeuse* invitant, dans ses actions humoristiques et ludiques, à libérer la jouissance des femmes, ou Candida Royalle, d'abord actrice porno puis productrice et réalisatrice, qui a tourné plus d'une vingtaine de longs métrages X et obtenu de nombreuses récompenses. Depuis, leur exemple a été suivi à travers le monde, notamment par Petra Joy, Erika Lust, Jazmin Jones et, en France, par Ovidie. Envisageant la pornographie comme un instrument d'éducation sexuelle et un outil d'épanouissement personnel, ces réalisatrices entreprennent, sans négliger pour autant sa vocation masturbatoire, de « mettre l'accent sur la "consensualité" comme règle dans les échanges et les jeux sexuels »⁸⁰, et de rappeler que le sexe et la sexualité n'ont rien de « naturels ». Leur démarche se veut politique : « Le postporno est un acte de résistance à l'ordre hétéropatriarcal, il est donc indispensable d'inventer/détourner non seulement de nouveaux personnages/rôles, de nouveaux genres, de nouvelles formes de pratiques, de jeux, mais également de nouveaux modes de production-réalisation-distribution »⁸¹.

Or, avant que ce mouvement ne se déploie en France au sein des pratiques évoquées par Wendy Delorme dans *Quatrième génération* (Grasset, 2007) ou des festivals comme le *Paris Porn Film Festival* qui a connu deux éditions, en 2008 et 2010, *Baise-moi*, à sa manière, détournait et déconstruisait déjà les codes habituels du régime pornographique moderne. Le film semble en effet inaugurer « des pratiques pornographiques qui, loin de proposer une utopie érotique ou un refus de la pornographie, la travaillent de l'intérieur en la décontextualisant et la resignifiant »⁸².

Ainsi, *Baise-moi* échappe à l'une des figures imposées de la pornographie dominante : le film ne représente aucune scène de lesbianisme entre les deux protagonistes, pourtant lieu commun de la pornographie *straight*, et à ce titre « récupérable ». Un rapport lesbien n'en est pas moins suggéré, mais sous des formes inattendues, qu'il s'agisse de la très sensuelle danse dénudée entre les deux héroïnes, des regards complices échangés lorsqu'elles couchent avec deux amants différents dans la même chambre d'hôtel ou du baiser sur la bouche que Nadine donne à sa compagne assassinée dans la séquence finale. Ce choix témoigne à la fois d'une volonté de distanciation par rapport au cinéma pornographique destiné aux hommes hétérosexuels et d'une démarche « pornocritique féministe » qui détourne le X pour en exposer les rouages ou les subvertir.

Ce faisant, *Baise-moi* sape « l'exclusivité de la mise en récit voyeuriste à usage masculin et l'essentialisme qui sous-tendent le porno moderne »⁸³. Les deux héroïnes de *Baise-moi* se réapproprient leur ou le sexe comme un pouvoir *par* et *dans* la violence (qui, elle aussi dénaturalisée, n'apparaît plus comme l'apanage des hommes), et actent la déclaration de Coralie Trinh Thi : « Le premier pouvoir d'une femme est le pouvoir sexuel : on peut le discuter mais il n'est pas pire que celui que donnent l'argent, la culture ou les relations »⁸⁴. Nadine et Manu incarnent en effet de nouvelles « fiancées du pirate »⁸⁵, mais version *trash* : elles sont davantage des « pornos sorcières » et des « bad lieutenantes »⁸⁶. Le titre du film, « "Baise-moi", le gimmick par excellence du porno moderne, la sentence porno au sens fort du terme »⁸⁷, illustre bien la stratégie politique et sexuelle de « resignification performative » que dessinent Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi, dans la lignée des retournements et réappropriations que lesbiennes, gays ou transsexuel.le.s ont pu faire subir à certaines insultes comme *queer*.

Les stigmates de « salope » ou de « putain » – qui jalonnent et clôturent le film (« Elle est où ta salope de copine ? » hurle le policier

qui met à terre Nadine à l'issue de leur cavale, après la mort de Manu) – sont eux-mêmes retournés et réinvestis, suivant l'analyse qu'en propose Gail Petherson. Nadine et Manu sont des travailleuses du sexe et elles affirment un droit au plaisir et à la maîtrise de leur sexualité (« Putain, ça donne envie de niquer », dit Manu avant de se mettre en chasse). Le sujet de l'énonciation a bien changé. Mais qu'importe : « [L]e stigmate de putain, bien que visant explicitement les femmes prostituées, contrôle implicitement *toutes* les femmes »⁸⁸. Il agit comme « un instrument tout prêt d'attaque sexiste contre les femmes jugées trop autonomes, qu'il s'agisse de se défendre ou simplement de s'exprimer »⁸⁹.

La séquence finale, très commentée et critiquée, au cours de laquelle les deux héroïnes se rendent dans un club échangiste et massacrent la trentaine de client.e.s réuni.e.s, confirme cette analyse. Si Manu contraint l'un des hommes à marcher à quatre pattes et à imiter le grognement d'un porc, avant de lui enfoncer un pistolet dans l'anus et de l'achever, « c'est justement parce que ce client de club leur a manqué de respect en les abordant comme les "putes" ou les "salopes" que devient automatiquement toute femme sexuelle »⁹⁰. Sa mort – et ses modalités spécifiques – est la réplique à son propre comportement, souligne Marie-Hélène Bourcier : « La question du manque de respect envers les femmes qui sont d'une manière ou d'une autre dans le sexe est centrale dans le film. Cette scène dénonce justement le *double bind* [la double contrainte] dans lequel se retrouvent les femmes à qui les hommes demandent d'être sexuelles et qui se font traiter de salopes en étant sexuelles. Le "toutes des salopes" qui fait la jaquette de nombre de vidéos pornos participe de cette rhétorique asymétrique : on n'entend jamais dire que les hommes hétérosexuels très sexuels sont des salauds »⁹¹.

Baise-moi fait ainsi émerger au cinéma – comme un choc – des préoccupations et une démarche qu'approfondiront ensuite des féministes « prosexes » comme la jeune actrice porno Judy Minx, pour qui « le sexe ne doit pas être tabou, secret, caché, sacré et honteux » : « Je pense qu'un des plus grands facteurs de l'oppression des femmes, c'est le fait que la sexualité soit un truc mythifié, qu'il faut banaliser le sexe et que les femmes ne sont pas une espèce de réceptacle sacré »⁹².

En France, dans un secteur indépendant, militant et non pas commercial, le travail d'Émilie Jovet reste peut-être le plus représentatif de ce nouveau courant postporno, féministe et *queer* que *Baise-moi* a contribué à inaugurer. En 2006 sort *One Night Stand*, « film *queer* (lesbien et transgenre) pour et par des lesbiennes/*transgender/queer* [c'est à-dire] par une gouine (*myself*), avec des lesbiennes/*transgender* comme acteur/trices, des lesbiennes/*transgender* en technique [...] et destiné à un public lesbien/transgenre/*queer* »⁹³. Tourné en vidéo numérique, fondé sur le principe *do it yourself* et recourant à des actrices pornos non professionnelles, le premier long métrage d'Émilie Jovet se veut « un champ d'exploration et d'expérimentation, un terrain de jeux multiple ». La cinéaste précise ainsi sa méthode : « Chaque actrice explique à la réalisatrice sa conception du sexe, parle de ses pratiques sexuelles perso et elles déterminent *ensemble* la scène X. C'est un échange entre la réel et l'acteur/trice, qui donne naissance à une scène. Chaque acteur/trice trouve la/le partenaire qui lui convient, avec qui elle/il a envie de tourner. »

Si la filiation avec le courant états-unien s'impose, Émilie Jovet semble aussi réactualiser et revisiter certains projets libertarosexuels des années soixante-dix : « Genres, jeux et pratiques se rencontrent et se mélangent avec une énergie débridée et créent un étourdissant et délectable festin de sexe, de passion et de désir. » Dans *One Night Stand*, la cinéaste entend rendre visibles des identités ou « transidentités » occultées par les discours normatifs issus de la « matrice hétérosexuelle », d'un certain féminisme (abolitionniste) ou encore du *vanilla sex* lesbien dominant (amour lesbien monogame et doux). La réalisatrice s'en explique : « Je ne partage pas les valeurs infantiles en vogue chez certaines lesbiennes [...]. J'en ai marre de leur homophobie intériorisée, reproduction inconsciente du discours normatif, de leur police de la sexualité, qui doit être la plus invisible et

la plus inoffensive possible [...]. Je vous emmerde aussi, les soi-disant féministes d'un autre âge, gardiennes autoproclamées de la pureté et de l'innocence, de l'*amuuur* entre *Faammes*, qui tiennent des discours aussi violents, agressifs et incultes sur les femmes qui ne partageraient pas leurs croyances d'une universelle "bonne" conduite sexuelle que les pires sbires cathos homophobes. »

Au moment de sa sortie en 2000, *Baise-moi* s'impose comme un brûlot et cristallise une véritable polémique autour de la liberté d'expression, des frontières entre pornographie et cinéma d'auteur ou encore de sa dimension féministe. Bonne illustration de « la résistance confirmée des institutions face aux fauteurs de trouble »⁹⁴, « l'affaire *Baise-moi* » a révélé que la censure officielle pouvait encore s'exercer à l'encontre d'œuvres cinématographiques en s'appuyant sur un article du Code pénal relatif à l'« atteinte à la dignité humaine », et que les opérations privées, même initiées par des groupes d'extrême droite, avaient quelque chance d'aboutir. À l'origine d'une révision de la loi sur le classement des œuvres cinématographiques, elle bouleverse les modalités du contrôle des films tel qu'il s'exerce depuis presque 30 ans.

Œuvre hybride inclassable, film « postféministe guerrier »⁹⁵, *Baise-moi* trouble non seulement les catégories cinématographiques, mais aussi celles de genre (*gender*) et de sexualités. À sa manière, il incarne une révolution féministo-porno-punk, bien qu'il ne soit aucunement un manifeste et que seules quelques pionnières du mouvement *queer* en aient saisi les dimensions politique et sexuelle radicales. Par son positionnement anticipé dans le courant postporno et féministe prosexé, *Baise-moi* a ouvert une nouvelle voie cinématographique pour la représentation des sexualités et il occupe à ce titre, en France, une place fondatrice dans les débats contemporains autour de l'articulation entre féminisme et pornographie. ◀

NOTES

- 1 Noël Burch, *De la beauté des latrines : pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*, L'Harmattan, 2009, p. 160.
- 2 Virginie Despentes, *Baise-moi*, Florent Massot, 1994, p. 115.
- 3 *Post-coïtum, animal triste* de Brigitte Roïan sort sur les écrans en septembre 1997, À vendre de Laetitia Masson en août 1998 et *Si je t'aime, prends garde à toi* de Jeanne Labruno au mois de septembre de la même année.
- 4 Titre d'un article d'Olivier Delcroix paru dans *Le figaro* du 7 juin 2000, à l'occasion de la sortie de *Baise-moi* et du premier film de Catherine Breillat, *Une vraie jeune fille*, resté jusqu'alors inédit sur les écrans.
- 5 Cf. Marie-Françoise Hans et Gilles Lapouge, *Les femmes, la pornographie et l'érotisme*, Seuil, 1978, p. 83.
- 6 Françoise Audé, *Cinéma d'elles : 1981-2001, L'âge d'homme*, 2002, p. 113.
- 7 Ovidie, *Porno manifesto*, La Musardine, 2004, p. 157.
- 8 F. Audé, *op. cit.*, p. 113.
- 9 V. Despentes, *Le figaro*, 7 juin 2000.
- 10 Synopsis, Dossier *Baise-moi*, Archives du CNC.
- 11 Procès verbal de la commission plénière, 30 mai 2000, Dossier *Baise-moi*, Archives du CNC.
- 12 Note de François Hurard à Catherine Démier, 7 juin 2000, Dossier *Baise-moi*, Archives du CNC.
- 13 Statuts de l'association Promouvoir, 2 août 1996, Dossier *Baise-moi*, Archives du CNC.
- 14 Décision du Conseil d'État, 30 juin 2000, Dossier *Baise-moi*, Archives du CNC.
- 15 *Ibid.*
- 16 *Ibid.*
- 17 *Libération*, 13 juin 2000.
- 18 *France soir*, 3 juillet 2000.
- 19 *Libération*, 3 juillet 2000.
- 20 Cf. *L'humanité*, 2 juillet 2000.
- 21 *France soir*, 4 juillet 2000.
- 22 « Excès de pouvoir... », *Libération*, 5 juillet 2000.
- 23 *Les inrockuptibles*, 17-23 avril 2001 et *Beaux arts magazine*, n° 206, juillet 2001.
- 24 Décret n° 2001-618 du 12 juillet 2001, paru dans le *Journal officiel* du 13 juillet 2001.
- 25 *Journal télévisé 19-20*, France 3, 29 août 2001.
- 26 Dans le contexte de l'éphémère libéralisation qui suit mai 68, une catégorie X spécifique aux « films pornographiques ou d'incitation à la violence » est définie par le décret du 31 octobre 1975 et dessine une sorte de « cordon sanitaire » entre le « bon cinéma » et le « cinéma porno ». L'adoption de ces articles fait l'objet de vifs débats à l'Assemblée nationale, mais les députés finissent par voter la loi à l'unanimité moins une seule et unique voix, celle du communiste Jack Ralite, ardent défenseur de la culture.
- 27 « Despentes : anarcho-féministe », *Le magazine info*, 8 juin 2007.
- 28 Thomas Sotinel, « Un film infirme et fier de l'être », *Le monde*, 28 juin 2000.
- 29 *Le monde*, 15 juillet 2000.
- 30 Florence Assouline, *L'événement du jeudi*, 21 juin 2000.
- 31 F. Audé, *op. cit.*, p. 113.
- 32 Nicole Brenez, « Le grand style de l'époque : *Baise-moi*, les filles mieux que les ménades, plus obscures que les Erinyes », *Trafic*, n° 39, automne 2001, p. 365.

- 33 V. Despentes, *Libération*, 22 janvier 1996.
- 34 Marie-Hélène Bourcier, *Sexpolitiques : queer zones 2*, La Fabrique, 2005, p. 196.
- 35 *Ibid.*
- 36 Coralie Trinh Thi, *La voie humide*, Le Diable Vauvert, 2007, p. 507.
- 37 Serge Kaganski, « *Baise-moi* : critique et avis par *Les Inrocks* », *Les inrockuptibles*, 27 juin 2000.
- 38 Citées dans Ovidie, *op. cit.*, p. 169.
- 39 M.-H. Bourcier, *Queer zones : politique des identités sexuelles et des savoirs*, Balland, 2001, p. 46.
- 40 M.-H. Bourcier, *Sexpolitiques...*, *op. cit.*, p. 157.
- 41 Elsa Dorlin, *Sexe, genre et sexualités*, PUF, 2011, p. 145.
- 42 Philippe Azoury, *Libération*, 18 mai 2000.
- 43 F. Assouline, *op. cit.*
- 44 V. Despentes, *King Kong théorie*, Grasset, 2006, p. 45.
- 45 *Ibid.*, p. 42.
- 46 *Ibid.*, p. 48.
- 47 *Ibid.*, p. 49.
- 48 N. Burch, *op. cit.*, p. 160.
- 49 *Le journal du dimanche*, 25 juin 2000.
- 50 *Ibid.*
- 51 N. Brenez, *op. cit.*, p. 66.
- 52 Olivier Père, *Les inrockuptibles*, 23 mai 2000.
- 53 *Libération*, 28 juin 2000.
- 54 N. Brenez, *op. cit.*, p. 66-67.
- 55 *Ibid.*, p. 67.
- 56 *Le canard enchaîné*, 28 juin 2000.
- 57 *France soir*, 28 juin 2000.
- 58 N. Burch, *op. cit.*, p. 159-160.
- 59 *Ibid.*, p. 160.
- 60 *Ibid.*
- 61 Beatriz Preciado, *Testo junkie : sexe, drogue et biopolitique*, Grasset, 2008, p. 77.
- 62 *Ibid.*, p. 77-78.
- 63 M.-H. Bourcier, *Queer zones...*, *op. cit.*, p. 46.
- 64 B. Preciado, *op. cit.*, p. 78.
- 65 *Ibid.*
- 66 *Ibid.*
- 67 M.-H. Bourcier et Alice Molinier, *Comprendre le féminisme*, Max Milo, 2012, p. 104.
- 68 *Libération*, 13 juin 2000.
- 69 M.-H. Bourcier et A. Molinier, *op. cit.*, p. 26.
- 70 *Ibid.*, p. 26-27.
- 71 *Ibid.*, p. 35.
- 72 *Ibid.*, p. 36.
- 73 *Ibid.*
- 74 *Ibid.*, p. 38.
- 75 E. Dorlin, *op. cit.*, p. 139.
- 76 Déclinaison hexagonale du mouvement *sex-positiv*, qui date de 2001.
- 77 Virginie Despentes documente la généalogie de ce mouvement *sex-positiv* et *postporn*, de San Francisco à Paris et Barcelone, dans *Mutantes*, documentaire sorti en 2006 et sous-titré « Féminisme porno punk ». Après la parution de *King Kong théorie*, elle confirme ainsi son ancrage, désormais conscient, dans le mouvement postporno, féministe « prosexé » et *queer*.
- 78 M.-H. Bourcier, *Queer zones...*, *op. cit.*, p. 42.
- 79 Cf. notamment Catharine MacKinnon, *Ce sont que des mots* (1993), I. Croix et J. Lahana (trad.), Des Femmes, 2007.
- 80 M.-H. Bourcier et A. Molinier, *op. cit.*, p. 42.
- 81 Jean-Raphaël Bourge, « Le "postporno" c'est quoi ? » [en ligne], *Post-ô-porn*, www.gaadjoujoub.com.
- 82 M.-H. Bourcier, *Sexpolitiques...*, *op. cit.*, p. 174.
- 83 *Ibid.*, p. 175.
- 84 *France soir*, 28 juin 2000.
- 85 Allusion au film de Nelly Kaplan, *La fiancée du pirate*, sorti en 1969.
- 86 Titres de deux chapitres de *King Kong théorie* de Virginie Despentes.
- 87 M.-H. Bourcier, *Sexpolitiques...*, *op. cit.*, p. 180.
- 88 Gail Pheterson, *Le prisme de la prostitution* (1996), N.-C. Mathieu (trad.), L'Harmattan, 2007, p. 17.
- 89 *Ibid.*
- 90 M.-H. Bourcier, *Queer zones...*, *op. cit.*, p. 30.
- 91 *Ibid.*
- 92 Judy Minx, citée dans Jean-Michel Carré, *Travailleur(r)uses du sexe... et frères de l'être*, Seuil, 2010, p. 72.
- 93 Emilie Jouvét, « *One Night Stand : Manifesto* » [en ligne], www.onenightstand.205ic.fr/. Les citations qui suivent en sont extraites.
- 94 Jacques Zimmer, *Histoires du cinéma X*, Nouveau monde, 2011, p. 410.
- 95 C. Trinh Thi, citée dans Ovidie, *op. cit.*, p. 167.

Historienne du cinéma et de la vidéo, HÉLÈNE FLECKINGER est maîtresse de conférences à l'Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis et auteure d'une thèse de doctorat sur les rapports entre cinéma, vidéo et féminisme en France dans les années soixante-dix. Elle a dirigé, avec David Faroult, un numéro de *La Revue Documentaires* sur Mai 68 (n°22-23, 2010) et assuré l'édition du coffret livre-DVD *Carole Roussopoulos, Caméra militante. Lutttes de libération des années 1970* (MétisPresses, 2010). Co-responsable des séminaires « Vidéo des premiers temps » et « Travelling féministe. Arts, genre et société », fondatrice de l'Association Carole Roussopoulos, elle est aussi programmatrice indépendante (collaboration avec la Cinéma-thèque Française, le Forum des Images et divers festivals en France et à l'étranger).

Céline Cadaureille

In God We Used to Trust

Attendre, assez de temps pour pouvoir arracher les croûtes.
Cuit dans la pâte, il promet d'être tendre.
Il l'aurait été, sans aucun doute.
En embrassant: il vol-au-vent entre les dents.

Longue vie au sage qui en lui contient les flammes
Retient les frasques et bannit les femmes
Dont le corps se délivra d'enfants à demi-dévorés. Par le sexe même.
Elle aime

L'affection est vaginale. Les infections plurielles.
Marquez purulente et corrompue sur son cul!
Parlez à voix haute de ces yeux mangeant des yeux.
De ces mères qui, le ventre à terre, les font pleurer.

Cela fait un moment que je n'écris plus pour toi.
Que j'ignore ton dégoût pour les huîtres.
Position foetale dans une coquille trop petite
Que je ne joue plus à être libre, démente, effervescente
De l'aspirine dans un verre d'urine.

Midinette sous le soleil de midi
Ta chair est tendre. Elle est triste aussi.
Entre tes dents, pendait ta langue
Et sous ta langue, la misère d'être là
A attendre que ta bave s'écrase sur moi.

Nuit excessivement calme
Un ange passe et déplace sur sa route un nuage
Les enfants sont partis et avec eux la poésie :
des comptines aux cantiques.
Il n'y a plus de fée pour manger les hommes
De succubes pour les faire succomber.

Marre des bouts de ficelles, des marabouts voyants.
Spécialistes en retour de l'être aimé.
À jamais.



> *Les trois Grâces*, bois, métal, cuir et latex, 2011. Ensemble réalisé avec le soutien technique du centre d'art Est-Nord-Est lors d'une résidence de l'artiste à l'automne 2011. Photo : Yann Gachet.

David Bernagout

Un con texte...

Un con fort
Un con venant / un con venu
Un con génère
Un con-plot
Un con plisse
Un con battant
Un con battu
Un con trop laid
Un con pétant
Un con d'huis
Un con tes nerfs
Un con s'tend / un con s'y s'tend
Con trie
Con pris
Un con disciple
Un con sidéré
Des cons tractés
Un con d'or
Un con sciant = un con sécant
Un con c'est quand ?
Con-table
Con promis
Con-passion
Con-plaire
Con s'tâte
Con-somme
Con-blé
Con primé / con pression
Con tribu
Con pâtissant
Con tenté
Con temple
Con père
Con tact
Un con plait
Les cons fins
Con biné
Con-poste
Con, sors
Un con serre, un con sert, les cons servent

Corps, un tien...

Ç'aurait dû aller de corps né à corps-bière, en passant par corps doux, parfois des corps nets, souvent des corps rompus (le corps « Léonne » : un corps-back entre le corps-dos et le corps beau), des corps-nichons et des corps sages, aussi...

Et même un corps Morand un corps-porc des corps bey...

Des corps de raid des corps-raie des corps recteurs (des pets-corps !)...

Un corps « Isa » (Grrr... encore malade !), un corps sait (corps se tait) : le corps tisonne ; un corps sert : le corps don, pis corps, en corps...

Avec quelques rats-corps, un dé-corps (où des corps nichent) sur fond de harde-corps...

Ç'eût pu finir par un corps tèj', des corps aux nerfs et un corps billard...

Corps n'a quai, nul corps n'y erre... Rien que le corps n'aye...

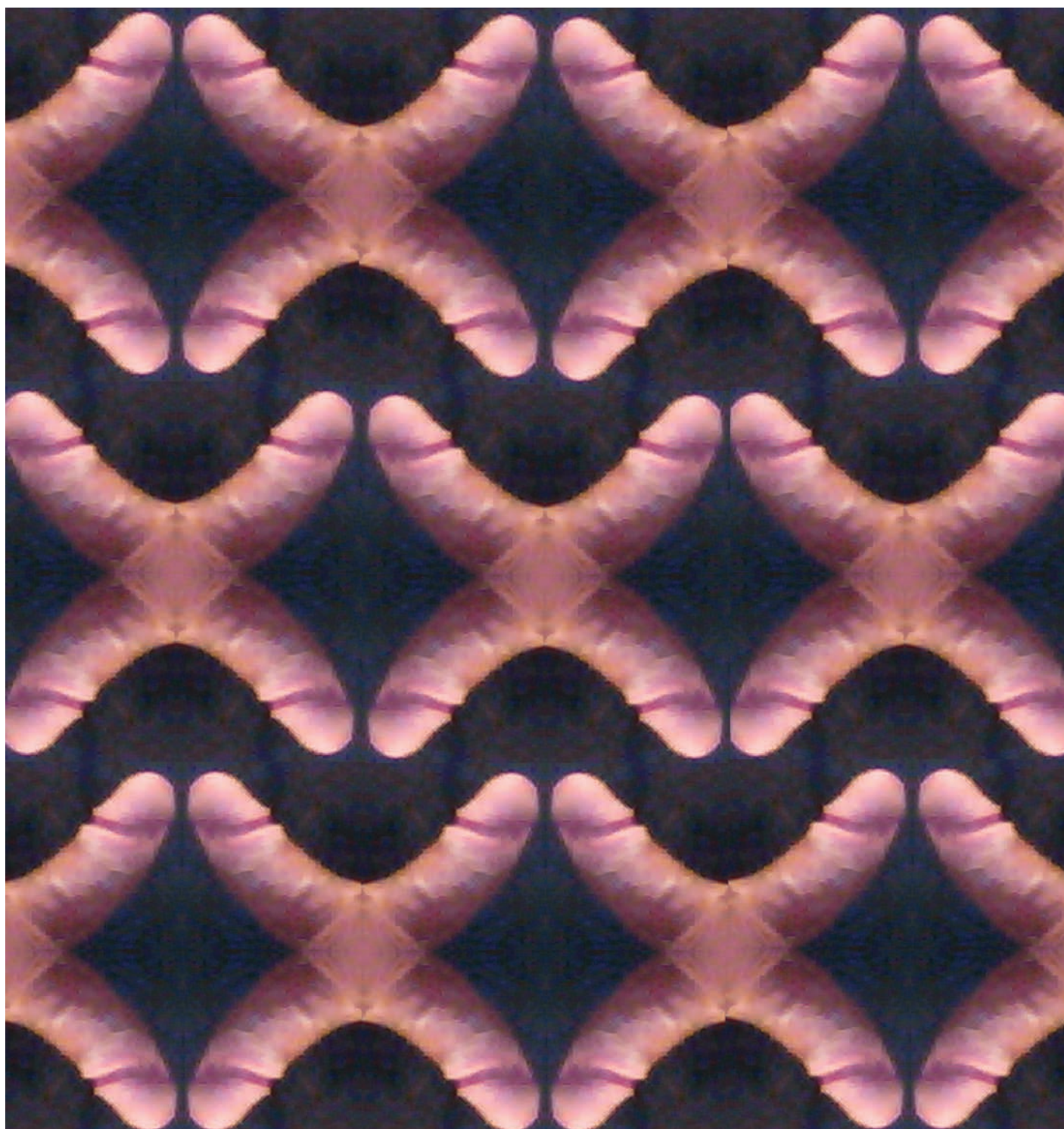
Mais arrêtons là : je vois bien que le corps, tôt, mal t'aise...

Les vits-cieux

(pour des vies scieuses)

Et vits d'amants ?
Les vits denses...
Les vits dansent !
Vit à gras
Vit vrillé
En vit rond
Le vit c'est râle...
Vit l'Un
Des Vits aux lances
Des vits sages
Les vits trop
Les vits triés
Des vits d'anges,
des vits-dangers,
vits d'Angers
Un vit à tiques
Un vit l'âge
Un vit âgé,
des vits z'âgés
Le vit au laid
Vit rage
Vit russe
Vit-troll
Vit nègre
Vit négrier
Le pont, le vit
Vit... vit... section
Les vits comptent / content
Un vit t'es
Les vits serrent
Mais les vits d'or durent...

André Marceau



> *Sexmotif* [détail], 2010.

Poète transdisciplinaire, ANDRÉ MARCEAU crée avec les mots, les images, les sons, la performance et l'animation (ensemble ou séparément), depuis une quinzaine d'années. Pionnier de la poésie vivante et du slam, il a présenté de nombreuses prestations au Québec et ailleurs, publié des recueils (poésie littéraire et haïkus) et réalisé des disques, en solo ou collectifs, de poésie (orale, slam, sonore, performée). Il a participé à des expositions collectives et publié de la poésie visuelle. Il a également réalisé quelques interventions (manœuvres) de poésie dans l'espace public, dont le plus récent *Sacs à soupirs*. Fondateur du Tremplin d'actualisation de poésie, il a animé quantité de soirées, de spectacles et d'émissions de radio en poésie.

Jean-Pierre Ostende

Le Sussex n'est pas l'Essex

Souvent imité, jamais égalé, le professeur Sanglier a donné plusieurs conférences sur l'art et le sexe, toutes au grand bar le Pico Pico. Il en donne encore.

Pour assister à l'une des conférences au Pico Pico, vous vous approchez d'un Patrick ou d'une Patricia... Au Pico Pico, tous les serveurs ou serveuses s'appellent Patrick ou Patricia, c'est pour la parité. Vous vous approchez d'un Patrick ou d'une Patricia et, si elle vous dit : « *When I'm good* (Quand je suis bonne) », vous répondez : « *I'm very good* (Je suis très bonne). »

Ensuite, deuxième test, quand elle vous dit : « *But... when I'm bad...* (Mais... quand je suis vilaine...) », vous répondez : « *I'm better...* (Je suis meilleure...) »

Lors d'une des conférences sur l'art et le sexe, le professeur Sanglier avait lancé un débat là-dessus : alcoolisme, sexualité, art...

Toutefois, précisons que c'est une réplique de Mae West dans le film *I'm No Angel* (*Je ne suis pas un ange*) sorti en 1933... l'année où Hitler devient chancelier, le SS devient la police, le Reichstag est incendié, Hitler obtient les pleins pouvoirs, Goering crée la Gestapo, l'Allemagne se retire de la conférence de Genève sur le désarmement et se retire aussi de la Société des nations. Goebbels lance une campagne de destruction de livres et d'œuvres d'art et, pendant ce temps, Sir Malcolm Campbell atteint les 408 km/h sur la plage de Daytona en Floride, on invente le jeu du Monopoly... et Mae West joue dans *I'm No Angel* avec Cary Grant, celui dont on disait qu'il avait un menton en fesses d'ange et qui fera à la fin de sa vie des tournées aux États-Unis appelées *A Conversation with Cary Grant* (*Une conversation avec Cary Grant*). Fesses d'ange, alias Cary Grant, a joué aussi avec Katharine Hepburn dans *L'impossible monsieur bébé*, cette même Katharine Hepburn a joué dans un film de David Lean, *Vacances à Venise* (une Américaine en vacances à Venise tombe amoureuse [sexe] d'un séduisant antiquaire vénitien [art]. La difficulté : le bel Italien est marié...). Le même David Lean fera tourner plusieurs fois Alec Guinness dans *Le Docteur Jivago*, *Lawrence d'Arabie*, *Le pont de la rivière Kwai*... Alec Guinness, oui, qui aura le rôle d'Obi-Wan Kenobi dans *L'empire contre-attaque : Star Wars 5*... Si ce n'est pas mélanger l'art et le sexe, l'air de rien, avec de petits glissements... dans le genre « nous sommes manipulés »... vous voyez le genre ?

De nombreux clients se souviennent de répliques durant les conférences du professeur Sanglier.

Non, le contraire de Libido n'est pas Bidoli.

Oui, ils ont déposé dans vos berceaux la crise, la famine, le chômage, la schizophrénie, le surendettement, la paranoïa, l'esclavage, le terrorisme, les catastrophes écologiques, le pain dur, le réchauffement climatique, le harcèlement. Mais aussi l'art et le sexe.

Oui, plus la chose est la chose, plus elle devient étrange.

Oui, pour que la chose survive, il vaut mieux qu'elle ne soit pas qu'elle-même.

Oui, l'art comme le sexe est une affaire de chauffeur.

Oui, tout conducteur est un chauffeur.

Non, je ne vois plus la famille Vitoli. À l'époque, elle vivait dans une grande maison en forme d'immense coquillage, disposant de deux salles de concert et d'une panoplie très respectueuse : préservatif recyclable, string équitable, *sex toy* solaire en bois naturel.

— Professeur Sanglier, croyez-vous que l'art va disparaître ?

— Oui. Au moins sous la forme que nous lui connaissons.

— Et le sexe, professeur, il va aussi disparaître ?

Le professeur Sanglier marque un temps avant de répondre :

— Je dois vous faire une réponse géographique : le Sussex n'est pas l'Essex.



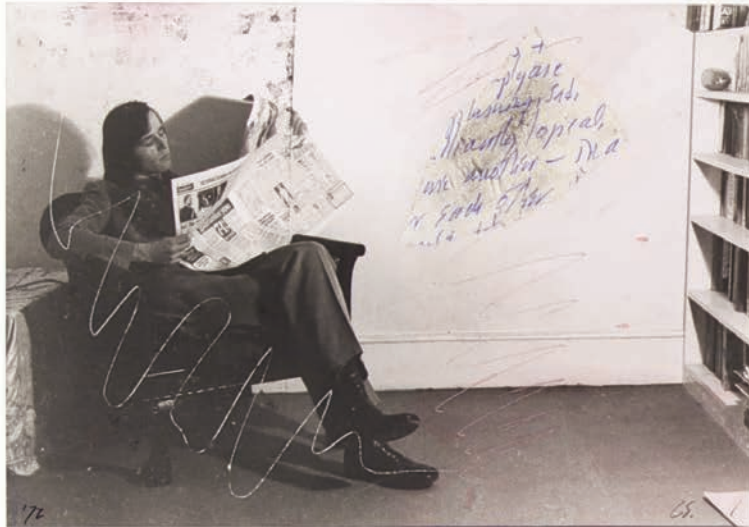
> Happening orchestré par Jean-Jacques Lebel *Pour conjurer l'esprit de catastrophe* (2^e version), avec Err  et Tetsumi Kudo, studio de cinéma de Boulogne, 1963. Photos : Pablo Volta.

Jean-Jacques Lebel



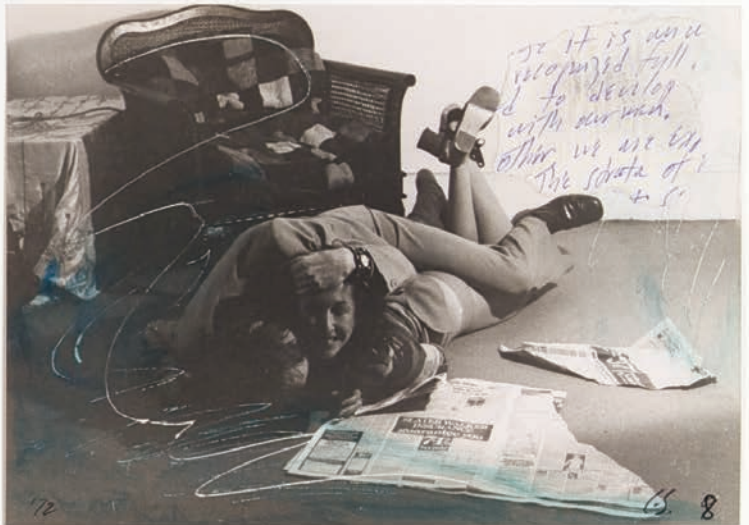
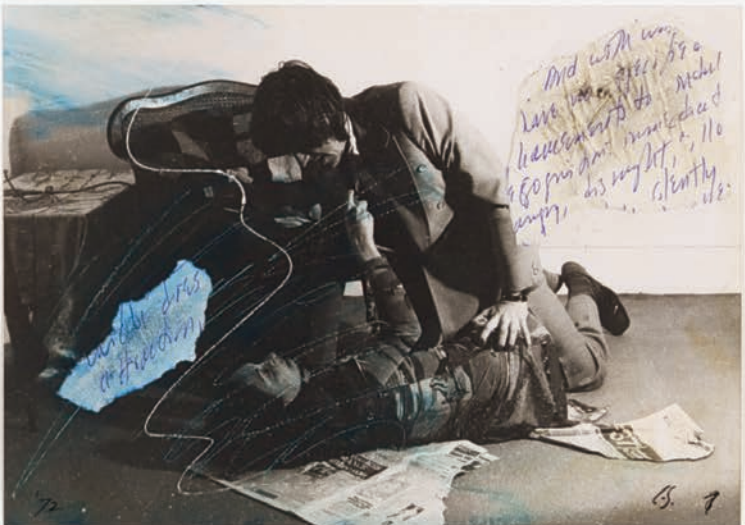
> Happening *Déchirex*, 1965.

JEAN-JACQUES LEBEL est plasticien, écrivain, activiste libertaire. Auteur du premier happening européen, *L'enterrement de la chose* (Venise, 1960), fondateur du *Festival de la libre expression* (poésie directe, happening, jazz, cinéma expérimental, exposition) de 1960 à 1967 puis, à partir de 1980, du très nomade et protéiforme festival international *Polyphonix*, il n'a cessé, individuellement et collectivement, d'excéder les limites du culturel, de l'artistique, du politique, du social et de l'intime. Il a publié des dizaines de livres, dont le plus récent, abondamment illustré, *Les happenings de Jean-Jacques Lebel ou L'insoumission radicale* (Hazan, Paris), et en prépare un autre avec Laurence Bertrand Dorléac. Il a beaucoup exposé, surtout en Europe et, après *Soulèvements* à La Maison Rouge (Paris, 2009-2010), il montrera son travail plastique au Musée d'art moderne de Saint-Étienne en octobre 2012 et au Musée d'art moderne et contemporain (MAMCO) de Genève en juin 2013.



> *Aggression for Couples*, séquence de huit tirages, noir et blanc, gélatine argentique avec colorisation à la main et collage, 15 h, 1972. © Carolee Schneemann.

Carolee Schneemann



L'artiste multidisciplinaire CAROLEE SCHNEEMANN a transformé la définition de l'art, particulièrement par son discours sur le corps, la sexualité et le genre. La recherche sur les traditions visuelles archaïques, le plaisir qui résulte de la suppression des tabous, le corps de l'artiste dans son rapport dynamique avec le corps social, ont été au cœur de son travail. Le Musée d'art moderne de New York (MoMA) a récemment présenté son installation « Up to and Including Her Limits » dans l'exposition *On Line : Drawing Through the Twentieth Century*. Ses œuvres multidisciplinaires ont été présentées dans d'innombrables événements partout dans le monde. Dernièrement, une rétrospective de son travail, comprenant films, installations vidéo et sculptures cinétiques, a été exposée tour à tour au Samuel Dorsky Museum of Art (New York), à la Henry Art Gallery (Seattle) et au Musée Krannert Center for the Performing Arts (Urbana-Champaign, février-avril 2012). Ses lettres sont le sujet du livre *Correspondence Course : An Epistolary History of Carolee Schneemann and Her Circle*, publié par Kristine Stiles (Duke University Press, 2010). Parmi ses autres publications figurent *Imaging Her Erotics : Essays, Interviews, Projects* (MIT Press, 2003, 2004) et *More Than Meat Joy : Complete Performance Work and Selected Writing* (McPherson & Co, 1979, 1997).



> *Toile masculine* [série *Toiles*], 80 x 60 cm, 1988-89.

Esther Ferrer

Performance érotique

La question est de réaliser une performance au sujet « érotique » de n'importe quelle façon.

Une possibilité :

- un espace divisé par un rideau complètement opaque qui ne laisse passer ni la lumière ni les ombres ;
- d'un côté du rideau, un couple (de n'importe quelle tendance sexuelle) fait l'amour. Si l'on peut amplifier les sons, tant mieux ;
- de l'autre, le public, assis, qui tout à coup se voit submergé dans la plus complète obscurité. – Il écoute l'action et, s'il s'érotise, tant mieux pour lui ;
- à un moment donné, une voix dira : « Attention ! dans 15 secondes, nous allons allumer les lumières de la salle. »

Si vous ne pouvez pas trouver de candidats pour le faire live, vous pouvez passer une bande son d'une authentique et satisfaisante relation sexuelle.



> *Adam avec des feuilles* [série *Le Livre du sexe*], photographie noir et blanc avec feuilles naturelles, 60 x 50 cm, 1995.

> *Les arbres de la science du bien et du mal* [série *Le livre du sexe*], fils de cuivre doré sur photographie noir et blanc, détail d'une série composée de 8 photographies, 50 x 60 cm, 1986.



Originaire de San Sebastián, ESTHER FERRER est reconnue pour ses performances, en solo ou au sein du groupe espagnol ZAJ (1964-1996). Son travail s'est toujours plus orienté vers l'art action, pratique éphémère, que vers l'art production. Elle a participé à des festivals partout en Europe, en Amérique et en Asie.

Charles Dreyfus

L'art se nique

Ça lasse
Ça sert d'os tentation
Cons fesses seins culs raies
Art, bite, traire
Porc, no !
Esthétique et purée
Anal logis
Bout tabou
Maître Eckhart moi les cuisses
Mou le dard
Con verge j'ai
Débita congratula
Mère prise : permis
Méat coule pas
Miction impossible
Au cul passion
Que les ânes usent le temps
de se retourner
Bouffées de chattes... leurres
Sa queue de préfet rance
Vaincre un con ou s'en convaincre
Darde à papa
Dix femmes à Thouars
Bar à gouines
Elle ass hume
Tu te lèches, allez !
À valeur de sexe
Le prépuce-cul
À chacun son tour niquer
Agrippe pine
Compétent en impédance
comme ce Pékinois
À dessein je les touche
À partir de confesse controuvée
À quoi la sodomie tourne-t-elle le dos ?
Les parties prises
Tu doi(gt)s dans le cul
L'arroseur pubic
D.Q.A.C.
Il se fait mettre en évidence
Le langage m'habite sans gage
Le gros sexe s'était fait mère
Ça vos noms ! Ça vos nez ! Vos nœuds !
Attention cons courts les pines !
Des culs l'ôter

Les meilleurs sexes priment
Elle ne sait plus où elle habite
Débite du rêve
Exemplaire inique
J'anus en orbite
Je suis au régime, comme dirait
ma banane
Tard t'as la crème
Les seins tueront
L'art d'être en panne
Ah vit de pas sage !
Resté enfantin, il préférerait les femmes
enjouées
Con sensuel
Qu'importe le flacon, pourvu
qu'on ait le bouchon
La nuit toutes les chattes sont prises
Qui aime bien chatte y vient
Ceints tes teaseurs
Le surréalisme c'est du réalisme trop aidé
Indices : cul, table
Ici lacuneuse, là cul nœud
Dos scié, con séquent
Presse-queue
Pub bis
L'appât nique
Elle est bien car rossée
Laper ta rade
Secret de polichinelle dans le tiroir
Croissants, zobs, beurs
Luc n'osa retâter à son cul
Deux bonnes heures
avec deux bonnes sœurs
Pas sage à l'acte
L'habit vert (au féminin)
Jouis sans cible
Vit et branlé
Jouet à l'âme : amant
Qui con prend ?
Ah ! (sexe hué)
Je suis l'immaée ception
C... suce P...
Donner sa langue à la chatte

Sa transe graisse
Ramoneur éconduit
Érection (le temps que ça dur)
L'amant sarde saoule toi !
Je mens cool
Une anti-Christ passion
Art et vit qu'ont fondu
La con/figuration de son petit trou
Un cas nu : l'art
Y mène au prépuce
Les chattes éduquons !
Alluvions sexuelles
Sot l'y laisse le croupion des poulettes
Sujet et pines/nœuds
J'ai le spleen à l'air
Pâle inceste
Après coup la débandade lui parut
de mise
Les bourses ou le vit
Je tends vit
Impénitentes qu'on trie
Chat, chatte, touille !
Entre-chatte
Cette pub erre je m'en réclame
Pénis tends !
Le pénis tant scié
Lippu du cul
Nos corps... nichons
Deux (seins succincts)
L'acte, en ce qui concerne le sexe,
se résume souvent en une resucée
Kama soutra da noche
La bonne ! Oh Ben !
Les synecdotes prennent les parties
(pour quoi du reste ?)
La topless prie
L'amant t'y bulle
J'ai la moule à zéro
Ça sert d'os tentation canine
Le vit russe laconique
Maison close au capital et lits mités
Comme disait cette tête de nœud :
« Les meilleures choses ont une fin. »

Présent dans l'ours d'Inter, art actuel comme correspondant français depuis de nombreuses années, CHARLES DREYFUS se trouve aussi dans l'index de plusieurs dictionnaires dont *Le siècle rebelle : dictionnaire de la contestation au XX^e siècle* (Larousse, 1999). Il a obtenu un DEA en histoire de l'art et est docteur en philosophie (*Fluxus, théories et praxis*). Ceux qui ont besoin d'étiquettes le classent souvent comme artiste Fluxus. Son art à base de mots et d'objets *ready-made* rejoint parfois cet état d'esprit, mais le plus souvent ne ressemble à rien d'autre qu'à lui-même, engagé dans une métaphore que lui seul peut distiller. Il a beaucoup écrit sur l'art contemporain et a été la cheville ouvrière de plusieurs magazines, en particulier *Kanal magazine*. Il est poète et s'est produit comme performeur dans une vingtaine de pays à travers le monde.

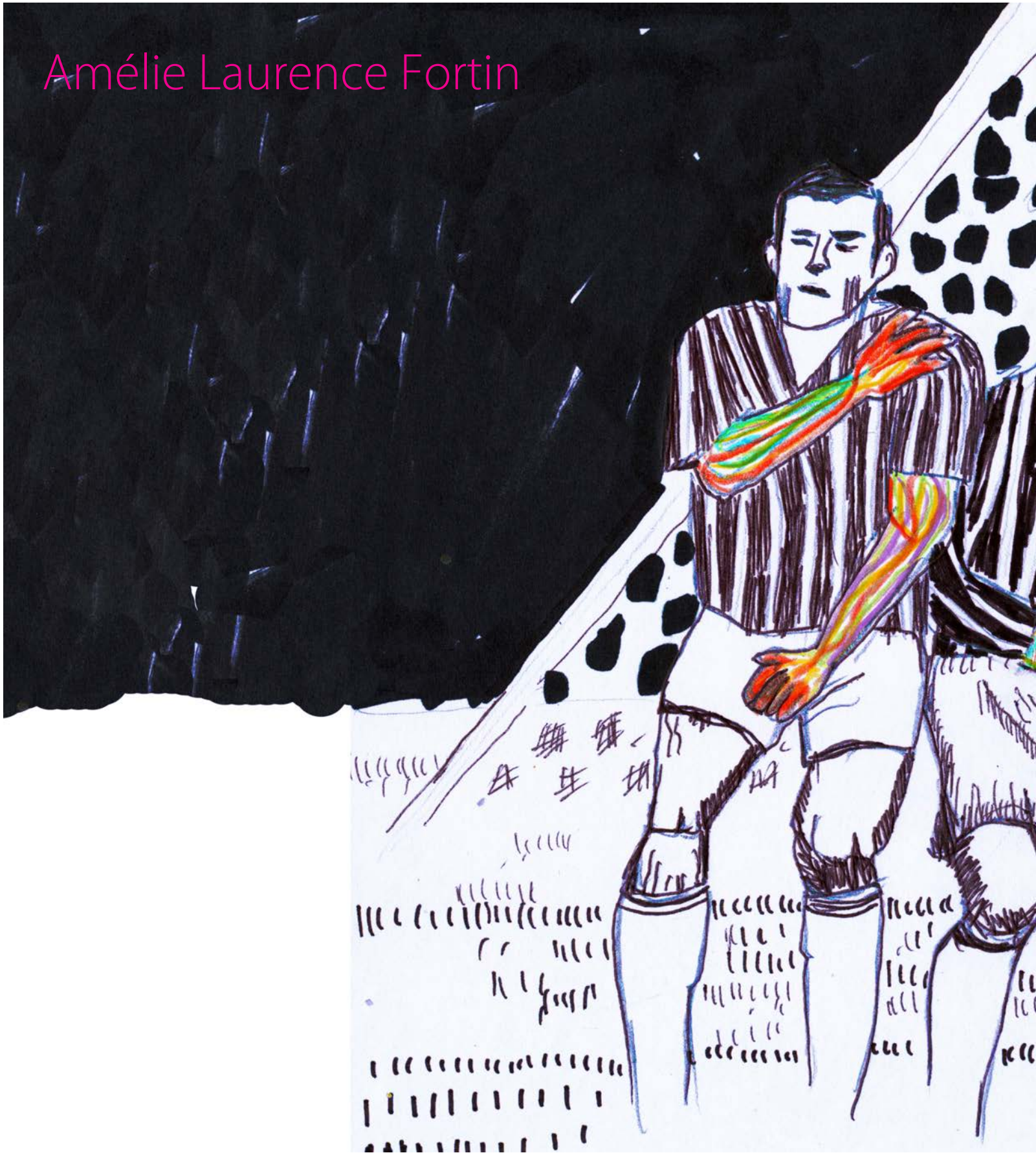
Joël Hubaut



> *Digital put put*, aquarelle, 1996.

JOËL HUBAUT est né en 1947 à Amiens, France. Il vit et travaille entre Caen et Paris. Joël Hubaut est un précurseur du mixage : il développe une œuvre hybride, fictionnelle et transversale par la multiplicité des supports et la variété des actions. Réalisant surtout des sculptures de détournement et des dessins de contamination, il est paradoxalement d'abord connu pour ses performances-installations plutôt rock'n roll et sa poésie. Depuis 1970, le travail de Joël Hubaut est placé sous le signe de la dérive « épidémique » et du « mix ». Fondateur de l'espace alternatif Nouveau Mixage à Caen (1978 à 1985), des éditions de la CREM en 1987 et de la revue sonore Fractal Musik sur CD, il a créé et animé durant plusieurs années les rencontres Hiatus au Frac Basse-Normandie. Il est aussi créateur d'actions expérimentales improbables et organisateur d'événements multimédias : shows, concerts, banquets gastrosophiques, workshops, actions incongrues, etc. Il participe encore de nos jours à de nombreux festivals de poésie action, de musique expérimentale, d'art vidéo et de performance dans le monde entier. Son œuvre, de 1970 à 2005, est déployée dans une monographie : *Re-mix épidémique : esthétique de la dispersion* (Les presses du réel, Dijon).

Amélie Laurence Fortin



> Coup franc, dessin, 2012.



Vivant et travaillant entre Québec et son kayak de mer, AMÉLIE LAURENCE FORTIN détient une maîtrise en arts visuels de l'Université Laval. Œuvrant dans les champs de la performance, de l'installation et du dessin, elle a présenté son travail au Québec et en Europe, notamment à La chambre blanche (Québec), à la Maison de la culture du Plateau-Mont-Royal (Montréal), à la *Manif d'art 5* (Québec) et au festival international *In the Context of Art* (Varsovie). Engagée dans une pratique sportive intense, elle prend part à une expédition d'aventure par année qu'elle transfère dans sa pratique artistique. Active dans le milieu des arts, elle collabore au projet *LH-1999* (Le Cercle, Space Gallery), au commissariat du festival de performance entre le Québec et la Pologne *Faire où tu es* (2013) ainsi qu'à une pratique en duo avec l'artiste Blaise Carrier-Chouinard.

La congelada de uva



> *La Virgen del Coño*, performance, Querétaro, 2012. Photos : courtoisie de l'artiste.

La seule façon pour LA CONGELADA DE UVA de pouvoir se venger de la vie, qui lui casse les couilles, c'est de faire des performances. C'est sa façon à elle de se moquer d'elle, de perdre sa fragilité face à la vie et de surpasser la mort. Se ragaillardir, transgresser, n'avoir peur de rien, détruisant les limites qui la contraignent. C'est la grande possibilité que lui donne la bulle d'air de l'art action.

Ron Athey



> *Self Obliteration #2*, performance, événement *Body Hacking*, Bourges, 2011. Photos : Nathalie Blanchard.

Né en 1961, RON ATHEY est un artiste de Los Angeles basé à Londres. Il a commencé à faire de la performance en 1981 avec Rozz Williams. Leur duo, *Premature Ejaculation*, créait des performances et des sons. Au début des années quatre-vingt-dix, époque du sida, le travail d'Athey sur le corps a été présenté en Angleterre, aux États-Unis, en Europe et au Mexique, dans des événements organisés par des centres tels que le Kampnagel Hamburg, l'ICA London et le CCA Glasgow. Ses œuvres en arts visuels sont représentées par Western Projects à Los Angeles et Invisible-Exports à New York. *Pleading in the Blood: The Art of Ron Athey*, une monographie de son travail, paraîtra en 2013.

Anka Leśniak



> *Body Printing Box*, festival *Inspiracje*, Szczecin, Pologne, 2009.

La sensualité devrait être considérée comme un concept fondamental dans le travail artistique d'ANKA LEŚNIAK. L'artiste en parle dans son film *Krytyk sztuki* (*Critique de l'art*) où elle décrit la sensualité comme étant son médium artistique. Elle y explique également que la peinture doit être sensuelle et sexy, tangible et concrète, et par conséquent matérielle, en lien avec le toucher, les émotions, le genre et le sexe, d'où la décision de l'artiste d'utiliser son propre corps en art. Dans le cas de Leśniak, le geste de se mettre de la peinture directement sur le corps et l'énergie libérée lors du contact direct entre son corps et la surface à peindre ont tous deux joué un rôle important. Du concept de l'art sensuel est né le besoin d'un contact direct entre le spectateur et l'artiste. C'est ainsi qu'est venue l'idée des performances avec impression sur le corps (*body printing*). La sensualité de la peinture est manifeste dans les installations conçues par l'artiste qui les prépare spécialement pour créer un « certain », les remplissant de multiples impressions de petit format des parties intimes de son corps. Elle joue avec les notions d'artiste et de modèle, créant des œuvres qui donnent toute la place aux femmes en lien avec l'art, mais qui étaient, néanmoins, exclues de l'histoire de l'art : modèles, muses, etc. (Karolina Jablonska).

Nadia Granados



> www.lafulminate.com

Née à Bogota en 1978, NADIA GRANADOS est une artiste dont la pratique explore les relations entre la pornographie traditionnelle et la violence. Performatif et technologique, son travail se déplace entre l'art et l'activisme, entre le cabaret, l'intervention et la vidéo en continu (*streaming*). Son projet intitulé *Acción erótica libertaria (Action érotique libertaire)* présente les actions de l'*alter ego* de l'artiste : La Fulminante. Cette dernière nous convie à entrer dans le monde de l'autoreprésentation, de la métaporno et du fonctionnement d'Internet avec ses stratégies d'information et de dénonciation d'une société devenue marché mondialisé. L'artiste affirme articuler les luttes anti-impérialistes par l'usage des tropes issus des médias. Elle tire profit de la communication dans l'espace public (rue, Web) en se servant de son corps comme d'un catalyseur de transformation sociale. Nadia Granados dit démanteler-démonter le langage du discours émancipatoire en réunissant l'érotisme et la critique sociale à même son corps. Ce faisant, elle affirme « parler » depuis le corps des femmes latino-américaines. Son travail a été présenté lors de divers résidences et festivals en art action dans les Amériques (Canada, Mexique, Brésil et Colombie).



> *They Flap their Tails*, 2011. Photos : Guy l'Heureux.



BGL, collectif d'artistes de Québec, est connu pour ses installations qui prennent possession des lieux d'exposition et des espaces publics. Décrit comme « insolents, critiques et explosifs », leurs travaux ont recours à l'humour et à l'extravagance pour attirer l'attention sur des enjeux sociaux et politiques. Parmi leurs installations, mentionnons un original empaillé installé sur un tourniquet et une Mercedes sur une fausse pelouse. BGL a créé des installations saisissantes en combinant des matériaux utilisés à l'intérieur avec le monde naturel. Les trois artistes, Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère et Nicolas Laverdière, ont commencé à se faire connaître à leur sortie de l'Université Laval en 1996. Leur travail a été présenté au Musée national des beaux-arts du Canada (Ottawa), à la Mercer Union, à la Koffler Gallery et au Royal Museum of Ontario (Toronto), à l'Art Gallery of Alberta (Edmonton), à la Contemporary Art Gallery (Vancouver) et au Centre culturel canadien (Paris).

Vasan Sitthiket



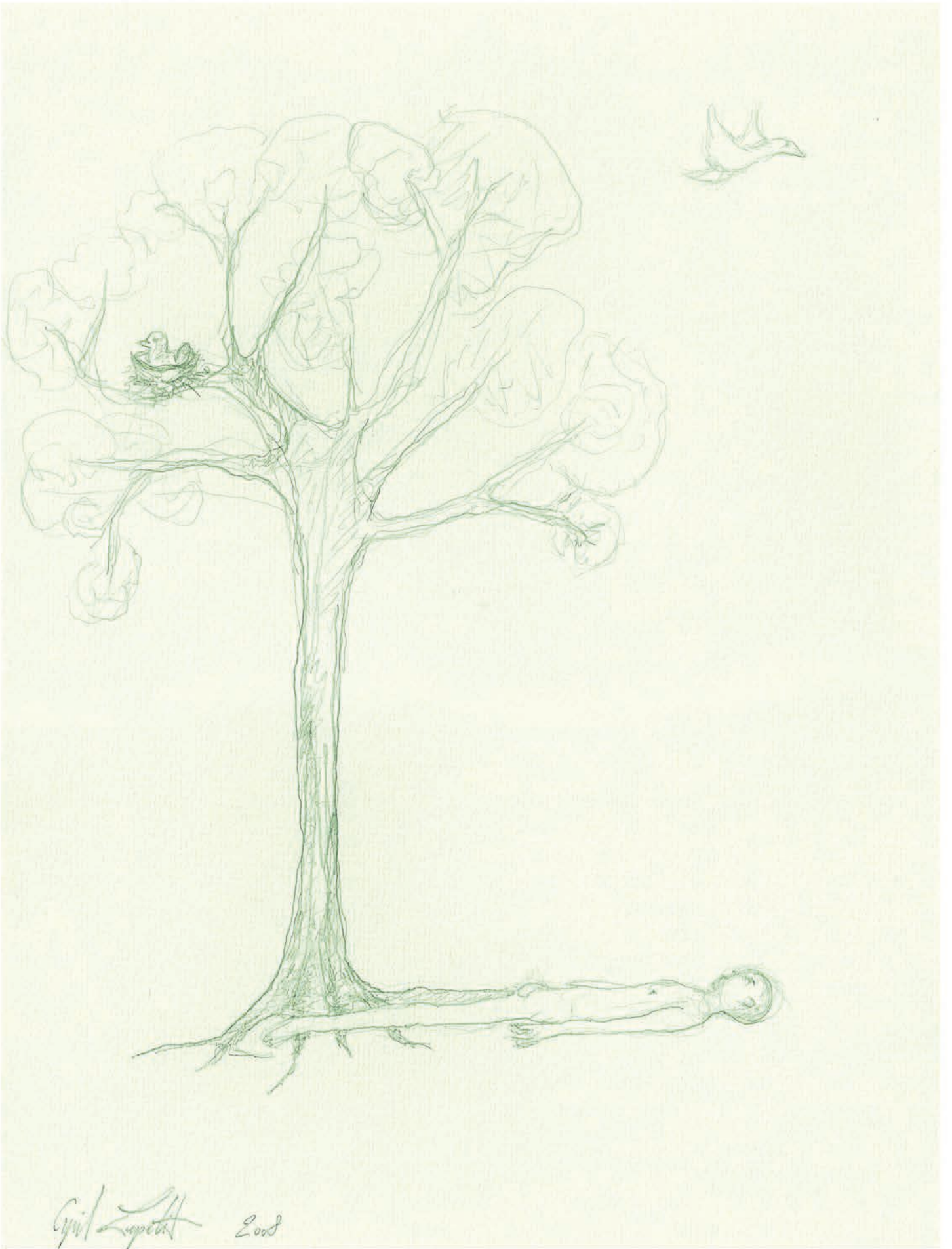
> Scene of Begging from the Evil Gangster, acrylique sur toile, 200 x 200 cm.

VASAN SITTHIKET, né en 1957, est artiste et activiste. Il se sert de toutes les formes d'art pour attaquer le pouvoir des idiots : peinture, gravure sur bois, sculpture, théâtre d'ombres, poésie, conte, chanson, vidéo et performance. Il se joint toujours à la révolte des pauvres et a manifesté contre le maudit gouvernement thaï pour le voir partir. Par son art, il prend position contre la guerre, les politiciens corrompus, les armes nucléaires, les centrales électriques – ni barrage ni nucléaire ! – et pour la protection de la nature. Il a participé à la *Biennale de Sydney*, à la *Biennale de Venise* et à la *Biennale de Gwangju*. Il a aussi fait des performances au Canada, en Chine, au Japon, à Singapour, en Indonésie, en Belgique, en Allemagne, en Suisse, en Pologne, au Chili, aux États-Unis et en Autriche. Il vit et travaille dans son atelier à Chum Saeng, dans la province de Nakhon Sawan, en Thaïlande.

Cyril Lepetit



Le travail de CYRIL LEPETIT touche à l'intime et au public. Il est intéressé par le fait que l'image du sexe puisse être considérée comme publique et, en même temps, par le fait qu'un sujet d'actualité (*current affairs*) puisse nous renvoyer à notre intimité. Ainsi, le quotidien, les comportements humains, le corps et le sexe sont au cœur de ses propositions. Innocent ou faux innocent, par le biais de dessins, de peintures, de sculptures, d'installations, d'actions et de vidéos, il questionne le désir. Il s'agit de ce que l'on veut, de ce que l'on fait et de ce que l'on fait dans tous les cas. Cyril Lepetit est né à Cherbourg, France, en 1970. Il a étudié au Ulster College of Art de Belfast en 1993 et a obtenu son master à l'ENSBA de Caen en 1995. Il a vécu à Paris jusqu'en 1998. Après une résidence à Taiwan et au Japon, il s'est installé à Londres en 2000 où il vit et travaille. « De notre première caresse à notre dernier souffle, est-ce que nos désirs auront évolué ? » est le titre d'une action qu'il a présentée à l'occasion de l'exposition *Seduced : Sex and Art from Antiquity to Now* à la Barbican Art Gallery de Londres en 2008. Son travail a aussi été vu à l'occasion de plusieurs expositions collectives : *Six Easy Steps (Part 4)*, ICA (Londres, 2005) ; *Coalesce : Happenstance*, Smart Project Space (Amsterdam, 2009) ; « Metropolis Rize : New Art from London », *Dashanzi International Art Festival*, 798 Space (Beijing) et Design Center (Shanghai, 2006) ; *Moving in Architecture*, Camden Art Centre (Londres, 2006) ; *Daily Noise*, Leroy Nyman Gallery, Columbia University (New York, 2006) ; + *si affinité Afiac*, Les Abattoirs (Toulouse, 2006) ; « Centrefold », *Zoo Art Fair* (Londres, 2006 [Tate collection]) ; RIAP, Le Lieu (Québec, 2004) ; *Genetic Sculpture*, Art Concept Galerie (Paris, 2001). www.international-exhibitionist.org • www.cyril-lepetit.com



April 2008

C'est dans le maquis de l'art que se trouvent les noyaux de résistance parmi les plus conséquents au rouleau compresseur de la subjectivité capitaliste, celle de l'unidimensionnalité, de l'équivalent généralisé, de la ségrégation, de la surdité à l'altérité vraie. Félix Guattari¹

Des sculptures-installations ont sensément marqué la rentrée artistique hivernale de 2012. Exemplaires de l'actuelle vogue d'hybridation multimédia et de migrations interdisciplinaires en appelant à l'usage de matériaux à réfraction de lumières et de sons, quatre propositions, que je qualifierais pourtant par leur matérialité dans l'espace, m'ont paru fort significatives d'une poétique critique, disons, du « spectaculaire contre le spectacle »².

Il s'agit des expositions *Jenesaispasvraimentoujevaimaisjemenvais* de Pierre Bourgault à la galerie Clark de Montréal, *Inquiétants miracles* de Mathieu Valade à la Galerie des arts visuels de l'Université Laval, *Bleu/Suède/Drone* de David Neaud au Lieu, centre en art actuel à Québec et *Natuapatakkan* (Québec) du duo innu Sonia Robertson et Sophie Kurtness de Mashteuiatsh à la galerie Séquence de Saguenay.

DU SPECTACULAIRE CONTRE LE SPECTACLE. Sous le qualificatif chaotique (Guattari, 1992), mon propos aborde ces quatre expositions comme autant d'écart critiques entre la scénarisation des objets d'art, leur « choséification » somptuaire en tant que marchandise et l'intégration fonctionnelle du performatif dans le système en place³. Un fil conducteur développé au fil des quatre dispositifs sculpturaux et installatifs, tentera donc de mettre en relief divers nomadismes de création comme autres choix inoculant le spectaculaire d'un art vivant contre le spectacle architecturé et programmé de l'art du marché et/ou des zones urbaines – pensons au Quartier des spectacles à Montréal et au Nouvo Saint-Roch à Québec –, de plus en plus sous l'emprise de l'actuelle mode de production hypercapitaliste des loisirs de consommation de masse technobureaucratiquement planifiés et contrôlés (Lefebvre, 1968).

Ajoutons à ce regard le plaisir de déambuler pour fréquenter de l'art qui interroge l'art en des visions qui reçoivent de manière plurielle plusieurs des conceptions mutantes de la sculpture. En ce sens, la dynamique contexte/contenant/contenu chez les Bourgault, Valade, Neaud, Robertson et Kurtness se démarque comme autant de « projections libérantes » (Borduas, 1949) oscillant entre matérialité et rêve, technologie et éthique, culture et nature.

DU SPECTACULAIRE CONTRE LE SPECTACLE : SCULPTURES CHAOSMIQUES

► GUY SIOUI DURAND

L'horizon à naviguer

*Ce sont les machines esthétiques qui, à notre époque, nous proposent les modèles relativement les mieux accomplis de ces blocs de sensation susceptibles d'extraire du sens plein à partir de toutes ces signalétiques vides qui nous investissent de toutes parts*⁴.

Pierre Bourgault aligne depuis un demi-siècle des « sculptures-habitats », des « sculptures flottantes » et des « sculptures-dessins ». Jusqu'à tout récemment, en plus de marquer le territoire et les architectures de grandes œuvres d'art public, l'artiste de Saint-Jean-Port-Joli voguait sur fleuve et mer en une aventure sculpturale qui ouvrait les voies d'une poésie et d'un imaginaire dont on commence à peine à reconnaître la singularité et l'envergure⁵. En janvier 2012, les mondes marins et célestes se fusionnaient dans sa plus récente sculpture-installation.

Jenesaispasvraimentoujevaimaisjemenvais, le titre de cette sculpture-installation, se lit d'un souffle. Il nous emporte loin à l'horizon, là où la mer et le ciel se fondent. Il y sera question de vaisseaux et de navigation, de cartes et d'appareils pour écouter la mer, nous guider, nous repérer, dessiner les trajets, jauger les vents. Sous le flux et le reflux des vagues ou dans le souffle incessant des vents, un vaisseau imaginaire peut glisser au large ou flotter dans les airs, comme un poisson volant ou... une éolienne qui tourne aux grands vents !

Pour ce faire, Pierre Bourgault a conçu et exposé *Jenesaispasvraimentoujevaimaisjemenvais* tels trois environnements s'imbriquant de l'extérieur vers l'intérieur et reçoivent complètement le lieu, c'est-à-dire la grande salle de la galerie Clark : des cartes de dessins éoliens tapissant tous les murs, une étrange nacelle en suspension au centre et une ouverture pour que le « voyageur » s'y engouffre et utilise des instruments de navigation : 1) le sculpteur a d'abord saturé les quatre murs de la galerie de dessins reproduisant les ondulations des vents d'une journée entière pour une région (ex. : la Côte-Nord). Dès lors, l'apparente invisibilité du vent prenait une forme mesurée, interprétée à partir des compilations météorologiques ; 2) ensuite, accrochées au plafond de la galerie Clark en son centre et brillamment éclairées, les formes indécises d'un étrange vaisseau vert éclatant, entre poisson volant et navette sous-marine, flottaient en suspension. Cette « machine esthétique » était en fait un de ces habitacles qui recouvrent le moteur, faisant tourner les grandes pales des éoliennes perchées sur d'immenses poteaux. La poésie du dispositif sculptural s'arrimait par la forme et le matériau au monde économique

des nouvelles énergies ; 3) enfin, une ouverture en forme d'aile sur un des côtés offrait au public de pénétrer dans le vaisseau, de se mettre en quelque sorte dans l'état du navigateur-artiste, d'en faire l'expérience. C'est qu'à l'intérieur, un radar, une batterie, des écrits sur les parois et une paire d'écouteurs allaient lui permettre d'entendre des sonorités enregistrées lors de voyages sur le Saint-Laurent. L'étrange embarcation bougeait, comme en mer ou dans les airs. Ce léger balancement rappelait l'inconfort, les risques, les dangers ou à tout le moins la sensation d'inadaptation première.

Pour son impressionnant retour dans un centre d'artistes, c'est donc le vent qu'il a tenté de cristalliser comme « sculpture d'espace ». D'une part, ces « matériaux » offrent aux ingénieurs de quoi flotter sur les eaux et dans les airs. Il en émane cependant deux ancrages au réel : économique, avec la référence à l'éolienne, et géographique, avec la cartographie des vents et les appareils de repérage. D'autre part, ils étalent un dispositif *in situ* ouvert à tous les rêveurs pour « monter » à bord et voyager, immobiles. Le souffle poétique de *Jenesaispasoujevaimaisjesaisquejemenvais* provoque la rêverie, l'insondable, l'impensé.

Ramené au dessein humain, le sculpteur n'a-t-il pas fait sien cette fameuse maxime du Che (Ernesto Guevara) : « Soyons réalistes. Demandons l'impossible » ? Assurément, Bourgault navigue sur et sculpte la fuite, la migration, l'expansion infinie comme échappée existentielle par l'art sur une horizontalité imaginée dans des architectures inventées pour la survie : des navires d'eau et d'air. Il en révèle une poétique fluviale et aérienne pour qu'au large, bien au large de la galerie Clark, un départ inouï puisse prendre forme et que, comme l'artiste, on puisse dire : « Je ne sais pas où je m'en vais, mais je sais que je m'en vais ! »

Inquiétantes réfractions

*Tout décentrement esthétique des points de vue, toute démultiplication polyphonique des composantes d'expression passent par le préalable d'une déconstruction des structures et des codes en vigueur et par une plongée chaotique dans les matières de sensation*⁶.

Si Pierre Bourgault en appelait à l'évasion, Mathieu Valade, lui, allait proposer avec *Inquiétants miracles* un type de traversée beaucoup moins lointaine : de l'autre côté des miroirs...

Le vestibule d'entrée à la Galerie des arts visuels à l'Université Laval est particulier. Son embrasure permet un « point de vue » d'ensemble de l'exposition. Or, cette fois-ci, l'érec-

tion d'une colonne de boîtes de carton sur une palette de livraison face l'entrée et la multitude de silhouettes au vernissage empêchaient le balayage visuel des quatre sculptures installées. Mon regard bifurqua d'abord... vers la gauche.

Là, le long du mur, une grosse boule de discothèque ondulait au sol, comme si elle venait de tomber, décrochée du plafond. Les milliers de petits miroirs argentés qui composaient cette sphère clinquante se mirent alors à scintiller d'autant de mini-flashes sous les projecteurs aux mouvements des gens qui s'en approchaient – magie des censeurs, du moteur et du système électriques. La moitié de la galerie fut *illico* transformée par les projections lumineuses réfractées sur les murs, tandis que la musique chuintante d'un dernier *slow* – j'ai reconnu le succès *Take my Breath Away*, chanson d'amour thème du film *Top Gun* (1986) – avait pour source deux haut-parleurs sur pied qui formaient un trio avec la boule.

À cause de l'ampleur démesurée de la sphère dans une pièce au plafond pas si haut, un paradoxe s'installe et renforce le titre : « Marcher quand même ». Ce dispositif sculptural se jouait des deux environnements, celui cliché issu tout droit de la culture de masse et celui mondain du monde de l'art. Aire de party terminé, ère de fête finie, alors que le vernissage ne fait que commencer ?



Photo : Sébastien Lapointe.

MATHIEU VALADE, INQUIÉTANTS MIRACLES, GALERIE DES ARTS VISUELS DE L'UNIVERSITÉ LAVAL, QUÉBEC, 12 FÉVRIER – 25 MARS 2012.



Inquiétants miracles

Bien que centrale et à première vue, « Ouvrir la brèche » (palette de transport, boîtes de carton, senseur et vinyle), l'échafaudage de boîtes de carton, ne m'attira pas pour autant après la boule disco. C'est que derrière, sur le grand mur, et de l'autre côté, les deux autres dispositifs sculpturaux dégageaient une attraction telle que l'abandon de la boule clinquante et le contour de la colonne fade furent aisés.

« Chercher l'abîme » et « Se reconnaître » allaient s'avérer les deux sculptures maîtresses de l'exposition. Mathieu Valade a conçu à partir de petits boîtiers cartonnés à triangulation multiple des chiens dont l'aura se reflète dans des miroirs de grande surface. Hors nature, non seulement leur présence intrigue, mais leur expérience de proximité génère surtout quelques tourments.

À cet égard, « Chercher l'abîme », totalement à droite, m'a fasciné : un chien dont le museau est posé sur le sol miroitant, où un néon rond se reproduit à l'infini, créant ainsi l'illusion d'un abîme sans fin qui pourrait le happer ; les fils qui



serpentent hors du miroir sur le plancher réel des lieux ondulent pendant ce temps en lignes-dessins. S'approcher, se pencher, s'y refléter, tomber. Vertiges possibles.

Je revins par la suite vers la finesse sculptée de ce second chien qui tente de toucher le reflet de sa patte. Faire partie par reflet du cadrage, la surface en miroir étant adossée au mur, renchérit l'ambiguïté du phénomène : « Se reconnaître » (miroir et polyuréthane).

Dédoublement, donc, entre matière et image. Réification d'un temps de vernissage dont les signaux seraient autres que ceux du festif ? C'est ici, à mon avis, que la colonne cartonnée sur une palette de transport allait prendre tout son sens, toute son amplitude. En m'approchant en fin de parcours d'« Ouvrir la brèche », j'ai pu voir une pensée imprimée en lettres argentées sur ce matériau pauvre, anticlinquant, que forment ces boîtes de carton empilées aux fonctions quotidiennes d'emballer, de remiser, de déménager : « promesse d'un quotidien simple ». Or, en m'approchant pour mieux lire, j'ai aussi été



Photos : Renée Méthot – École des arts visuels, Université Laval.

témoin d'un vrombissement, tel un tremblement de terre, qui mettait en relief un danger : la boîte tombée et renversée à nos pieds aurait pu nous fracasser ! Les *mots* se métamorphosaient en *maux* d'être au monde.

Au final, *Inquiétants miracles*, l'exposition de ces quatre sculptures originales assemblées par Mathieu Valade, séduit et donne à réfléchir cette séduction. Mathieu Valade réussit, magnifiquement et sensément, à évoquer autant d'« espaces inquiétants », allant d'un monde éphémère (la salle de danse) aux entrepôts, en passant par l'abîme sans fond et l'autre côté du miroir. Cela vaut non seulement pour ces « vies de chiens », d'oiseaux, d'arbres – comme le pensait le regretté Pierre Granche –, mais encore plus pour celles des citoyen(ne)s que nous sommes désormais, environnés de possibles aveuglements luminescents qui tendent à nous transformer en ultimes spectateurs, consommés soit par la culture du spectacle dénoncée jadis par les situationnistes, soit par les migrations de tous ordres ou les solitudes.

Survol de la Terre-Mère en désolation

Une prolifération non seulement des formes mais des modalités d'être?...

Les chiens clinquants de Mathieu Valade avaient-ils désertés leur attelage ? En tout cas, un tel appareillage aurait pu figurer comme l'un des dispositifs de l'exposition *Bleu/Suède/Drone* de l'artiste belge David Neaud au Lieu, centre en art actuel dans le quartier Saint-Roch de Québec.

Marchant sur la rue du Pont, tard le soir, j'avais d'abord été frappé par le signal lumineux émanant d'une des grandes fenêtres. Projetées plein écran, les images saccadées de la vidéo, agrandissant ce qui m'a semblé être les détails d'une fleur, firent figure d'éclairs de bombes qui touchent la cible vue des airs par des caméras satellites ou celles dont sont munis les avions espions sans pilote, les drones.

Entrant au Lieu, je m'attendais à un drôle de rock'n'roll !

Aperçu et saisi de haut, on aurait pu croire à un précaire et délabré convoi quittant son campement. Entouré de roseaux coupés et donnant à penser à une déforestation, un non moins bizarre traîneau pour attelage, combinant divers matériaux – papier aluminium, fils, déchets –, se donne à contempler, telle une structure *broche à foie*. Il semble s'enfoncer tout droit dans une toile-écran suspendue sur pilotis. Ce « traîneau sauvage » aurait comme passagers de vieux moniteurs vidéo dont un, au sol, serait tombé du véhicule brinquebalant. En surgissent des images saccadées, d'une nature morcelée, évidée, violentée, ce qui donne l'impression de mouvement au véhicule.

Tout près, sur le plancher, une petite tente bleue abrite des déchets qu'une mini-caméra capte et renvoie en images mobiles sur un écran délicat sur tige, telle une fleur. Il y a aussi ces projections extérieures, par une des grandes fenêtres que j'ai déjà mentionnées. Ce campement au ras du sol est entouré de branchages faits cette fois de papier argenté : le boisé d'une nature extraite et pétrifiée.

De cette balade sèche, je garde en mémoire le survol d'un art pauvre de par ses matériaux mais riche de l'atmosphère des dommages collatéraux d'un monde guerrier, pollueur et destructeur qui s'en dégage. Vraiment intéressant.

L'échelle sculpturale d'un tel dispositif, en rase-motte, à ras le sol, évoque paradoxalement l'idée de distance aérienne (le drone) pour en saisir l'ampleur. Pour l'artiste, il s'agissait de mettre « en relation diverses captations images-sons dans un contexte esthétique analogue au documentaire naturaliste [...] [pour] découvrir des mondes (minéraux, végétaux, existant en mouvements) non visibles à l'œil nu »⁹. Ainsi, la gravité du propos observé nous rend acteurs de notre propre survie dans un monde encore épris de matérialité inquiète, parce que de plus en plus en prise avec la haute technologie et de moins en moins avec les vues de l'esprit...

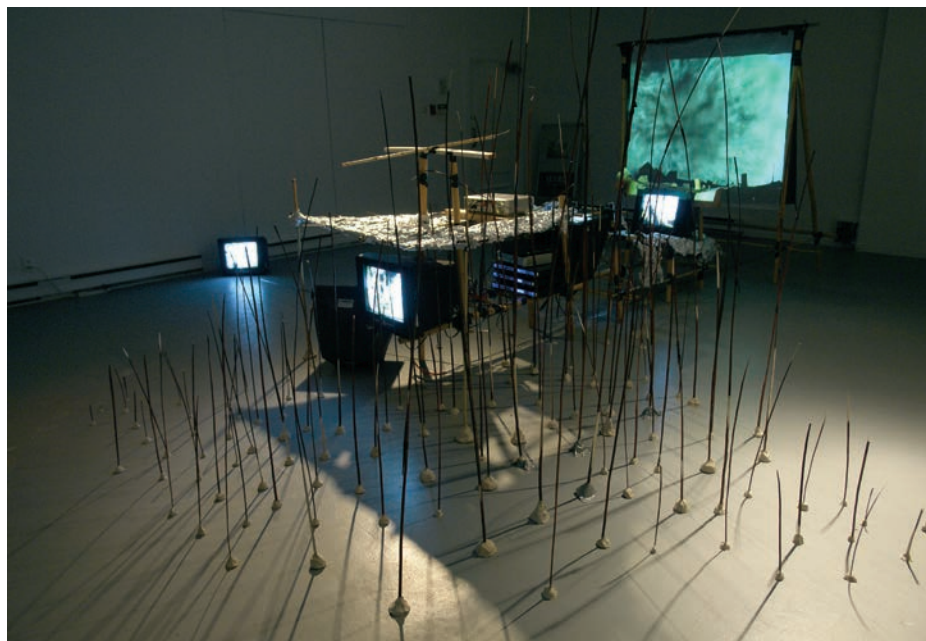


Photo : Patrick Altman.

SONIA ROBERTSON ET SOPHIE KURTNES, NATUAPATAKAN (QUÊTE), GALERIE SÉQUENCE, SAGUENAY, 19 JANVIER – 4 MARS 2012.

Entre poux et oiseaux d'été

L'art ici n'est pas seulement le fait des artistes patentés mais aussi de toute une créativité subjective qui traverse les générations et les peuples opprimés, les ghettos, les minorités...¹⁰

Les formes de passage entre l'univers des Humains et celui des Esprits demeurent bien vivaces dans l'imaginaire amérindien. À cet égard, le nomadisme des Bourgault, Valade et Neaud pourrait se rapprocher de celui des Innus, pour qui l'Esprit des Animaux fait traverser ces mondes.

Le sens sculptural, lorsque mêlé à d'autres genres et médias, peut faire vivre l'œuvre telle une expérience de déambulation dedans, parmi, autour. C'est le propre de la créativité *in situ* en général, et de l'art amérindien plus spécifiquement. Début 2012, se greffant à plusieurs autres manifestations artistiques autochtones¹¹, l'installation *Natuapatakan*, imaginée et mise en place de manière élégante dans la galerie Séquence à Chicoutimi par le tandem d'artistes innues Sonia Robertson et Sophie Kurtness, possède ce type de

nomadisme déjà évoqué dans les sculptures des Bourgault, Valade et Neaud. Les deux complices ont occupé les lieux de manière à nous faire ressentir plutôt que seulement voir. Parlons ici aussi d'un *climat* mais, selon la vision du monde autochtone, *cyclique*, avec comme récit sous-jacent une légende ancestrale. En substituant à la visibilité des choses leur frôlement, le duo a donné à ressentir comme « esprits présents dans le lieu » plutôt qu'à raconter de manière orale. Au regard amérindien, il s'agit encore de l'usage des formes sculpturale et installative pour s'opposer carrément aux écrits, un genre non autochtone.

Natuapatakan est une magnifique fable des temps mythologiques en appelant à la fois à l'importance de la communauté et à la vision cyclique amérindienne des saisons. L'expression en langue innue désigne un individu qui a des poux. Un enfant qui a des poux est ainsi le personnage central de ce conte que l'on appelle aussi *La légende des oiseaux d'été*. S'inspirant librement de cette fable, par ailleurs magnifiquement racontée par la poète Joséphine Bacon lors d'une des éditions du festival *Innu-cadie*, les artistes visuelles de Mashteuiatsh Sonia

Robertson et Sophie Kurtness ont littéralement installé plutôt qu'illustré, de la vitrine au second espace, en passant par le vestibule et la grande salle du premier plancher de Séquence, les temps forts de cet édifiant conte.

Dans la vitrine, donc visible du dehors et du dedans, les contours pointillés – c'étaient en fait de petits dessins de poux – d'un poux géant apparaissent. Déjà, l'échelle démesurée du monde des petits et celui des géants se laissait deviner. Le vestibule tanguait en de grandes ondulations : elles évoquaient à la fois ces montagnes dont les missionnaires ont extrait l'appellation « Montagnais » pour nommer les Innus nomades, mais aussi un campement et une étrange relation : celle de l'enfant qui a des poux, et que les siens abandonnent, avec son allié, le Mestapeo, esprit géant qui prend quelquefois la forme d'un homme et qui devine les pensées.

Dans l'immense salle centrale, nous étions invités à faire le voyage hivernal dans des flottements de rideaux plein-jour, amplifiant des jeux d'ombre. L'apparition et la disparition de délicats éléments des bois, de la nature et de certains artefacts nous enrobaient dans une légè-

reté et une luminosité blanche, évoquant bellement l'hiver et son passage, tels des nomades dans le territoire du Nitassinan. Aussi le choc et le ravissement n'en étaient-il que plus intenses lorsque nous débouchions sur la nuée d'oiseaux d'été, évoqués par l'agencement en suspension de plumes d'oiseaux sauvages – oies blanches, outardes, canards sauvages, sarcelles, perdrix, etc. – qui semblaient sortir (ou s'envoler) des tuyaux d'aération du plafond pour former une altière suspension magique. *Magique* au sens où l'Esprit des Animaux qui habite l'art des Innus pouvait se lire doublement. Le dialogue entre les humains et les oiseaux fonde le cycle des saisons pour ces nomades qui honorent chaque fois le caribou, l'ours ou l'outarde se laissant chasser pour nourrir et assurer la survie de l'Autre : « Nous le premier peuple *innu*, nous les *Inuits* du grand Nord, nous les *Haudonosaunee*, premiers peuples des maisons longues, nous les Humains ! »

Au bout de ce voyage multisensoriel néanmoins, une lignée à hauteur des yeux nous renvoyait à dessein à la case départ, comme si tout ce dispositif visuel aurait voulu, ai-je songé, non seulement se substituer à l'oralité (de la poète qui raconte), mais surtout à l'écrit qui donne à lire, ce genre dominant venu avec les colonisateurs. C'est que tout le long du mur traversant les salles, certains passages de *L'enfant qui avait des poux*, aussi appelé *La légende des oiseaux d'été*, avaient été transcrits, mais en inversant l'ordre des mots et de la lecture !



Au sortir de l'installation, c'est davantage un *climat* de fluidité et de beauté poétique qui reste en tête. Son souvenir va des poux aux oiseaux, du petit enfant abandonné au Mestapeo, le géant esprit bienfaiteur, de l'hiver continu, soudain brisé par l'arrivée de l'été, aux saisons. L'essentiel de l'envolée tient au lien écosystémique qui lie depuis toujours les nomades chasseurs aux oiseaux chassés que sont les grandes outardes, les oies, les perdrix... En cela, *Natuapatakan* déploie vraiment un cycle sculptural installatif amérindien très séduisant et évocateur. ◀

Photos : © Séquence.

NOTES

- 1 Félix Guattari, *Chaosmose*, Galilée, 2002, p. 126.
- 2 J'ai discuté de l'antagonisme de ma formule « du spectaculaire contre le spectacle » dans un essai sur l'évolution de l'art performance en 2000 pour la revue *Esse arts + opinions* (n° 48, p. 20-25). Ayant un parti pris pour le fait que la plupart des formes d'art action inoculent une part d'insolite, de magique, de tragique, de critique ou de participatif dans le contexte et la conjoncture, je m'interrogeais par contre sur le formatage, la chorégraphie, les répétitions et bientôt la reprise (« *re-enactment* ») rapprochant l'art performance des spectacles de l'industrie culturelle ou des sketches d'un *show* de variétés. En outre, comment ne pas s'interroger sur le phénomène de généralisation de l'emploi du qualificatif *performatif*, utilisé sans discernement, de manière utilitariste et indisciplinée dans l'ensemble des pratiques, telles que la poésie sur scène, la danse, la photographie, la vidéo, les arts médiatiques, la peinture, la sculpture et l'installation ?
- 3 Les quatre projets sculpturaux ici abordés se différencient non seulement étant donné leurs lieux de présentation – centres d'artistes et galerie universitaire –, mais ils se distinguent encore des œuvres habituellement exposées au musée. Notons, par exemple, la scénarisation de personnages hybrides bricolés – dans la lignée des Lise Labrie et David Altmeyd – de l'exposition solo de Valérie Blass, représentée par la galerie Parisian Laundry, au Musée d'art contemporain de Montréal. Notons aussi *Vanité*, l'imposant et impeccable cubicule sculptural d'aluminium clinquant qui a figé en nature morte, telle la lave à Pompéi, le bureau des nouveaux créateurs numériques, du photographe Nicolas Baier à la galerie René Blouin, sise au second étage du monumental espace du marché privé de l'art qu'est l'Arsenal, dans Griffintown, à Montréal. Ajoutons qu'au même moment se faisait en grande pompe l'ouverture de l'édifice 2-22 sur la rue Sainte-Catherine, mêlant ainsi un projet de performance comme art d'intégration en vitrine à un guichet de promotion de spectacles, à un resto branché ainsi qu'au bureau du Regroupement des centres autogérés d'artistes et sa librairie, au centre de documentation Arttexte et à la galerie Vox avec ses locaux aux allures de musée avec son exposition *Histoires de l'art* !

- 4 F. Guattari, *op. cit.*, p. 126.
- 5 Vivant à Saint-Jean-Port-Joli, le long du littoral du « grand chemin qui marche », ce fleuve, épine dorsale du Québec entre les Grands Lacs et le golf, Pierre Bourgault fait se déployer son œuvre entière sur un demi-siècle. Plusieurs de ses projets nous déterritorialisent, entre *Le fleuve-musée* (sa grande exposition au Musée de Rimouski) et *L'horizontalité imaginée* (son mémoire de maîtrise). La poésie des appellations de ses œuvres cartographie notre imaginaire, rien qu'à en évoquer quelques-unes : *Habitat*, *Plastrer le Saint-Laurent*, *Sculpture flottante*, *Le quai*, *Brandy pot et Atlantique*, *Baie Déception*, *Clam View*, *L'homme de Blanc-Sablon*, *Le port*, *Latitude 51° 27' 50" Longitude 57° 16' 12"*, *Musique à bouche*, *NNNEESSSSOOONN*, *ENE ESE OSO ONO*, *Les nœuds*, etc.
- 6 F. Guattari, *op. cit.*, p. 126.
- 7 *Ibid.*, p. 126.
- 8 Le titre, de toute évidence, est une modification de la chanson à succès *Blue Suede Shoes* d'Elvis Presley. Extrait du communiqué de l'exposition.
- 9 Félix Guattari, *Chaosmose*, Galilée, 2002, p.127.
- 11 Durant les premiers mois de 2012, il y a eu les expositions d'art visuel *11 nations* à l'espace Gilles-Carle, au marché Bonsecours, et *Baliser le territoire* à la galerie Art Mûr à Montréal, la pièce de théâtre d'Ondinnok *Le maître de la rosée* au Théâtre Denise-Pelletier dans Hochelaga-Maisonneuve et la sortie du film *Mesnak* du réalisateur Yves Sioui Durand au Festival de cinéma d'Abitibi-Témiscamingue et au Rendez-vous du cinéma québécois, avant sa tournée dans les festivals, régions et communautés.

Huron-Wendat, sociologue (Ph. D.), critique d'art et commissaire indépendant, **Guy Sioui Durand** scrute l'art actuel au Québec. Il a fait de l'art engagé et de l'art amérindien contemporain ses créneaux. Cofondateur de la revue *Inter, art actuel* et du Lieu, centre en art actuel (Québec), il collabore à plusieurs périodiques et publications. Trois livres sont sortis de sa plume : *L'art comme alternative : Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec* (1997), *Les très riches heures de Jean-Paul Riopelle* (2000) et *Riopelle : L'art d'un trappeur supérieur. Indianité* (2003), sans compter nombre de collaborations pour des ouvrages édités, dont *Aimtitau ! Parlons-nous !* (2008).

L'ART DANS LES CAHIERS D'ÉCOLE

► JULIE GAGNÉ

L'automne dernier, l'artiste et commissaire montréalais Emmanuel Galland a invité une soixantaine d'artistes à retourner dans leurs cahiers d'école. Le but ? Créer des œuvres pour l'exposition *Peut mieux faire : cahiers d'exercices*, qui a été présentée à L'Œil de Poisson, du 18 novembre au 18 décembre 2011.

Le point de départ de l'exposition était fort amusant : le fameux cahier Canada, qui a accompagné des générations de Canadiens sur les bancs d'école ; qui a pu voir se former les premières lettres de certains, les premiers calculs d'autres ou encore les notes de cours d'histoire ; qui, et l'on pourrait probablement dire surtout, a servi de support pour des gribouillis, dessins, journaux et autres. Bref, on s'est intéressé au cahier Canada et à toutes ses « qualités », allant des déclinaisons de couleurs pastel standardisées (bleu, jaune, rose, vert) aux trois trous à sa gauche,



en passant par les marges roses et les lignes bleues, le papier de basse qualité et, bien entendu, le mot CANADA, presque assené en lettres majuscules sur une carte du pays. Ce sont tous ces éléments qui ont fasciné Emmanuel Galland, Français d'origine, qui habite Montréal depuis une vingtaine d'années. Il y a vu un potentiel créatif énorme, accentué par un design simple et le bilinguisme de la page couverture.

Peut mieux faire : le titre fait référence à un commentaire de type générique qu'un enseignant peut adresser à un élève moyen. De cette manière, il confère un caractère scolaire à l'exposition : l'élève ne fait pas trop mal, mais il peut, voire il doit s'améliorer. Il laisse entendre l'idée d'une progression inévitable, renforcée par le sous-titre : *Cahiers d'exercices*. Ce dernier contient en lui-même sa propre signification : il implique que, pour parvenir à de bons résultats, il faut faire et refaire les choses. Dans son ensemble, le titre, au-delà de ce qu'il évoque des bancs d'école, est en lien direct avec cette quête de perfection, inatteignable il va sans dire, qui peut pousser l'artiste à aller toujours plus loin, à améliorer sa technique ou à en chercher de nouvelles, à se renouveler sans cesse, bref qui peut l'entraîner à sortir de ses propres sentiers battus et, d'une certaine manière, à se mettre en danger. C'est exactement ce que *Peut mieux faire* proposait aux artistes : on leur offrait l'occasion de sortir de leur confort, de leurs habitudes. Au final, on leur proposait de mettre un pied en dehors de leur démarche, afin d'exploiter au mieux les possibilités du cahier.

La référence inévitable à l'école de l'exposition était renforcée par sa mise en espace, qui occupait tous les lieux de la galerie. Sur le mur d'entrée, dans la petite galerie et autour d'une table centrale étaient placées les installations, projections, sculptures et autres variantes. Au centre de la grande galerie : la table, qui mesurait 24 pieds [7,3 mètres], sur laquelle étaient disposés des dizaines de cahiers ; autour de cette dernière : plusieurs chaises, sur lesquelles les spectateurs pouvaient s'asseoir afin de manipuler les œuvres et les observer de plus près. Cette manière de procéder suggérait un parcours ponctué de changements de place. Un tel changement évoquait, bien entendu, le jeu de la chaise musicale. Pour peu, on aurait imaginé un signal nous amenant à nous déplacer à un rythme régulier. Ainsi, par la manipulation et le mouvement, c'est un caractère ludique et interactif qui s'ajoutait à l'exposition. De plus, cette manière de présenter les œuvres offrait un avantage : celui d'obliger le spectateur à prendre son temps afin de bien faire le tour de l'exposition. Muni de gants, il pouvait passer chacun des cahiers au peigne fin et, chose rare, il pouvait toucher aux œuvres. L'avantage de la manipulation est clair : l'exposition devenait un jeu, et une relation plus intime s'établissait entre le spectateur et l'artiste.

L'exposition à L'Œil de Poisson était une seconde mouture de *Peut mieux faire* puisqu'elle avait été présentée à l'Atelier Punkt en automne 2009. Y avaient participé 35 artistes, dont 20 ont également exposé leur œuvre à Québec. Dans la capitale, ce sont 65 artistes qui ont répondu à l'appel d'Emmanuel Galland. Il va sans dire qu'avec un tel nombre de participants, les propo-

sitions ont été fort variées, allant du livre d'artiste à la vidéo, en passant par l'installation, la photographie et la sculpture. Il ne saurait être question ici de faire un inventaire exhaustif de l'exposition, mais plutôt de porter un regard sur certaines directions qu'ont pu prendre les artistes.

Utiliser le cahier Canada comme matière première a nécessairement entraîné une dimension politique : que ce soit une réflexion sur la place du Québec dans le pays ou encore une réflexion sur l'idéologie du gouvernement conservateur en place, le terrain était grand ouvert pour les préoccupations politiques de tout acabit. Jean-Marc Mathieu-Lajoie nous offrait, avec « Importation canadienne », une installation présentant une palette de boîtes Hilroy. À côté, quelques-unes ouvertes laissaient voir des cahiers où le Québec était rayé de la carte. Le Canada sans le Québec : l'impact est fort, d'autant plus que, si les boîtes sur la palette incarnaient une forme de stabilité, de solidité, celles qui étaient ouvertes, éventrées presque, donnaient l'impression d'une première fissure dans la stabilité. Le duo formé de Florent Cousineau et Lisanne Nadeau a, quant à lui, mis l'accent sur les nouvelles politiques au drapeau canadien, avec « Le pensum de Sarah » : ils ont créé un grand drapeau à partir des feuilles de cahiers. Sur ces dernières, le pensum, une copie, donne l'impression qu'on a voulu marteler une idée dans la tête de Sarah : « Nul ne peut empêcher quiconque de déployer le drapeau national. » Par ailleurs, cette idée de copie a été utilisée par Yso, qui a écrit, avec une régularité déconcertante, la devise du Québec : « Je me souviens. » Cette dernière, doublée, triplée par moments, s'imposait comme un motif obsessif, un mantra.

Certaines initiatives ont revêtu un caractère ludique. On peut penser à « Caler », de Claudie Gagnon : elle a plié son cahier et l'a mis sous une patte de table, afin de mettre la table à niveau, geste quotidien mais qui, d'une certaine manière, désacralise l'œuvre. Marie-France Tremblay nous a fait sourire avec son « Pain Canada », bien tranché et coquettement placé sur une tablette !

Pour d'autres, l'exercice a permis de se replonger dans le passé : Paryse Martin a présenté deux cahiers, dont un évoquait son passage à l'école : images religieuses, exemples de problèmes mathématiques impliquant « les petits Canadiens-français », nous rappellent un passé pas si lointain où l'enseignement religieux prenait une place prépondérante. Billy Mavreas a exposé son ancien journal intime, plastifié, comme on le fait pour protéger les livres d'école, livrant des moments de son intimité de l'époque. Certains en ont profité, du moins en apparence, pour régler des comptes avec leur passé, ou encore pour se venger : c'est le cas de Patrick Bernatchez qui a brûlé son cahier et qui en a disposé les cendres et fragments entre deux plaques de verre.



Pour d'autres encore, ce sont les qualités visuelles des cahiers qui ont servi de point de départ à la création. Sylvie Cotton a décoré les pages du sien avec des lignes roses et bleues s'entrecroisant et créant parfois des motifs. Elle a également dessiné des points noirs, reprenant la forme des trous du cahier. Gaston Côté a aussi utilisé les trous mais, plutôt que de les dessiner, il a repoinçonné les cahiers et créé des motifs circulaires.

Si la facture visuelle en a influencé plus d'un, la fonction du cahier Canada a inspiré des artistes comme Serge Tousignant qui a présenté sur des reproductions de pages couvertures des citations sur la couleur, s'inscrivant ainsi, malgré l'exercice, dans la démarche qu'il poursuit depuis longtemps. Isabelle Laverdière a pour sa part écrit diverses phrases, au sens parfois carrément trou-

blant : « Je ne crucifierai plus les papillons », « Je ne tuerai plus ma mère », « Je ne ferai plus caca dans le lavabo »...

Finalement, quelques artistes ont détourné le cahier à d'autres fins. On pense à Pierre-Luc Brouillette qui en a utilisé les pages pour créer un pont, présenté dans une alcôve en miroir prolongeant l'image à l'infini, au-dessus d'une mer bleue de lettres, ou à Caroline Gagné qui a présenté une vidéo montrant un cargo en mouvement sur l'eau, projeté sur Backlite et accompagné d'un dessin de cargo au crayon de plomb, donnant l'impression d'une trace ou d'une immobilisation de l'image en mouvement.

Au final, *Peut mieux faire : cahiers d'exercices* a été une exposition fort réussie, nous donnant l'occasion de manipuler des œuvres, de nous les approprier et, surtout, de voir une belle diver-

sité de propositions dans un contexte où la seule directive était de s'inspirer des cahiers Canada. Un seul bémol : certaines œuvres étaient d'une grande originalité ou sensibilité, mais nous avons parfois senti quelques inégalités dans la qualité des créations. Malgré tout, un fait demeure : l'idée était excellente ! ◀

Photos : Ivan Binet.

Historienne de l'art et enseignante au niveau collégial, Julie Gagné vise, d'abord et avant tout, à partager et à communiquer sa passion pour les arts visuels. Vulgarisatrice, elle a amené ses regards sur la discipline et la fougue qu'appelle son amour du milieu au micro de CKRL (89,1 FM), à Québec, depuis déjà quelques années. Entre autres collaborations et publications, elle participe également au webzine *Punctum* et à la revue *Inter, art actuel*.

RAVIR LA PENSÉE POUR EN SABOTER LA MATÉRIALITÉ

► GUY SIOUI DURAND

En novembre 2011, l'imaginaire de Cindy Dumais s'est fait nomade, du Saguenay vers Montréal et Québec. Il y a d'abord eu *Noirs & peau*, une imposante sculpture-installation pour l'exposition collective *La dialectique des fluides* à la Maison de la culture Mercier (quartier Hochelaga-Maisonneuve) dans le cadre de 175 Nord, le plus vaste déploiement événementiel de l'ensemble des créateurs du Saguenay-Lac-Saint-Jean à Montréal. Puis a pris forme son exposition solo *Ravissement* au Lieu, centre en art actuel). Les deux occasions ont permis de s'imprégner d'une recherche-crédation évolutive en arts visuels fondée sur la cristallisation matérielle d'« interiorités informes ». Préoccupée par la remise en question des apparences qui fondent la représentation figurative en art, l'artiste qui vit à Chicoutimi Nord a, de manière massive à Montréal et fragmentée à Québec, reconfiguré d'hybrides dispositifs imbriquant sculpture, céramique, pâte magique, projection vidéo, dessin, aquarelle, mobile, bijoux et dentelles de manière fort intrigante.

Dumais y aborde ainsi la matière et sa plasticité en créant des mutations à prime abord *in-signifiantes*, c'est-à-dire « sans significations explicites ». Agençant de tels objets et formes aux connexions insensées, aux ressemblances floues, aux associations inaccoutumées, aux significations usuelles détournées, l'artiste fait le pari (réussi) que les regards (des autres) s'en trouveront affectés et par là, pense-t-elle, aussi leurs perceptions.

Sombres métastases en métropole et lumineuses « pastels » à Québec, *Noirs & peau* et *Ravissement* doivent être abordés comme étant les deux volets d'un même processus expérientiel.

Noirs & peau

Ma recherche est toujours obsédée par la traduction de cette « sensation intérieure » du corps ou par la tentative de rendre manifeste la pensée.

Dans le cadre de la vaste opération régionale de promotion 175 Nord, Cindy Dumais a installé *Noirs & peau*. Dramatique et sombre, l'immense sculpture tridimensionnelle occupait le centre de la grande salle, en suspension, pardessus la tête, la projection vidéo animant son visage thermodéformé. Pendant que ses yeux mobiles semblaient nous chercher intensément du regard, sa bouche régurgitait une coulée de boules noires formant une sorte de tige de support jusqu'à un socle de céramique. Sa corporalité s'étendait en une masse informe et hypertrophiée, confectionnée de draps de dentelles suspendus telle une limace géante et dont l'arrière accroché s'ouvrait en une béance étonnante, délivrant une chaîne de ballons noirs aux allures de ganglions suspects.

Noirs & peau, grâce à l'insolite décalage du regard généré par l'intégration tridimensionnelle du visage de l'artiste en projection vidéo comme composante d'une sculpture bidimensionnelle, impose la relativisation d'une quelconque planéité figurative.

Ravissement

L'œil qui se voit se sabote, parce qu'il a perdu la face... Cette impossibilité de fixer le regard et d'appréhender l'objet de façon synthétique me questionne : il révèle notre plasticité.

Au Lieu, centre en art actuel, une douzaine de camées entourent des aquarelles accrochées sur les murs. Dans plusieurs, on perçoit l'artiste serrant une masse imprécise, entre enfant et tumeur... Dans plusieurs autres, des ruissellements de perles transpercent des yeux, coulant telles des larmes au sol, esquissant des lignages troubles. Sur le mur du fond, un camée rouge, plus haut que les autres, déverse un amalgame d'écritures, allant de la typographie aux pensées manuscrites. Entre les deux grandes fenêtres du Lieu, une ardoise à l'allure de flaque donne à voir une série de calculs énigmatiques.

Du plafond, un mobile d'objets-bijoux mous survole une marre arrondie de peinture crème au plancher. Deux socles en céramique surélèvent des masses imprécises, fondantes, ni lourdes ni légères.

Dans la fenêtre proche de la porte d'entrée, il y a aussi ce rideau de dentelles de fine couleur pastel, à fleur de peau, en expansion. Qu'en penser, sinon que sa tenue semble invraisemblable ? Il prend néanmoins possession de



la fenêtre entre le dehors et le dedans. L'autre grande fenêtre ne contient qu'un objet : le contour du cadre (camée) y est suspendu, devenu une matière molle, gluante. Bizarre *Ravissement*!

Qui plus est, l'exposition baigne dans une vive lumière qui accentue l'aura pastel du tout. Dans cet édifice qui fut une ancienne boucherie, l'informe, l'absence de lourdeur, l'apesanteur, donnent à penser à un assemblage de pièces désossées...

Pourtant, il y a bien les portraits, parures, apparences, textures et objets qui s'exhibent à ravir. Encore faut-il en décliner toutes les significations contradictoires, ambiguës. Si la coulée, plus que la dictée de textes-réflexions au mur, lève le voile sur certaines clés, la systématisation d'équations mathématiques sur fond d'ardoise sur l'autre mur en rend la solution ou réponse. De plus, les larmes perlées semblent donner à lire les aquarelles par leurs revers. Insensé encore est le toucher des textures de bijoux au mur ou sur le mobile, ou celui de cette pâte « magique » qui fond sur socle de céramique.

L'aura au féminin de *Ravissement* s'avère dès lors radicalement une quête d'art à risque qui œuvre dans la dentelle, la pâte, le plâtre, la mosaïque, les bijoux faits main, l'aquarelle, l'écriture, comme les lignes d'un fascinant dispositif installatif en progression. C'est pourquoi *Ravis-*

sement de Cindy Dumais se parcourt physiquement, telle une exposition d'humeurs retournées, de souvenirs indicibles, imbuables, innombrables, indescriptibles mais bien cristallisés. À dessein (et dessins), la matérialité artistique des pièces agencées dans l'espace aurait été évidée de ses substances. Des « sentiments » se seraient aussi évaporés, évanouis, éthérés, comme si les ossatures, les armatures et les liants se seraient dissous lors d'un personnel passage de l'intériorité à l'extériorité, du dedans au dehors, de l'invisible au visible. Une à une, les pièces de *Ravissement*, et encore plus leur agencement prenant en compte les grandes vitrines de la salle d'exposition du Lieu, visent ainsi à « sortir du cadre » perceptuel usuel.

Ravir la pensée pour en saboter la matérialité

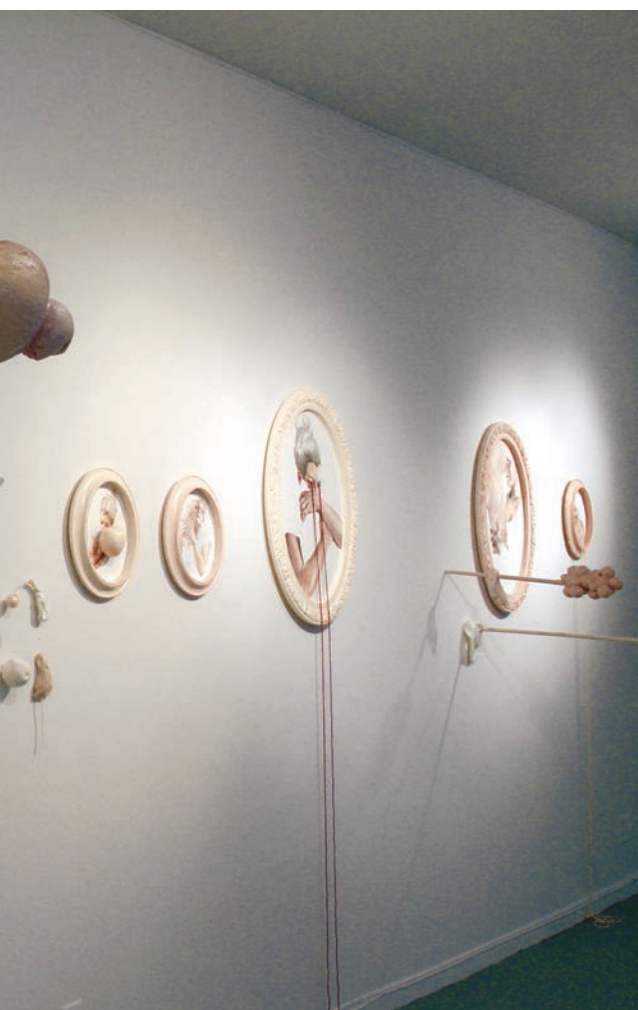
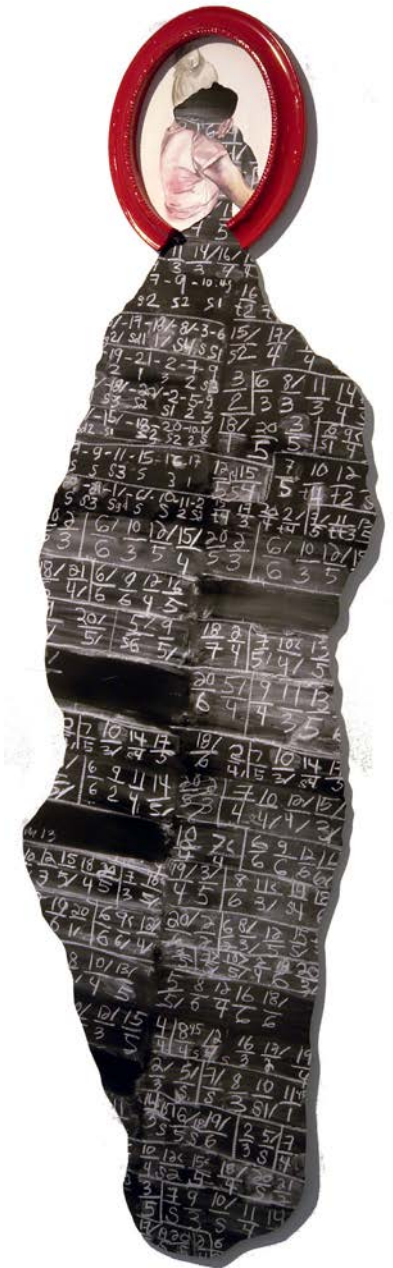
Les œuvres, sombres à la Maison de la culture Mercier et lumineuses au Lieu, se déclinent comme le rapt de fluides en des masses et des organes qui façonnent notre corporalité. *Noirs & peau* a pris des allures d'enveloppes vivantes métamorphosées en tiges, en tuteurs de prélèvements, inquiétants, de grappes de cellules sans souche, organiques mais sans diagnostic ni exactitude. *Ravissement* a pour sa part fragmenté une pensée qui tente de se cristalliser en des matériaux informes, mous, en lignes tombantes, en couleurs flasques, en rigidité de dentelles.

Ce que l'on croit lourd est en fait très léger. Ce qui semble rigide est mou. Ce qui aurait pu être rassurant est épeurant.

Il y a là, à n'en pas douter, une intention délibérée de (re)création. Avant que de plaire, Cindy Dumais place formellement des moments liminaux dont les significations sont ravies, c'est-à-dire ôtées, enlevées, indisponibles, mais indéniablement captivantes. Parlons de délivrance mnémonique indisciplinée. À suivre. ◀

Photos : Patrick Altman.

NOTE
Les citations de Cindy Dumais sont toutes extraites de : *175 Nord, catalogue de l'exposition*, Ville de Montréal, 2011, p. 27.



LEÇONS D'AFRIQUE

► NATHALIE CÔTÉ

« Tout dans la vie est quête de simplicité », selon Serge Olivier Fokoua. L'artiste du Cameroun a tenu sa promesse avec l'installation *Destination verte* présentée en duo avec sa compatriote et compagne de vie, l'artiste plasticienne Ruth Loïs Feukoua.

Cette exposition en a surpris plus d'un. Pour certains, la proposition était trop élémentaire. Pour d'autres, c'est cette simplicité qui faisait sens. En fait, il s'agissait non seulement d'une leçon d'humilité, mais cet art, qui rappelle l'*arte povera* et qu'on ne voit presque plus, mettait en pratique une sobriété éclairante. Comme l'annonçait l'invitation, « *Destination verte* est un projet artistique faisant la promotion de l'environnement, une invitation, une sensibilisation, un appel à une contribution pour sauver notre planète ». Certes, il n'y avait rien de « révolutionnaire » dans ce propos, mais les artistes ont eu le mérite d'être cohérents, la forme de leur œuvre répondant au discours.

Dans l'espace, des chaises ont été installées en deux rangs. Sept de chaque côté forment un ovale accentué au sol par un trait rouge. Sur chaque chaise se trouvent des plantes dans des bols entourés de couteaux et de fourchettes. Voilà un repas fictif et frugal à souhait ! Au centre de la galerie, un ensemble de plantes trouvées a été placé dans un grand chaudron noir de carton. À ces plantes sauvages et horticoles d'ici, qui avaient des allures presque tropicales, ils ont ajouté des semences apportées du Cameroun.

Ainsi, pendant trois semaines, l'installation se transformera subtilement : les plantes du Cameroun poussaient, celles d'ici survivaient dans leur bol. Selon Richard Martel, directeur du Lieu, « *Destination verte* est une œuvre vers laquelle on doit aller ». Les interprétations peuvent alors se multiplier. « Cette disposition des chaises, c'est comme une conférence. Cela fait penser à une rencontre de pays développés qui décident du sort de la planète. Il est question des rapports entre le centre et la périphérie. Entre les riches et les pauvres », poursuit-il, sachant que cela n'est pas intentionnel de la part des deux créateurs, mais qu'il enrichit, avec cette lecture, le propos manifeste de l'installation.

Il s'agit de la première fois que des artistes vivant en Afrique sont invités au Lieu. Ainsi que le souligne Richard Martel, tentant de mettre leur œuvre en perspective, « en Afrique, ils en sont au début du travail d'installation et de la performance. Ils se servent de codes occidentaux dans l'installation, et la performance n'a pas la même importance pour eux parce que leur culture est performative : dans leur quotidien, leurs vêtements, leurs danses, leurs rituels ».

Reste que l'art contemporain que produisent les artistes du continent est bien vivant avec ses biennales et ses événements d'art actuel. En témoigne le festival RAVY (*Rencontres d'arts*



visuels de Yaoundé), dont Serge Olivier Fokoua est le directeur et auquel les deux invités du Lieu ont participé en 2010, présentant la performance *Boomrang*. Avec cette performance, Ruth Loïs Feukoua et son acolyte ont fait la preuve que la conscience des enjeux environnementaux était désormais mondialisée. Peut-être, aussi, comme le sont actuellement les codes de l'art contemporain, et ce, même si les Africains ne font pas partie de la culture occidentale.

Ainsi, la critique de nos modes de consommation et le respect de la nature sont au cœur de la démarche des deux artistes africains. Pendant la performance *Boomrang* en 2010, ils ont déambulé dans Yaoundé avec des costumes faits de bouteilles de plastique vides, ressemblant à ceux des astronautes. Il n'est pas rare que les artistes utilisent ces bouteilles d'eau en abondance sur toute la planète. Au Québec, on pense d'emblée à Diane Landry qui les a intégrées plusieurs

fois dans ses sculptures cinétiques, notamment *Chevalier de la résignation infinie* (2009), une œuvre constituée d'une dizaine de moulins à vent électroniques aux hélices faites de bouteilles de plastique, posant un regard ironique sur notre rôle face à la protection de l'environnement. Avec leur performance, les artistes du Cameroun se rapprochaient plus de l'activisme, mais avec des préoccupations semblables, les moyens déployés étant aussi élémentaires que l'installation présentée au Lieu.

Si l'œuvre de Ruth Loïs Feukoua et Serge Olivier Fokoua a étonné par sa simplicité, c'est que nous sommes habitués à plus d'emphase, à des œuvres interpellant nos sens avec la technologie, la performance technique, l'abondance de la matière. En outre, leur proposition contraste avec celles qui l'ont précédée au Lieu, pensons seulement aux œuvres théâtrales, quoique toujours fascinantes, de Cooke-Sasseville ou de

L'HOMME DE LAIT

► JEAN-LUC LUPIERI



Jean-Marc Mathieu-Lajoie. Alors que ceux-ci ont repeint les murs en noir et les planchers pour présenter leurs installations, le couple africain a collé un simple ruban au sol en guise de ligne rouge. Dans ce contexte où les artistes nous en mettent souvent plein la vue avec des propositions spectaculaires, celle de Ruth Lois Feukoua et Serge Olivier Fokoua relève d'une écologie de production d'images et de formes. ◀

Photo : Patrick Altman.

Nathalie Côté est critique d'art. Depuis dix ans, elle collabore à l'hebdomadaire *Voir* ainsi qu'au quotidien *Le Soleil* de Québec et publie de nombreux textes dans différentes revues d'art contemporain. En 1998, elle obtenait une maîtrise ès art en histoire de l'art à l'Université de Montréal.

« Vivre, c'est agir. » Cette formule de Bergson pourrait servir d'*incipit* à toutes les œuvres performatives dignes de ce nom, dans la mesure où chacune, en fonction de ses orientations et de sa dynamique propre, cherche à manifester par le geste – acte le plus ordinaire de l'existence – quelque chose d'essentiel, d'inhérent à la vie. En conséquence, toute performance épouse les présupposés de ce socle commun qui privilégie l'action à la production, le geste à la narration. S'il s'agit par exemple d'évoquer de quelque façon temporalité ou finitude, c'est par l'action elle-même que le performeur institue les éléments de la trame qu'il juge signifiante. À ce titre, la performance de Michel Collet¹ représente l'exemple type de ce que peut être une œuvre artistique qui fait de la temporalité sa substance originelle. Une œuvre concise, dense, percutante qui, de par sa fugacité même, nous rappelle – comme jadis s'évertuait à le faire Diogène – qu'une attitude, un mot, un geste, se révèlent bien plus efficaces qu'un long et laborieux discours trop souvent édifiant, voire lénifiant.

Toutefois, avant d'aborder le contenu intrinsèque de cette performance, nous voudrions en préambule mentionner un point concernant la spécificité des pratiques performatives au regard de celles théâtrales. Chacun sait qu'au théâtre, l'espace est agencé par l'instauration d'une séparation entre la salle dans laquelle se trouvent les spectateurs et la scène sur laquelle se déroule la représentation. Ce dispositif, dont la vertu est de distinguer l'espace fictif où le comédien joue de celui « réel » d'où le public regarde – quand bien même certains tentent d'en brouiller les frontières –, régit les principes de la narration. Au théâtre, on raconte toujours une histoire bien que la durée de la pièce puisse être éminemment variable. En revanche, dans l'art d'action : pas de narration, pas de scène, pas de spectacle – et d'un certain point de vue pas de spectateurs non plus² –, comme si quelque chose faisait simplement irruption dans la vie ; quelque chose qu'on ne distingue pas de prime abord de l'existence quotidienne. Dans l'opus de Michel Collet, la distinction entre l'artiste et le public est en premier lieu particulièrement nébuleuse : un homme, tout de noir vêtu, marche au milieu d'autres hommes sur la place d'un village, puis se dirige, alors que les regards se portent à présent sur lui, vers une voiture garée à l'entrée de la place. Sur le toit de celle-ci sont posées deux briques de lait Tetra Pak... C'est ainsi, subrepticement, que prend forme la performance. Les « participants » vont peu à peu porter leur attention sur cette action dont ils ne perçoivent pas d'emblée la signification. À quel moment une performance débute-t-elle ? À quel moment s'achève-t-elle ? S'il n'y a pas de lever de rideau, il n'y a pas toujours, systématiquement, d'an-

nonce présentant l'artiste ou l'œuvre exécutée. C'est dans cet entre-deux, dans cette enfourchure entre la vie ordinaire et l'œuvre artistique, que quelque chose chancelle sans tambour ni trompette. Le « on ne sait pas trop » ouvre secrètement la porte au possible, à l'inattendu, au déconcertant...

Une fois, donc, les briques de lait saisies, l'artiste qui les porte de part et d'autre à hauteur du visage, les bras joints au corps et pliés au niveau du coude, revient sur ses pas pour fendre la foule désormais attentive à ses moindres gestes. Nous découvrons alors que les briques sont en réalité percées et laissent échapper un mince filet de lait sur le sol, à mesure qu'il progresse, tel un abreuvoir mobile. Absorbé dans sa marche précise et régulière, Michel Collet émet par deux fois, alors qu'il sillonne à travers le public, un gémissement qui va *crescendo* et dont la tonalité entre en résonance avec le flux sonore de la place. C'est comme si son corps cherchait à ajuster, par le son de sa voix, son propre rythme à celui des autres corps présents, à accorder ses vibrations aux fréquences émises par le public. Cet éclat phonique au milieu du bourdonnement ambiant rappelle le drame babelien de l'imperméabilité des consciences séparées par la barrière de la langue. Contre l'incompréhension générée par la division de l'unité originelle du langage, le son fonctionne comme un écho aux vertus eucharistiques. Le *logos* (discours) s'étant décomposé en une kyrielle de dialectes plus ou moins hermétiques les uns aux autres, la *phonè* (voix) ranimerait, à l'instar de la musique, la flamme d'une communion originelle perturbée par la division des mots.

Le performeur bifurque par la suite vers un de ces palmiers qui ombragent la place et sous lequel se trouve un petit promontoire. Une fois installé sur celui-ci, Michel Collet se tourne vers le public et, devenu enfin immobile, presse de ses mains les briques de lait, toujours tenues dans la même position, laissant jaillir maintenant un jet plus conséquent, comme une fontaine qui déverserait en continu sa source jusqu'à la lie. L'image a de quoi surprendre et évoque confusément un ensemble d'impressions, d'associations d'idées attachées à la signification traditionnelle du lait et des fontaines. *L'homme de lait*, intitulé de l'œuvre, est cet homme converti en fontaine de lait qui, loin d'abreuver du précieux liquide les enfants pauvres de jadis, fait gicler jusqu'au sol, devant un public pour le moins étonné, le breuvage nourricier avant de balancer en arrière les briques définitivement taries. Déjà, le simple fait que l'artiste soit un homme – son apparence ne laisse là-dessus aucun doute – perturbe les représentations coutumières attachées à la fonction nutritive. C'est généralement à la femme, pourvue de glandes mammaires, qu'est dévolu un tel rôle, dans la mesure où elle seule détient

le pouvoir de lactation. L'association homme-lait semble donc inverser l'ordre naturel des fonctions respectives réparties entre mâle et femelle. Mais s'agit-il seulement de cela ? N'est-ce pas plutôt l'union mystique du masculin et du féminin : l'homme spontanément doté de ses attributs de mâle recevrait-il en complément deux prothèses galactogènes comme une variante métaphorique de l'androgynie originelle³ ? Dans une lecture psychanalytique, *L'homme de lait* offrirait l'image fantasmatique de la mère archaïque (celle précédictienne, toute-puissante et phallique) combinant en son propre corps les précieux attributs qui constituent les objets primitifs du désir : seins et pénis.

Si nous creusons la symbolique propre aux fontaines à lait, nous trouvons l'idée qui présidait à leur création, à savoir permettre la distribution de lait aux enfants nécessiteux. En prenant par exemple l'ancien hôpital de la Fraternità di Santa Maria à Chiusi, en Toscane, nous remarquons que deux inscriptions figuraient à l'origine sur la fontaine : « Pour un berceau plus sûr pour les

abandonnés » et « Les mamelles de la charité sont meilleures que le vin ». Cette dernière sentence n'est en réalité qu'une variation, dans le sens de la charité chrétienne, du célèbre « *quia meliora sunt ubera tua vino* (car tes mamelles sont meilleures que le vin) » du *Cantique des cantiques*. Sentence lourde de sens et d'exégèses, dont saint François de Sales fut un des plus illustres commentateurs. Pourquoi du lait ? Pourquoi devrait-il être préféré au vin ? En quoi est-il meilleur ? Tout d'abord, on peut noter, outre qu'il représente l'aliment naturel par excellence à la différence du vin éminemment culturel, que celui-ci semble toujours produit à satiété, de sorte que « [si vous] voyez une femme qui allaite un petit enfant, bien qu'il ait tété suffisamment, si de là à peu de temps il retourne à la mamelle il y trouvera toujours de quoi se rassasier de nouveau »⁴. De même, encore selon saint François de Sales, « [l]e raisin, une fois pressé, donne tout son suc [...] : mais les mamelles [...], plus on les presse, plus elles débordent »⁵. Fontaine et lait se rejoignent donc ici comme symboles d'éternité – notion généralement associée à ces termes –

puisque tous deux expriment l'idée d'un débit continu et surtout intarissable.

Ensuite, le lait, « qui est une viande cordiale toute d'amour »⁶, de par sa couleur évoque pureté et innocence, mais aussi affection et sentiment puisque, produit des mamelles, il se forme dans la proximité de la région du cœur : « Il faut savoir que par les mamelles sont représentées les affections, parce qu'elles avoisinent le cœur, et assise sur icelui, et que du cœur sortent les affections de douceur, de mansuétude et de charité vers les pauvres, les infirmes, et les petits enfants [...], qui sont vraiment pauvres, puisqu'ils n'ont rien et ne peuvent en aucune manière gagner leur vie, de sorte que si on ne leur donnoit la mamelle, ils mourroient incontinent »⁷.

Toutefois, les similitudes existant entre le lait et le vin, « [l]e vin [...] est le lait des raisins, et le lait est le vin des mamelles »⁸, ne doivent pas occulter la distance spirituelle qui les sépare : « Or, le lait que nos âmes sucent ès mamelles de la charité [...] vaut mieux incomparablement



> Michel Collet, *L'homme de lait*, 2011. Photo : Fonta Mutt.

que le vin que nous tirons des discours humains : car le lait prend son origine de l'amour céleste qui le prépare à ses enfants avant même qu'ils y aient pensé ; il a un goût aimable et suave ; son odeur surpasse tous les parfums ; il rend l'haleine fraîche et douce comme d'un enfant de lait ; il donne une joie sans insolence ; il enivre sans hébéter ; il ne lève pas le sens, mais il le relève⁹. » Pour résumer la prévalence symbolique du lait sur le vin, nous dirons qu'il est signe d'abondance et source de vie – voire d'immortalité, d'amour, de don, de sentiments généreux, de joie et d'ivresse sans hébétude.

Néanmoins, d'autres lectures demeurent possibles pour peu que nous prenions comme source allégorique des traditions moins religieuses. En mettant, par exemple, en exergue le geste qui, par la pression des mains, fait jaillir abondamment le lait des briques jusqu'à inonder les vêtements de l'artiste autant que le sol, nous pouvons donner une tout autre signification à cette puissante giclée blanche ! Mais est-ce si différent, au fond ? N'est-ce pas là, toujours et partout, cette même et unique pulsion de vie qui, par des moyens divergents, cherche à se manifester dans le monde par l'entremise des êtres qu'elle anime ? Qu'il évoque le suintement lacté du corps de la mère en guise d'offrande ou le geysir spasmodique d'une éjaculation, le lait demeure la source précieuse d'où jaillit la vie. Encore une fois, l'art contemporain de la performance installe son imaginaire au plus proche de la vie telle que nous l'éprouvons habituellement. L'apparente simplicité des gestes, au même titre que la parcimonie légendaire des moyens mis en œuvre, signe l'exigence revendiquée d'un réel enracinement dans la communauté des hommes à laquelle l'artiste apporte sa contribution, comme n'importe qui d'autre. Rien de pompeux dans l'appareillage, rien d'infatué dans l'expression, rien de sentencieux dans la signification ; seulement le souci réitéré de concevoir et d'accomplir des œuvres auxquelles tout homme est librement convié de participer.

Ceci étant dit, notre but n'est en aucune manière de faire entrer à tout prix, dans un cadre herméneutique trop étroit, l'œuvre de Michel Collet ; nous voulons seulement faire remarquer le potentiel polysémique et l'ampleur symbolique d'un geste performatif comme celui-ci. On ne peut guère contester le fait que le performeur ne raconte, à proprement parler, rien de particulier, rien qui soit immédiatement compréhensible et aisément identifiable par le discours. De surcroît, le geste qu'il accomplit se révèle pour le moins énigmatique aux yeux des participants. Cependant, quelque chose reste de ces moments partagés, comme des actions nous invitant, sans que nous sachions toujours pourquoi, à réfléchir sur nous-mêmes et sur le monde dans lequel nous baignons. *L'homme de lait* est, de ce point de vue, exemplaire de la richesse et de la puissance contenues dans l'art performatif qui peut, en l'espace de deux minutes à peine – ce fut la durée effective de l'œuvre –, ouvrir des portes tout bonnement insoupçonnées. Ici, l'usage du temps dans sa brièveté édifiante fait

écho au dicton populaire qui affirme que « les plaisanteries les plus courtes sont toujours les meilleures ». Il est nul besoin de faire traîner les choses, d'introduire des redondances et une prolixité qui ne seraient guère de mise. La force du geste relève justement de cette promptitude de l'exécution, comme un coup de poing inopiné qui mettrait KO une assistance qui se pensait justement à l'abri. Déstabilisé par la caractère foudroyant d'une telle performance, alors qu'il se croyait tranquillement en sécurité, le public est resté groggy, sonné, sans trop savoir comment il se devait, dans ces circonstances, de réagir. Tant mieux ! L'efficacité *ironique* résulte le plus souvent d'une situation initiale d'ignorance qui stimule l'appétit d'interrogation et de questionnement. Nous pouvons noter d'ailleurs que la fin de la performance fut, de ce point de vue, magistralement réussie, dans la mesure où les personnes présentes semblaient attendre autre chose... qui, finalement, ne vint pas ! « Être là où l'on ne nous attend pas » nous paraît, à tout point de vue, une bonne maxime, dès lors qu'il s'agit de performer.

Un mot encore : comme il arrive parfois lors de l'exécution de certaines performances, des phénomènes de *synchronicité*¹⁰ font tout à coup percer des significations inattendues car totalement imprévisibles et conséquemment imprévues. Ainsi, une fois l'action de Michel Collet achevée et le public plus ou moins éparpillé sur la place, un chat, sorti de nulle part, s'aventura vers le lieu qu'occupait auparavant l'artiste afin de venir laper les quelques flaques de lait qui gisaient encore au sol... La vie semblait donc reprendre son cours... cours momentanément interrompu par le processus de l'action artistique. Mais en réalité, n'était-ce pas l'œuvre qui se prolongeait autrement, sous une autre forme et dans une autre dimension ? Où est donc la frontière qui sépare l'art de la vie ?

Bref, pour achever ces quelques remarques concernant *L'homme de lait*, nous nous contenterons de faire ressortir le caractère emblématique de cette performance, notamment dans l'attention particulière portée à la temporalité, ainsi que l'usage cultivé par l'artiste de ce matériau. La force de cette œuvre réside, nous l'avons vu, dans la fulgurance de l'action qui utilise la durée afin d'en manifester toute la densité symbolique et l'étendue métaphorique. Hors d'un espace scénique – « La rue n'est pas une scène », se plaît à dire Michel Collet –, l'artiste s'évertue à tisser un réseau de liens invisibles qui composent autant nos songes et nos désirs que la réalité dans laquelle nous nous mouvons. En travaillant d'arrache-pied cette substance sous forme d'art action, les performeurs façonnent un monde subtil où les hommes peuvent découvrir le simple et le complexe qui attisent le feu de leur âme. Ainsi, perpétuellement sur la brèche, ils élargissent, comme le souhaitait en son temps Joseph Beuys, le concept d'art afin qu'il puisse précisément coïncider avec l'amplitude de l'existence humaine et l'intensité foisonnante de la vie. En vivant un *art vivant*, on vit vraiment *vivant* la vie. ◀

NOTES

- 1 *L'homme de lait*, performance de Michel Collet le 17 septembre 2011 sur la place Les Escaules, en Catalogne, dans le cadre du festival de performance *La Muga Caula*, organisé par Joan Casellas.
- 2 Au sens où celui qui participe ne peut être entièrement extérieur à l'action, comme nous l'avons développé en deuxième partie de l'article paru dans le numéro 106 de la revue *Inter, art actuel* consacrée aux rituels : « Actions rituelles et monstrosités thaumaturgiques dans l'art de la performance et la philosophie cynique de Diogène ».
- 3 Voir le mythe d'Aristophane dans *Le banquet* de Platon.
- 4 François de Sales (saint), « Dissertation sur ces paroles du *Cantique des cantiques* : *osculetur me osculo oris sui, quia meliora sunt ubera tua vino, fragrantia unguentis optimis*. Cant. 1 », *Œuvre complète*, Béthune, 1836, p. 709.
- 5 *Id.*, *Commentaire du Cantique des cantiques : sermon de profession pour la fête de l'annonciation*, t. I.
- 6 *Id.*, « Dissertation sur ces paroles du *Cantique des cantiques* », *op. cit.*, p. 665.
- 7 *Ibid.*, p. 709.
- 8 F. de Sales (saint) et Paul-François Bonvallet des Brosses (abbé), *Traité de l'amour de Dieu*, vol. 1, Chez Périsse Frères, 1823, p. 281.
- 9 F. de Sales, « Dissertation sur ces paroles du *Cantique des cantiques* », *op. cit.*, p. 576.
- 10 La rencontre de deux chaînes causales totalement indépendantes faisant tout à coup surgir un *sens*. Une sorte d'*eurêka*, sans qu'il soit nécessaire, pour autant, de poser un quelconque problème.

Jean-Luc Lupieri est né en 1964 à Toulouse. Professeur de philosophie, conférencier, il préside l'association Les Connivences ayant pour but la promotion et le développement de l'art d'action. À ce titre, il organise en tant que commissaire indépendant, en partenariat avec des structures artistiques ouvertes et décloisonnées, des événements favorisant l'expression de la diversité formelle des pratiques performatives contemporaines. Il rédige actuellement un ouvrage théorique sur l'art action en lien avec les fondements et les principes de la philosophie cynique de Diogène. Outre une réflexion sur cette filiation philosophique de l'art des performeurs, une large partie s'attache à montrer dans quelle mesure certains artistes actuels élaborent des formes de résistance en construisant d'autres voies esthétiques.

INTRODUCTION À UNE ÉTUDE SUR L'ART ACTION EN TRANSYLVANIE

► GUSZTÁV ÜTO

Un an après le changement de régime survenu en 1989, une initiative d'art action intitulée *AnnART*, est apparue à Sepsiszentgyörgy (Sfântu Gheorghe). En dix années d'existence, *AnnART* est parvenue au plus haut rang des manifestations d'art contemporain de ce genre en Roumanie. Même le grand public peut se demander comment une petite ville traditionnelle du Pays des Sicules a pu devenir le chef-lieu d'un mouvement artistique aussi peu traditionnel, et pourquoi on a tenté d'implanter spécifiquement la discipline de l'art action dans cette région fermée et bien connue pour son traditionalisme.

Au début des années quatre-vingt-dix, l'art action, jusqu'alors interdit, vivait une véritable renaissance. Ce phénomène peut s'expliquer de plusieurs manières : le désir de s'intégrer aux tendances occidentales, le fait qu'un genre assimilé à l'opposition politique suscitait l'intérêt du public ou tout simplement parce qu'en tant qu'*arte povera*, il n'exigeait que peu de matériel. Basé sur des trouvailles créatives, l'art action constituait la réponse artistique la plus adéquate au dénuement dramatique de cette société.

Des festivals de performances apparaissent dans plusieurs villes de Roumanie (*Zóna* à Temesvár [Timisoara], *Periferic* à Iasi), mais celui qui a eu le plus d'influence, qui a été une ouverture en Transylvanie, qui fut organisé régulièrement, bref le plus important fut *AnnART*. L'objectif de mes recherches est multiple : comprendre le phénomène *AnnART*, retrouver ses influences, découvrir les facteurs expliquant l'accueil favorable du public et le soutien de tous, saisir le processus de sa maturation interne, éclairer le rôle important qu'il jouait dans l'intégration de la vie artistique de la région dans un contexte international, retracer brièvement son « histoire », son rayonnement sur les décennies suivantes.

D'abord, je pense qu'*AnnART* n'est pas un phénomène isolé, *ex nihilo*, mais une initiative dont les racines lointaines remontent aux regroupements d'artistes bénéficiant d'une certaine libéralisation de l'époque communiste qui œuvraient dans différentes villes de la Transylvanie.

Le festival *AnnART* découle-t-il exclusivement des actions de groupes aux performances subversives et *underground* ? Dans ce contexte, ses influences peuvent être associées aux arts plastiques néo-avant-gardistes des groupes 111, Sigma de Temesvár (Timișoara), MaMű de Marosvásárhely (Târgu Mureș) et aux cercles de Kolozsvár (Cluj-Napoca) et de Nagyvárad (Oradea), groupements transylvains grâce auxquels il a été possible de sauver, pendant les décennies de l'art socialiste-réaliste dominant la dictature, une esthétique différente, non officielle.

L'activité des groupes artistiques progressistes dans les villes était caractérisée par l'isolement. Ils n'ignoraient pas l'existence des uns



> Guszta Úto, performance, vernissage de l'exposition *Common Space*, Budapest, 2005. Photo : Attila Kispal.

et des autres, mais il n'y avait pas de communication entre eux, pas d'échanges sur des sujets théoriques. Cela s'explique par les conditions d'infrastructure de l'époque, mais aussi par l'attitude civile paranoïaque se formant pendant une dictature.

D'autre part, les artistes de Banat considéraient que le « centre » d'influence culturelle était Bucarest, alors que ceux de Transylvanie, et plus précisément les Hongrois, recherchaient surtout la communication avec Kolozsvár (Cluj) et Marosvásárhely (Tg.-Mures).

La période concernée par notre sujet est celle qui précède le changement de régime. Elle

compte deux sous-périodes bien distinctes : la première, celle qu'on peut ressentir comme étant un adoucissement, une atténuation, les autorités fermant les yeux sur les pratiques artistiques des années soixante-dix, plus précisément la période 1975-1979. Une tolérance relative autorise les arts progressistes. On peut définir comme deuxième période celle qui s'étend du début des années quatre-vingt jusqu'à la chute de Ceaușescu en 1989. Tandis que la première période relevait plutôt d'un certain optimisme¹, la deuxième subissait l'empreinte du despotisme le plus brutal du système totalitaire, qui était à son apogée dans les années quatre-vingt.

On assiste à l'effondrement total de la vie artistique au cours de cette décennie-là, à la marginalisation la plus drastique de tout mouvement avant-gardiste. Pendant les années quatre-vingt, exceptées les quelques manifestations du groupe MaMú, dont le nombre de membres diminue à la suite de l'émigration, on ne retrouve sur le territoire de la Transylvanie que quelques actions tout à fait isolées d'art performance.

Pendant la période précédant le changement de régime, on assiste à une sorte de migration de l'art action, d'une part de Bucarest vers Temesvár (Timișoara) et Nagyvárad (Oradea) et d'autre part, en ce qui concerne les Hongrois, des centres culturels traditionnels, comme Kolozsvár et Marosvásárhely, vers les régions habitées principalement par des Hongrois, le Pays des Sicules.

Ileana Pintilie explique ce phénomène par le fait que, dans les régions davantage éloignées de la capitale, on déjouait plus facilement le contrôle des autorités. Aussi, les artistes de Banat et de la Transylvanie, ayant accès aux émissions de télévision de la Yougoslavie et de la Hongrie, pouvaient avoir connaissance des tendances actuelles de l'art contemporain². Je voudrais ajouter une autre explication de la situation : Ileana Pintilie, bien qu'ayant connaissance des actions clandestines de Baász Imre-Szigeti Pálma et de Gusztáv Útő



> Alpar Peter, performance, 9^e édition d'*Eruptio* Rencontre interrégionale d'art action, Sepsiszentgyörgy, 2011. Photo : Gusztáv Útő.

avec Réka Kónya de Sepsiszentgyörgy (Sfântu-Gheorghe) au cours des années quatre-vingt et des activités de MaMú, ne les mentionne pas. En examinant les aspects hongrois du néo-avant-gardisme, on peut constater que, dès les années soixante, le centre de ces manifestations se déplace petit à petit de Kolozsvár à Marosvásárhely, d'où il arrive au Székelyföld (Pays des Sicules). Ce phénomène est lié aux changements survenus dans la situation ethnique des villes qui entraîne pour les spécialistes hongrois la perte des postes clés dans les institutions culturelles et dans les domaines économiques. Le statut de

chef-lieu de Marosvásárhely disparaît des suites de la suppression de la Maros Magyar Autonóm Tartomány (Région autonome hongroise de Maros) avec la réforme administrative de 1968. Entre-temps, Sepsiszentgyörgy devient le chef-lieu départemental et se développe en tant que centre culturel, ce qui offre une option attrayante aux intellectuels hongrois, se substituant ainsi à Marosvásárhely.

En 1976, Baász Imre se voit attribuer un emploi dans une galerie d'art et s'établit donc à Sepsiszentgyörgy. On assiste alors au phénomène qui permet de rassembler, de développer, de stimuler l'activité artistique autour du rayonnement charismatique d'une personne. Pour réaliser ses idées, Baász s'entoure de jeunes artistes qui deviennent de véritables partenaires. Au début, les autorités de l'époque étaient relativement permissives en ce qui concernait les projets locaux (c'est pourquoi *Medium '81*, interdit à Marosvásárhely, a pu être le premier événement d'art contemporain en Transylvanie, et c'est à Sepsiszentgyörgy qu'il s'est tenu). Bien qu'aucune autre manifestation comparable à *Medium '81* ne se soit reproduite, il y a eu quelques expositions communes (comme *L'oiseau* en 1986 ou *Dessin, couleur, forme* en 1987) qui ont permis aux professionnels de survivre durant les années quatre-vingt. On peut dire qu'au moment du changement de régime, à côté de Nagyvárad, il n'y avait qu'à Sepsiszentgyörgy qu'une communauté d'artistes était à même de réagir activement aux défis de la nouvelle situation.

La deuxième partie de l'étude retrace l'histoire du festival. Cette manifestation a éclaté dans un moment fort intéressant, mais très difficile à plusieurs points de vue. L'énergie accumulée lors d'une période fermée s'est retrouvée face au plus chaotique des systèmes de financement des arts. Je ferai une brève analyse des problèmes surgissant au moment du changement de régime, des sujets professionnels et sociaux qui caractérisaient cette période de transition roumaine. En tant qu'organisateur et tuteur, j'essaierai de présenter le processus de maturation du festival, de tracer les lignes les plus importantes des thèmes et genres des actions créées, de définir les relations professionnelles qui ont contribué à l'intégration de la région dans la vie artistique tant à l'échelle nationale qu'internationale.

À mon avis, *AnnART* a joué un rôle socioculturel extrêmement important dans la région de Háromszék. C'est en devant combler plusieurs lacunes à la fois que le festival est devenu un événement qui répondait aux attentes non seulement culturelles, mais aussi sociales. À une époque où, après l'euphorie du début des changements, arrivait une grande déception, on a compris sans équivoque que la réalisation des rêves d'intégration européenne et que la liberté des déplacements seraient remises à une date indéterminée. En quelques années, *AnnART* est devenu un lieu de pèlerinage, de rendez-vous de participants venus de toutes parts. Ils avaient ainsi l'occasion d'échanger librement des idées lors d'un événement, dans une atmosphère cosmopolite, ou qui en avait l'air.

Du point de vue artistique, *AnnART* a réalisé un grand pas dans la fin de cet isolement. Szücs György le résume ainsi : « En dépassant largement le forum de la publicité artistique locale créée (Sepsiszentgyörgy et ses environs), on a formé un réseau à la fois régional et international, qui soit capable à l'occasion ou à long terme d'intégrer les artistes en tant qu'individus et les groupements d'artistes (Tulsó P'Art, Árnyékkötők, MaMú, etc). En s'exprimant autrement, on a donc créé un art contexte local-régional à petite échelle, mais de grande influence sur toute la décennie [...]»³.

À Sepsiszentgyörgy, on peut dire de plusieurs générations qu'elles se sont « socialisées » par des performances. Avec *AnnART* (1990-1999), les projections *Élő Téka (Thèque vivante)* (1996-2004) les séries *Eruptio* (2003-2011), s'est formé un public qui n'est pas uniquement consommateur du genre, mais acteur-actant-exécuter et, à l'occasion, organisateur.

Les festivals *AnnART*, en fait, ont réécrit l'histoire virtuelle d'un genre qui était en voie de disparaître, tout en créant un phénomène à part, une lignée en « arrière-garde » de l'art action, qui détient aujourd'hui dans la région sa propre histoire d'évolution immanente. Bien que l'histoire contemporaine des beaux-arts ait vu récemment beaucoup de changements et que, dans une certaine mesure, elle se confronte de nouveau à un anachronisme gênant, celui qui a l'intention de présenter le bilan de l'art action actuel dans son aspect *mainstream*, en différents points du monde, n'oubliera pas les groupements actifs qui, sans chercher à justifier la raison de leur existence, se vouent à l'activité qu'ils savent encore le mieux faire⁴.

Traduction : Irén Józsa.

NOTES

- 1 Ce sont surtout les artistes de Temesvár qui ont pu profiter de cette période d'adoucissement, d'atténuation, de relâchement, où existaient et œuvraient les groupes 111, puis Sigma, d'esprit constructiviste conceptuel, ou bien, d'une certaine façon, les artistes de Kolozsvár, mais où l'on ne peut pas parler de la formation de groupes ou de courants cohérents.
- 2 Cf. Ileana Pintilie, *Actionismul în România în timpul comunismului*, Idea Design & Print, 2000, p. 52.
- 3 Szücs György, *Körkörös védelem : a Szent Anna tóról s egyebekről*, texte rédigé à la demande de Gusztáv Útő, 2011.
- 4 Par exemple, les festivals NIPAF (Japon), *Root* (Hull, Angleterre), RIAP (Québec), le groupe Catalyst Arts Center (Belfast, Irlande du Nord), l'ASA European (Cologne, Allemagne), l'Amorph 01 (Helsinki, Finlande)...

Artiste, organisateur, écrivain et conférencier, Gusztáv Útő est né en 1958 à Sepsiszentgyörgy/Sf. Gheorghe dans la région de la Transylvanie en Roumanie. De 1978 à 1982, il étudie les beaux-arts et la peinture. Depuis 1977, il a produit plus de 300 activités de happening, d'action de rue, de performance et de poésie sonore en Europe, en Amérique du Nord et en Asie. Depuis 1991, il enseigne les beaux-arts à Sepsiszentgyörgy/Sf. Gheorghe et organise des manifestations en art avec les collectifs suivants : *AnnART*, *MEDIUM*, *ARES*, *Eruptio* et *archETNAkció*. Depuis 1995, il est le directeur de la Fondation ETNA. Actuellement, il prépare un doctorat sur l'intermédia dans l'art action en Transylvanie.

FESTIVAL INTERNATIONAL D'ART PERFORMANCE DE GISWIL

► HELEN KORIATH

En 1998, les artistes et commissaires Monika Günther (née en 1944, en Allemagne) et Ruedi Schill (né en 1941, en Suisse) furent invités à présenter une performance dans la salle des turbines à Giswil ; au même moment, l'idée d'un festival naissait. Cette année, des artistes du Canada, du Japon, de l'Italie, de la Norvège, de l'Irlande du Nord, de la France, de la Biélorussie, de l'Allemagne et de la Suisse ont été invités à célébrer le 10^e anniversaire du festival.

En septembre, des performeurs de partout dans le monde se sont rejoints à Giswil, en Suisse, pour célébrer le 10^e *Festival international d'art performance* organisé par Monika Günther et Ruedi Schill dans l'immense ancienne salle des turbines d'une centrale électrique située en face du grandiose panorama alpin. Les trains quittant Lucerne, la ville où les festivals de musique ont traditionnellement lieu en Suisse, arrivent à la gare de Giswil après une heure de voyage au cœur du magnifique paysage verdoyant et montagneux. De là, les visiteurs empruntent un sentier passant à travers champs et prairies qui les mène au célèbre bâtiment industriel, au milieu de la nature. Quand, après avoir marché 30 minutes, ils ouvrent la lourde porte de la salle

des machines, c'est comme s'ils entraient dans un monde nouveau à la fin d'un pèlerinage. Ils se sentent tels des pèlerins qui prennent une pause et se retirent dans un cloître pour partir à la recherche de leur âme en participant aux rites de la sainte messe. Les dimensions et l'acoustique de cette architecture vide, simple et lumineuse donnent l'impression qu'ils sont dans la nef d'une église. Tel un prélude silencieux qui prépare les sens aux événements à venir, l'ambiance de la place est bonne, et tous les participants du festival de performance ressentent son aura.

Jusqu'à présent, environ une centaine d'artistes sont venus à Giswil, profitant aussi du festival annuel pour échanger des idées et des critiques, débattre de sujets et faire des présentations. Comparé à des événements spectaculaires comme le festival de performance à New York qui aura lieu cet automne, celui de Giswil n'est peut-être pas impressionnant. Néanmoins, chaque année, des noms d'artistes appréciés internationalement se retrouvent sur sa liste de performeurs, soulignant la qualité de l'événement. Le petit festival suisse attire les artistes parce que les commissaires ne suivent pas de

plan restrictif, ne proposent pas de thème et n'imposent pas de direction particulière en art performance. Ils veulent simplement inviter les gens à faire un échange créatif, une idée qui se rapporte à la performance depuis ses tout premiers débuts. Aucune autre discipline ne démontre un intérêt aussi prononcé envers la coopération intercontinentale, loin du cirque de l'art à succès. Et aucun autre type d'art ne conçoit les changements de rôle comme appartenant à l'identité de l'artiste, ainsi que c'est le cas en performance. En tant que commissaires de la manière dont ils se perçoivent eux-mêmes, Monika Günther et Ruedi Schill offrent aux performeurs un espace où ils peuvent expérimenter et travailler sans avoir à satisfaire les exigences de quelqu'un d'autre. Ils partagent cette attitude avec de nombreux collègues, par exemple Richard Martel (Québec) et Shannon Cochrane (Toronto) qui les ont invités au Canada en 2010. Les Canadiens ont de même tous deux participé à l'événement de Giswil ; Günther et Schill comptent à nouveau participer à des festivals canadiens l'année prochaine, conjointement avec un groupe de performeurs émergents européens.

> Claudia Bucher





> Alastair MacLennan

Günther et Schill collaborent en art performance depuis 1995. Ils ont développé un type de performance unique, basé sur plus de 40 ans d'expériences individuelles en nombre de disciplines artistiques. Leurs actions nécessitent peu de choses : l'attention est concentrée sur leur corps et leurs gestes minimalistes. Même s'ils partagent le même espace, il n'y a pas d'interaction entre les deux artistes. Chacun performe avec son langage corporel particulier, créant son propre espace, trouvant son propre rythme et ses propres images, sans aboutir à une conclusion.

La création du festival de Giswil fut, pour Schill, une étape importante dans sa longue carrière en tant que commissaire. En 1982, il avait organisé le premier festival d'art performance à Liestal, en Suisse. Quand il a décidé de mettre sur pied un nouveau festival à Giswil avec Monika Günther, les idées centrales étaient les mêmes que celles d'il y a près de 20 ans. Les artistes qu'ils choisissaient et invitaient ne devaient pas représenter une catégorie d'art performance en particulier, mais être capables de relever des défis, comme celui offert

à la vieille salle des turbines : utiliser le pouvoir énergétique de l'endroit pour créer et improviser des performances uniques, propres au site.

Dans l'histoire du festival, de nombreux moments, sublimes ou chargés d'un silence oppressant, furent créés, comme ce fut le cas en 2011 avec ses 12 performances. Certaines ont même formé une relation symbiotique avec le lieu. Cette année, seul Alastair MacLennan (Irlande du Nord), un précurseur en art performance qui demeure une figure importante dans le domaine, est sorti dehors pour son action de longue durée. Sans interférence, la performance a commencé et s'est terminée sans public. Lors d'une petite action touchante en après-midi, MacLennan a su créer une forte tension entre sa propre personne et un minuscule paysage placé sur une petite table au milieu du lit d'un ruisseau de béton presque sec, comme un monde miniature fantastique créé par un enfant. Au centre : un verre d'eau dans lequel nage un poisson. Les yeux bandés, tenant dans ses deux mains une longue pellicule de plastique flottant au vent, il

se balançait prudemment sur le bord d'un petit pont au-dessus de l'arrangement. De temps en temps, la pellicule de plastique le touchait doucement, évoquant la relation fragile entre le monde spirituel ou divin, longtemps souhaité, et la réalité matérielle, chargée d'insécurité.

Les 11 autres artistes ont inclus les différents aspects et expressions de l'architecture ou ont fait des rapprochements entre l'ambiance et leur performance. Richard Martel (Québec), un autre performeur faisant autorité, s'est tenu devant les spectateurs avec le plan d'une semaine de calendrier. Compte tenu de l'espace, on pouvait l'associer à la structure chrétienne de notre vie. Classé par couleur, chaque jour de son œuvre figurait la routine quotidienne, ne comportant que des accessoires banals. Après un moment cependant, tout est devenu hors de contrôle, emporté par des énergies mystérieuses. Finalement, le rituel et la routine se sont effondrés, et l'artiste a l'air



> Richard Martel



> Shannon Cochrane

fâché. Ce qu'il a laissé derrière lui, après son jeu enfantin, ses parodies comiques et ses efforts acharnés pour gérer la semaine, est une œuvre colorée sur le plancher, évoquant une nature morte géante, témoin du conflit humain entre les règles rigides, mais nécessaires, et les improvisations machinales de chaque jour.

Shannon Cochrane (Toronto) s'est elle aussi servie des rituels communs. Elle s'est présentée en serrant la main des gens, créant une ambiance agréable, qui bientôt changera de ton : la situation allait évoluer, oscillant entre sérieux et humour. Contre toute attente, Cochrane a mis une nappe sur le plancher, y a échappé des assiettes et cassé encore plus de stéréotypes de différentes manières. Les spectateurs, irrités, sont finalement placés devant des images intenses de désastre en milieu familial, qu'on peut interpréter comme un effondrement total des interactions sociales de base.

Un sujet similaire était au cœur de la performance de Valentine Verhaeghe (France). L'artiste semblait être au mauvais endroit au mauvais moment : d'un côté, elle avait l'air d'une femme fragile qui enchante par son élégance et sa beauté, portant une belle robe noire et des talons hauts ; de l'autre, elle avait l'air d'une pauvre personne, criant silencieusement à l'aide. Elle errait, les jambes tremblantes, donnant des signes de trouble de personnalité, montrant la perte de toute compétence relationnelle et l'absence de filet social.

Kurt Johannessen (Norvège) a pour sa part rassemblé le public, formant une arène pour accueillir ses performances minimales. Il exécutait ses mouvements très lentement, adoptant une attitude exagérée et théâtrale dans tout ce qu'il faisait. La scène était complètement absurde : Johannessen prenait des feuilles de papier sur une pile par terre et les laissait glisser à nouveau sur le sol ; puis hors de sa main tombaient une à une des graines de sésame qui, atterrissant sur le papier, créaient un paisible concert improvisé ; de minuscules objets, que les spectateurs n'arrivaient pas à voir, étaient présentés en secret à certains individus, stimulant la curiosité de tous ceux qui cherchaient à découvrir ce que l'artiste cachait dans sa main.

Lors de la performance de Seiji Shimoda (Japon), le cercle formé par les spectateurs a acquis une signification symbolique frappante. Après avoir enlevé tous ses vêtements, l'artiste a tordu son corps avec une lenteur inouïe, tel un contorsionniste. Shimoda sait contrôler sa respiration, comme dans les exercices zen, ce qui semble parfaitement lui convenir : son énergie vitale a augmenté d'une manière si grande qu'après un moment, elle s'est communiquée aux spectateurs qui s'arrêtaient dans un silence complet, paralysés par ce qu'ils voyaient.

Claudia Bucher (Suisse) et Helge Meyer (Allemagne) sont deux performeuses plus jeunes qui travaillent avec leur corps de manière radicale. Suivant un des concepts de la religion chrétienne, les deux artistes concentrent plutôt leur attention sur le chemin (contrairement au cercle zen ou aux religions extrême-orientales). Le chemin symbolise le voyage dans la vie, il s'apparente au pèlerinage ou à la procession. Tandis que Meyer, sceptique de toute promesse de salut intérieur, a usé de violence envers des objets et s'est torturée de manière très spectaculaire et masochiste, Bucher s'est concentrée sur l'abnégation de soi et le sacrifice en utilisant des images dramatiques qui nous rappellent des formes de repentir et d'expiation, suscitant beaucoup de compassion de la part du public. Ici, l'intimité de l'art performance, du rituel, des entités du corps, de l'esprit et de l'espace, de l'individu et de la communauté, a pu être parfaitement réalisée.

Pour Viktor Petrov (Biélorussie), la communauté est aussi au cœur de son art performance. Beaucoup plus statique, se focalisant sur des actions minimales, Petrov a exprimé sa façon de concevoir la communication avec quelques accessoires simples. Rappelant aux specta-



> Kurt Johannessen



> Helge Meyer



> Seiji Shimoda



> Giovanni Fontana

teurs des expériences scientifiques historiques et faisant particulièrement allusion au système Isotype d'Otto Neurath et à l'alphabet sémaphore, Petrov a cherché des symboles d'imagerie partagée. Motivé par la réforme sociale, il a tenté de cerner le transfert de connaissances sans ambiguïté pour créer un alphabet corporel unique.

Communiquer malgré les différences linguistiques, sociales et culturelles est aussi un concept profondément ancré dans le travail performatif de Judith Huber (Suisse). Sa façon de l'exprimer, toutefois, dérive de la pantomime – la pantomime est à l'origine de l'art de l'image vivante, qui lui est le précurseur de l'art performance. Au commencement de sa performance, elle surveillait de près les membres du public, par exemple avec une caméra imaginaire. Ensuite, elle a utilisé ses doigts, ses mains et son corps tout entier pour créer des formes aériennes qui soulignaient la présence du *vide*, dans le sens existentialiste du terme.

Pour Giovanni Fontana (Italie), représentant reconnu des performances sonores depuis des décennies, l'interaction sociale est l'un des sujets les plus importants. Dans sa performance, il est remonté plus loin en arrière, à un niveau de communication antérieur où la représentation symbolique en tant que fondement de la communication verbale, du concept rationnel et

de la culture, ne peut être réalisée. Fontana est le seul artiste à avoir utilisé des appareils électroniques pour altérer et augmenter son habileté (qui semblait sans limites) à créer des sons et des voix aux nuances les plus subtiles et à les accompagner de mimiques et de gestes surprenants.

Par ailleurs, c'est au cours d'un genre de processus d'apprentissage que nous avons fait l'expérience de la performance de Lena Eriksson (Suisse). Laborieusement et maladroitement, elle essayait, exagérément lentement et difficilement, de grimper le long d'une corde verticale. À cause de son apparence féminine, son action semblait être une parodie absurde. En utilisant un équipement d'escalade normal, elle imitait une situation qu'on voit quotidiennement dans les montagnes suisses. Une vidéo sur ses efforts et son entraînement rendait la chose encore plus absurde et nous ramenait aux questions existentielles fondamentales, évoquant le mythe grec de Sisyphe, condamné à répéter sans fin la même tâche vide de sens. Mais après avoir descendu quelques mètres en rappel, toute souriante, l'artiste a laissé entendre une conclusion simple : malgré l'absurdité des luttes quotidiennes, suivant l'interprétation d'Albert Camus, mieux vaut être un Sisyphe heureux plutôt que déprimé. Par sa simplicité, la performance d'Eriksson était radicalement différente des actions profondément

impressionnantes de Bucher, de Meyer ou de MacLennan.

Les 12 artistes du festival de Giswil ont évoqué de nombreuses facettes de l'existence, travaillant avec des symboles et des rites empruntés à différents contextes. L'esthétique des performances s'est concentrée sur le corps en utilisant des matériaux simples, très peu d'équipements techniques, mais aussi en prenant en compte les caractéristiques du lieu. Le festival de Giswil est certes un plaidoyer renouvelé en faveur de l'art dans des endroits éloignés, isolés ou inhabituels. Il encourage le développement d'un réseau entre artistes partout dans le monde, poursuivant le même but, d'une certaine manière, que les avant-gardes d'art classique qui visaient la mondialisation de l'art. On se souviendra du 10^e *Festival international d'art performance de Giswil*. Artistes et visiteurs y retourneront en 2012. ◀

Traduit de l'anglais par Véronique Garneau-Allard.
Photos : Georg Anderlub.

Helen Koriath est historienne de l'art, écrivaine, commissaire et professeure d'histoire de l'art à l'Université d'Osnabrück en Allemagne. Elle est spécialisée en art contemporain et en art du XX^e siècle. Elle a occupé des postes dans différents musées, à l'Académie des arts et médias de Cologne, Allemagne, et a été professeure d'histoire de l'art et de théorie esthétique à l'Université des arts et des sciences appliquées à Hanovre, Allemagne.

LA POÉSIE COMME OPÉRATRICE D'IMAGES

► CHARLES DREYFUS

Avec la disparition d'Angéline Neveu, comme une épiphanie, les moments de nos rencontres resurgissent, à l'image de l'essence de la vie. Angéline, la personne aimante, celle qui vivait comme un homme au milieu des hommes, selon le discours de l'époque ; l'enragée du corps et de l'esprit qui tendait toujours vers l'apogée hors limites, suivie de l'amertume de la chute, tel un Icare féminin s'étant trop brûlé les ailes ; une femme limitée par un corps où la tête allait trop vite. Ce qui me rend légitime d'écrire ici, c'est le lien permanent qui nous réunissait au moins deux fois l'an au téléphone, le deux mars et le deux septembre, les jours de nos anniversaires. Deux lignes parallèles qui, sans jamais se toucher tout à fait, cumulaient créativité, solidarité, affectivité. Face à l'indifférence, un fil, un lien incommensurable que l'on retrouve dans certaines communautés comme celle des poètes. Capable d'analyser les apparences, pour l'intelligentsia aux petits pieds elle représentait la dangerosité même. Elle incarnait toute la puissance de l'engagée et la chute de toute une génération taxée d'idéalistes mais, quoi qu'on en dise, demeurée la plus créative.

Les années cinquante

Angéline, Parisienne, vivait sur la rive gauche, rue du Cardinal-Lemoine, dans l'appartement de sa grand-mère, avant que sa mère ne le vende pour acheter deux immeubles à Perpignan. D'autres précisions que je retrouve dans son interview avec André Éric Létourneau pour Radio-Canada en 2000 : elle commence le piano à quatre ans avec une professeure russe ; virtuose de la main gauche, elle dit être la seule petite fille à fréquenter les salles de concert en soirée. Moi, j'étais rive droite, élevé par mon noble grand-père russe, rue Jean-Goujon, dans l'immeuble où habitait Marcel Pagnol. Parmi les amis de mon âge : son fils Frédéric. Mon terrain de jeu : entre la Seine et les Champs-Élysées.

Début des années soixante

Changement de décor, septembre 1959, me voici « emprisonné » hors de Paris, comme pensionnaire au lycée mixte de Mantes-la-Jolie. Un air de campagne à 60 kilomètres de la capitale. Le lycée, le stade, l'aérodrome, et puis les champs. L'aérodrome est devenu une ville nouvelle qui tourne au cauchemar, le Val-Fourré. Œuvre d'un Prix de Rome, je me retrouve dans du flambant neuf, un lycée dit pilote et mixte (une révolution pour l'époque, en France) ; lycée pilote que je baptise, par une tonitruante *Marseillaise* en 1961, Antoine de Saint-Exupéry. Angéline faisait-elle, avec moi, partie de la grande chorale ? Il semble

qu'elle arrive environ à cette époque au lycée, certainement à la suite de la mort volontaire de sa sœur aînée. Elle cultivera ensuite longtemps le fantasme de l'héroïne qui s'allonge, en plein mois de janvier, dans le lit d'une rivière, après avoir bu un litre de scotch.

L'internat accueille une vraie mixture : les campagnards habitant trop loin pour avoir la possibilité de rentrer dormir chez eux le soir, les fils des nouveaux dignitaires africains à la suite de la décolonisation, les rapatriés d'Algérie et les « cas plus ou moins sociaux » venant de Paris, dont Angéline et moi, au milieu de la progéniture de quelques stars.

Grève de la faim dans un lycée : du jamais vu, je pense. L'intendant nous annonce que jusqu'aux vacances de Pâques nous devons finir la réserve de petits pois, à notre goût, « au pétrole ». Les manger le midi et le soir. Les externes nous nourrissent pendant quelques jours. Toujours dans l'interview d'André Éric Létourneau, Angéline explique : « Je vais commencer à me politiser sans même le savoir parce que je vais organiser une grève de la faim, parce qu'on mange très très mal, parce qu'il y a des cheveux dans la soupe... J'avais été élevée complètement à côté de la plaque dans un lycée de Paris, mais très BCBG, etc. Là, je vais me retrouver en pension dans un lycée mixte. Je n'avais jamais vu de garçons de ma vie... Je suis passée du meilleur au pire lycée de France. »

Là, l'argent coule à flots, les trafics sont nombreux. Certains élèves, déjà de vrais hommes, « fréquentent » leur pionne, souvent plus jeune qu'eux (en Algérie, ils avaient manqué plusieurs années de scolarité ; un élève s'est même retrouvé « collé » le jour de son mariage).

Il est 19 heures, les plus gamins-boutonneux-libidineux-frustrés des années pop, agglutinés devant les baies vitrées du couloir de l'internat pour garçons, doivent attendre que les internes-filles gagnent le réfectoire futuriste en forme de soucoupe volante. Discrimination totale, elles ont l'obligation de porter une blouse. En rang de deux, Angéline est la plus pétillante de toutes. Elle est de six mois, jour pour jour, plus âgée que moi. Elle dégage une aura (pas besoin d'avoir lu Walter Benjamin !). Elle fait partie des V.I.P. aux côtés du *must* du *must* : Jacques Coco Améziane, plus tard le batteur à l'origine de Magma (le guitariste de l'orchestre du lycée n'est autre que le fils du ministre de la Justice de la Côte d'Ivoire, Nanlo Bamba, et le bassiste un petit gars de la région mantaise ; un vrai *mix*, je vous le dis). Moi-même, j'avais le privilège d'écouter avec Coco sur son transistor, dans son *box*, à partir de 22 heures, *Jazz dans la nuit*... Il appartenait aussi à l'équipe de rugby et était champion de sprint.

Mai 68 avant Mai 68

J'ai manqué la seule et unique période Enragés de Nanterre d'Angéline (dix plus une Enragée, au féminin). Un temps, elle est mariée à Patrick Négroni, un autre Enragé de Nanterre (fils de l'acteur et metteur en scène Jean Négroni, ami d'Armand Gatti. J'apprends en écrivant cet article que Patrick serait mort il y a trois ans). Du côté des « dérives », elle m'en parlait peu, à moins que cela ne soit passé sur moi comme l'eau sur les plumes d'un canard. On peut lire dans son entretien avec Jacques Donguy¹ quelques détails. Plusieurs de mes sources m'indiquent qu'elle a également été la compagne du situationniste Gianfranco Sanguinetti. Elle taisait cette époque qui aurait pu lui offrir, je ne sais pas, en retournant sa veste, quelques privilèges : impossible, pour elle qui avait été si loin dans la dénonciation de tous les conformistes, les intellectuels de droite comme de gauche. J'ai connu Michèle Bernstein, la première épouse d'Ernest-Guy, travaillant dans la pub avec ma sœur, alors je ne m'étonne plus de rien... de *Potlatch* à la McCann Erikson.

1976... poétesse avant tout

Bon, la voici tout entière poétesse. Il y eut ce beau recueil entièrement sérigraphié, *Synthèse*², à la couverture noire ; c'est à ce moment-là que je la retrouve au café Les II académies, en face des Beaux-Arts. Les chemins de deux poètes singuliers qui se retrouvent. *Synthèse* fut financé par Henry-Jean Enu (comme cadeau de rupture de leur vie commune), musicien et plasticien, créateur du journal *Le parapluie*, avec qui j'ai publié dans *Inter* « Le second manifeste du surmodernisme ». Michel Giroud a écrit son premier article dans *Le parapluie*. Parmi nos nombreux amis communs : le cercle autour d'Orlan, Jean-François Bory, Jacques Donguy (et les amis des amis). Tout ce qui se compte comme créateurs est chez elle, boulevard Henry IV, dans des soirées mémorables (Hubert Lucot, Jacques de la Villeglé, Marc Dachy...). En 1982, nous prospectons le fond de la cour du 57, rue de la Roquette, Angéline, Jacques et moi. Nous voilà jouant au milieu d'immenses ballots de tissus. Nous étions dans la future Galerie J & J Donguy.

Julien Blaine lui propose une collection dans ses Éditions de la Nèpe. À partir d'un projet commun avec Frédéric Develay, elle la nomme « Unfnitude ». Une particularité : le tirage en photocopies n'a pas de limites. Nous rééditons quand cela nous chante. Un spécimen exceptionnel de ce qui deviendra à la mode un peu plus tard : le Copy Art. De nombreux plasticiens-poètes internationaux y participent. « Unfnitude » donne lieu à des lectures à la

Revue parlée dirigée par Blaise Gauthier au Centre Georges-Pompidou, à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon (été 1982)... Voyage mémorable : nuit chez le père de Julien au milieu de ses chevaux. Un autre souvenir : Blaise Gauthier qui nous fait visiter les entrailles du Centre Pompidou en pleine nuit et l'univers de ses pompiers avec Joël Hubaut et une bouteille d'alcool fort, invitant Angéline, seule, à la *Revue parlée* et publiant *Désir* (1985). Quelque chose se passe lors de deux soirées, certains en parlent encore : la première avec Gilbert Artman et les Urban Sax (1980), puis celle avec le musicien Jac Berrocal (1985).

Lorsque j'en ai la possibilité, je la fais inviter, comme à la Fondation Danae en Picardie, que dirige Acindino Quesada, où elle revient avec Jac, portant son *flash* de pastis dans la poche-revolver, boisson qu'ils ingurgitent sans eau. Dans la collection « Unfnitude », on retrouve *Lyrisme télévisé* (1981) d'Angéline, *Minuit* (1981) d'Arnaud Labelle-Rojoux et mon *Ultime atome* (1981). L'année suivante, nous sommes présents dans la collection d'Arnaud, « Les Cahiers Loques », avec son *Rêve* et mon *Au quatrième top*. Et alors, encore une soirée performance à la *Revue parlée* du Centre Pompidou pour « Loques » (1983) de même que, la même année, une ultime soirée pour « Unfnitude » à la Galerie J & J Donguy.

On la retrouve souvent dans le programme de *Polyphonix*, le festival nomade de Jean-Jacques Lebel, ainsi que sur la compilation sonore *Polyphonix 1*³ et une cassette audio chez Artalact, *Je garderai la mémoire de l'oubli* (1985).

Départ pour le Québec

Ensuite, les amis québécois vont prendre le relais. Toutes ces longues années, elle essaie de se reconstruire. Angéline a vécu tant de choses, partagé tant de parallèles, de Goa à Jérusalem, de Bali à l'Islande, où parfois, coûte que coûte, il lui fallait une fois de plus garder la mémoire de l'oubli. Je ne vais pas me faire ici critique poétique. On retrouve dans la poésie d'Angéline, j'allais dire, son besoin de pouvoir, d'être la première en tout, avec un zeste de noirceur, de suicidaire. Un style éclatant où les mots fusent les uns derrière les autres, comme des grappes successives de feux d'artifice, pour au final, après accalmie relative, divulguer leur sens profond.

La voilà donc de l'autre côté de l'Atlantique. Je la revois à Québec, chez Richard Martel, ou chez elle, avec Sonia Pelletier, André Éric Létourneau et les amis de Montréal. À Paris, les amis demeurent nombreux. Elle séjourne, par exemple, à deux reprises pour de longs séjours chez Françoise Janicot et Bernard Heidsieck.

Les années deux mille

« C'est très ennuyeux de vivre comme ça, de savoir à l'avance, d'une certaine façon. La société du spectacle maintenant est à son apogée. Elle a été dénoncée il y a plus de 30 ans. » Cette constatation, faite en l'an deux mille, montre toute la souffrance d'Angéline. L'université des Beatniks, l'élargissement de la conscience, la spiritualité, elle aura tout tenté, parfois jusqu'à l'écartèlement violent, au gré de sa recherche constante du besoin d'être en avance (le pouvoir, dont je parlais plus haut, comment dire... la conscience de devoir se trouver à l'avant-garde de l'avant-garde). D'approche en approche, d'alternative en alternative, je ne dirai pas vaine, mais chaque fois plus déstabilisante, elle trouvait l'intelligence et le courage de continuer encore et encore. L'effort était surhumain. Elle n'est pas revenue de certains voyages. Suivre à la lettre Michaux, Artaud, Deshimaru, le dojo zen, les Gnaouas, le manque de sommeil forcé, l'alcool, le peyotl qui lui convenait le mieux... Je ne connais rien en « paradis artificiels », ni les trous dans la tête qu'ils doivent parfois provoquer, mais j'étais plus en mesure de ressentir l'extravagance des immenses sauts qu'elle infligeait à son corps et à son esprit. Comment ne pas admirer son absolu révolutionnaire, sa rêverie poétique, la subtilité de son aspect mystique ? Ses amis proches n'ont pu que subir certaines de ses furies. C'était Angéline. ◀

NOTES

- 1 Jacques Donguy, « Une utopie qui était en train de se vivre : entretien avec Angéline Neveu », *Inter, art actuel*, n° 85, 2003, p. 70-71.
- 2 Angéline Neveu, *Synthèse, Surmodernisme, 1976*, 70 p.
- 3 Collectif, *Polyphonix 1 : première anthologie sonore*, Cramps Records (Milano), Polyphonix, (Paris), Giorno Poetry Systems (New York), Multihpla Records, Milano, 1982.

Présent dans l'ours d'*Inter, art actuel* comme correspondant français depuis de nombreuses années, Charles Dreyfus se trouve aussi dans l'index de plusieurs dictionnaires dont *Le siècle rebelle : dictionnaire de la contestation au XX^e siècle* (Larousse, 1999). Il a obtenu un DEA en histoire de l'art et est docteur en philosophie (*Fluxus, théories et praxis*). Ceux qui ont besoin d'étiquettes le classent souvent comme artiste Fluxus. Son art à base de mots et d'objets *ready-made* rejoint parfois cet état d'esprit, mais le plus souvent ne ressemble à rien d'autre qu'à lui-même, engagé dans une métaphore que lui seul peut distiller. Il a beaucoup écrit sur l'art contemporain et a été la cheville ouvrière de plusieurs magazines, en particulier *Kanal magazine*. Il est poète et s'est produit comme performeur dans une vingtaine de pays à travers le monde.

NOS VOISINS SYMPATHIQUES

Prenez le temps de faire un arrêt dans ces lieux où vous pouvez feuilleter
Inter, art actuel dès sa sortie.



Le Vadrouilleur urbain

Arts visuels

<http://levadrouilleururbain.wordpress.com/>
boucheretlecland@sympatico.ca



MORIN
DESROCHERS
BEAULIEU
Comptables agréés s.e.n.c.

MORIN,
DESROCHERS,
BEAULIEU
Comptables agréés
S.E.N.C.
706, rue Saint-Joseph Est
Bureau 200
Québec (Québec)
G1K 3C3
Tél. (418) 692-1077
Télec. (418) 692-2953

rats de ville®

le webzine de la diversité en arts visuels
the visual arts' diversity webzine

ratsdeville.typepad.com

ENCADREURE
DES
ARTISTES

heures d'ouverture

mardi au vendredi de 9h à 17h
samedi de 10h à 17h

encadreurdesartistes@gmail.com

UNIGLOBE
Voyages Lachance



AGTA

Nadia Tarakdjian
Directrice / Director

550, boul. Hamel
Place Fleur de Lys
Québec (Québec) G1M 2S6

T : 418-523-3553

F : 418-523-7023

C : ntarakdjian@uniglobelachance.com
www.uniglobelachance.com

chaque agence est exploitée par un propriétaire indépendant

CARL JOHNSON

Consultant arts et muséologie

418-725-4974 • 418-750-6290 artetmuseum@gmail.com



on vous en fait boire de toutes les couleurs 
Salon de dégustation ouvert tous les jours. 310, St-roch, Québec. www.labarberie.com

ASSURart

PARTAGE VOTRE PASSION

Service de courtage d'assurance complet pour les entreprises
et les particuliers qui œuvrent dans le milieu des arts

Division de

S&C ASSURANCE INC
CABINET DE SERVICES FINANCIERS

1 855 382-6677 | www.assurart.com

BISTRO
LES BOSSUS

620, ST-JOSEPH EST
 QUÉBEC (QUÉBEC) G1K 3B9
418 522-5501



34 Saint-Joseph Ouest / (418) 977-0797



PHYLACTÈRE
 Librairie spécialisée dans la bande dessinée

ON BANDE DESSINÉE

BD québécoises . européennes .
 américaines . asiatiques . auto-édition

f LIBRAIRIE PHYLACTÈRE
 librairiePhylactere@gmail.com 685, rue St-Joseph Est, Québec

la boîte à lunch
 sandwicherie urbaine - service traiteur

390 Du Pont (Au coin de St-Joseph) / 418.524.3954 / boite-a-lunch.com

Le Bal du Lézard www.lebaldulezard.com

1049 3ième Avenue
 Québec, Limoilou, ☎ 529.3829

4 **3**

POUR QUE LES FILMS PUISSENT VIVRE HORS DES SALLES,
 QUE LA RÉFLEXION AILLE AU-DEVANT ET AU-DELÀ DES PROJECTIONS,
 QUE S'ENGAGE UN DIALOGUE DIRECT ENTRE PASSIONNÉS
 DU SEPTIÈME ART. ✨ WWW.LEQUATRETROIS.COM

Devenez membre
 et obtenez jusqu'à
25% en ristournes
 à chaque visite!

coop zone

La
COOPÉRATION
 au quotidien

f www.zone.coop

La destination pour votre matériel d'artiste!

tzara

Dédiée aux artistes
 en début de carrière!

375 rue Saint-Paul
 Québec (Qc)
 G1K 3X3

www.galerietzara.com
 418 692-0330

automne 2012

21 septembre au 14 octobre
Karine Payette

26 octobre au 18 novembre
Baptiste Debombourg

23 et 24 novembre
Soirées de performance

30 novembre au 12 décembre
Edith Brunette

14 et 15 décembre
Soirées de performance

© Karine Payette



LE LIEU 30 ANS
centre en art actuel

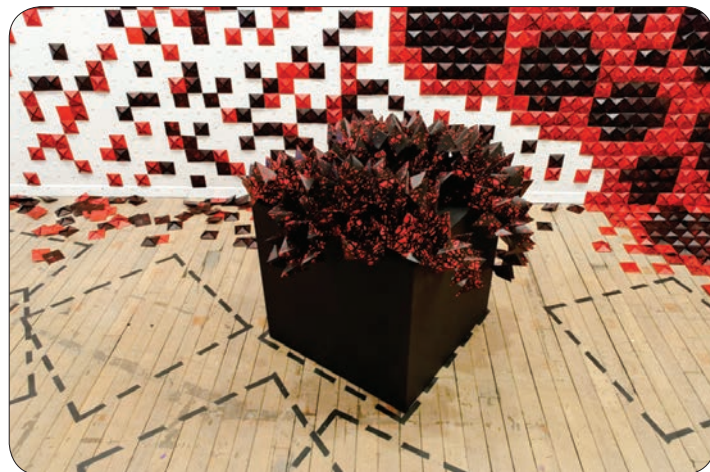


www.inter-lielieu.org

inter
Votre publicité ici !
A R T A C T U E L



Punctum arts visuels 
 La revue Web d'art sur le Québec



Les artistes au premier plan
 portfolios d'artistes / entrevues / capsules vidéo

www.punctum-qc.com

WWW.REVUE24IMAGES.COM



LE MAGAZINE
LE DVD
LE SITE
L'INFOLETTRE*
QUE DU CINÉMA

* GRATUIT

UN ÉVÉNEMENT LUDIQUE ET POÉTIQUE
DU 19 AU 26 OCTOBRE 2012

PHÉ
NO
ME
NA

WWW.FESTIVALPHENOMENA.COM



Une création de Les Filles électriques



Planète
marionnette

jeu143
Revue de théâtre



jeu144
Revue de théâtre

Sciences et
technologies

Mise en scène, interprétation, danse,
dramaturgie, portraits d'artistes...

Je m'abonne !

514-875-2549 / info@revuejeu.org
www.revuejeu.org



Meilleure exposition

- x Galerie privée
- x Institution muséale
- x Centre d'artistes autogéré
- x Centre de diffusion municipal,
- x Centre culturel et centre d'exposition

Meilleur commissariat

- x Commissaire émergent de l'année
- x Commissaire de l'année

Auteur de l'année

- x Meilleur essai
- x Meilleure critique


x **Meilleure manifestation publique**

- x Meilleur galériste
 - x Meilleure publication
 - x Prix art public
 - x Prix Pierre-Ayot
 - x Prix Louis-Comtois
- x Prix de carrière Jean-Paul Riopelle (CALQ)

- x Hommage à un intervenant du milieu pour sa contribution exceptionnelle à la communauté

12.12.12

www.galadesartsvisuels.com

 Association des galeries d'art contemporain

Société de développement des entreprises culturelles

Québec 

Culture, Communications et Condition féminine

Québec 

Conseil des arts et des lettres

Québec 

Montréal 

Christian Messier, Photo: Alexis Bellavance



**BIENNALE
D'ART
PERFORMATIF
DE ROUYN-NORANDA**

DU 18 AU 20 OCTOBRE 2012 | WWW.LECART.ORG

L'ÉCARTE 
LIEU D'ART ACTUEL



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Ville de
Rouyn-Noranda
Forts de l'Énergie

Conseil des arts et des lettres

Québec 

Résidences de coproduction
art infiltrant > 2012-2013

CAMILA VASQUEZ • LALIE DOUGLAS •
VÉRONIQUE LEBLANC • PATRICE LOUBIER •
CHRISTIAN LÉDUC & MARC-ANTOINE K. PHANEUF •
STÉPHANIE LAGUEUX & JONATHAN L'ECUYER •
MAGALI BABIN • DANIEL CANTY •
PIERRE & BARBARA



NOUVELLES PARUTIONS
Champs d'intérêt : infiltrer, habiter, spéculer
une publication et une compilation vidéo

3e-imperial.org

explorer d'autres manières d'habiter le réel



Photo: © Magali Babin et 3^e impérial
centre d'essai en art actuel, 2012

SIGNAL

COLLOQUE INTERNATIONAL ___
SUR L'ART RÉSEAU: ___
HISTOIRES/PRATIQUES/DISOURS ___
CONTEMPORAINS ___
LA CHAMBRE BLANCHE_ QUÉBEC ___
30 OCT-02 NOV_2012 ___
INFOS: COLLOQUE@CHAMBREBLANCHE.QC.CA ___



Conseil des arts
et des lettres
Québec



Conseil des Arts
du Canada





Les Matinées du Film sur l'Art

Les dimanches à 14 h, du 30 septembre au 4 novembre 2012 au Musée des beaux-arts de Montréal

Palmarès du 30^e FIFA

Grand Prix

Parrainé par Astral

Opalka — One Life, One Oeuvre

Andrzej Sapija (Pologne)

Prix du Jury

Parrainé par Zone3

!W.A.R. Women Art Revolution

Lynn Hershmann Leeson (États-Unis)

Prix du meilleur film éducatif

Parrainé par Télé-Québec

La Spira

Gérald Caillat (France, Italie)

Prix de la création

Parrainé par Groupe Média TFO

Soundbreaker

Kimmo Koskela (Finlande, Allemagne)

Prix du meilleur film canadien

Parrainé par Digital Cut

Désert Vent Feu / Bone Wind Fire

Jill Sharpe (Canada)

Prix du meilleur essai

Parrainé par Le Devoir

Voyage au bout de Céline

Jean-Baptiste Péroitié (France)

Prix du meilleur portrait

Parrainé par Entreprises Vidéo Service

Tinguely

Thomas Thümena (Suisse)

Prix du meilleur reportage

Parrainé par Concept Audio-Visuel

Unfinished Spaces

Alysa Nahmias, Benjamin Murray (États-Unis)

Prix du meilleur film pour la Télévision

Parrainé par Digital Cut

Ai Weiwei: Without Fear or Favour

Matthew Springford (Royaume-Uni)

Prix Liliane Stewart pour les arts du design

Parrainé par la Fondation MacDonald Stewart

Colouring Light: Brian Clarke — An Artist Apart

Mark Kidel (Royaume-Uni, Pays-Bas)

Prix tremplin pour le monde ARTV

Aux limites de la scène

Guillaume Paquin (Canada)

Mention spéciale

Romain Gary — Le Roman Du Double

Philippe Kohly (France)

Prix du public ARTV

Frédéric Back : Grandeur Nature

Phil Comeau (Canada)

Auditorium Maxwell-Cummings
Musée des beaux-arts de Montréal
1379, rue Sherbrooke Ouest
Métro Guy-Concordia

Entrée > 8\$
Série complète > 25\$
VIP du Musée > gratuit

31^e FIFA

Festival International du Film sur l'Art

14 > 24 mars 2013

Montréal > www.artfifa.com





Festival du nouveau cinéma

10 > 21 oct. 2012
nouveaucinema.ca

William Klein: Regards d'un dissident / La rétrospective

en sa présence

Exposition de photos, rétrospective de films,
classe de maître, soirée Mode Montréal...

Présenté par



en partenariat avec le Bureau de la mode de la Ville de Montréal



Andreas Rutkauskas, N 49° 42' 31" W 114° 34' 25", 2009, épreuve chromogénique, permission de l'artiste

CV92 – PLEIN NORD / TRUE NORTH
AUTOMNE 2012

THOMAS KNEUBÜHLER
ANDREAS RUTKAUSKAS
EAMON MAC MAHON

CHRONIQUES D'UNE DISPARITION, DHC
TARYN SIMON
PAUL GRAHAM



Spirale

Arts | Lettres | Sciences humaines

Fondé en 1979, le magazine culturel *Spirale* porte quatre fois l'an un regard critique sur les récentes productions culturelles et présente dans chaque numéro le portfolio commenté d'un artiste québécois ou étranger (artistes multimédias, peintres, photographes, sculpteurs, etc.).

Redécouvrez *Spirale* !

www.spiralemagazine.com



ORLAN, *L'Origine de la guerre*, cibachrome monté sur aluminium, 87 x 102,5 cm, 1989.

« [...] Les codes de séduction du marketing automobile ne visent rien de moins qu'une métaphore grave, et largement commentée, de l'union sexuelle de l'humain et de la voiture dont une des apothéoses rhétoriques est possiblement l'éjaculation de pétrole. La mise en scène de ces éjaculations masculine et féminine dans *Silence, on coule* n'a assurément pas le charme (ni le budget) de son pendant publicitaire bien camouflé sous un fard métaphorique et, pourtant, elle est bien plus révélatrice d'un trait de notre époque : l'image de la possession sexuelle peut maintenant s'adresser indistinctement aux hommes et aux femmes. L'étalage, sur un autel, de sexes arrachés à leurs corps agit comme une scène de sacrifice, un rituel de messe noire voué à l'empire du fric et de la sexualité tourmentée, nouvelle incarnation du diable. De la sorte, l'installation de Cooke-Sasseville témoigne avec ironie du retour en force d'une moralisation insidieuse de la sexualité : le gaspillage de la semence pour le plaisir, opposé à une reproduction nécessaire et utile dans un contexte de crise démographique, n'est pas sans rappeler le discours d'abstinence écologiste qui valorise une certaine frugalité dans la consommation de l'or noir. La consommation par pur plaisir qui manifestait l'aisance économique de l'élite n'a plus la cote dans une société tournée vers sa classe moyenne. »

Anne-Marie Bouchard, *De Cooke-Sasseville à aujourd'hui*



Cooke-Sasseville, *Silence, on coule*, installation [céramique, fibre de pin, vinyle, pompes électriques], 300 x 548 x 1220 cm, 2005.
Photo : Patrick Altman © MNBAQ.